

filológiai

közlöny
2014/I.
LX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

MEGJELENIK NEGYEDÉVENKÉNT

Terjeszti a Balassi Kiadó

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő utca 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára.

BALASSI KIADÓ
www.balassikiado.hu
e-mail: filologia@ligatura.hu



Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József utca 9–11.
Tel.: 212-0214

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645, 342-4336
Fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1061 Budapest, Anker köz 1–3.
Tel./fax: 267-6258

továbbá a nagyobb könyvesboltokban.

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

A folyóirat megjelenését támogatta



nka
Nemzeti Kulturális Alap

TARTALOM

Kultúrák párbeszéde: többszólamúság a modern svájci irodalmakban

PABIS ESZTER

Többynyelvűség, hibriditás és a kultúrák párbeszéde
a modern svájci irodalmakban 5

HAMMER ERIKA

Individuumnak lenni, akinek története van
Identitásnarratívák Melinda Nadj Abonji
Galambok röppennek föl című regényében 29

SCHAUER HILDA

Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer
A kék szifon című elbeszélésében 48

MICHAEL BÖHLER

A Karibi-szigetektől az Alpokig
A kreolság a svájci irodalomban, és a faláb alpesi idillje 62

JEROEN DEWULF

A szűkösség diszkurzusától a tágasság diszkurzusáig
Hugo Loetscher koncepciója a „plurális hazáról”
mint kulcsfogalom a német nyelvű Svájc újabb irodalmában 81

LUKÁCSI MARGIT

Olasz Svájc – svájci olasz irodalom? 99

Az irodalmi képregény

A képregény-manifestum 115

SATA LEHEL

Az intermediális narráció retorikája Kafka-képregényekben 117

Műhely

TÓTH RÉKA

„Ígéret és rettegés között”
Agota Kristof *Trilógiájáról*

134

Recenzió

A gyarmati beszéd mód nyomában, svájci kontextusban
Patricia Purtschert-Barbara Lüthi–Francesca Falk (2012) (szerk.),
Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien,
Bielefeld, transcript (Trippó Sándor)

140

Számunk szerzői

147

E lapszámunk tematikus írásait Pabis Eszter szerkesztette

Az irodalmi képregény rovat szerkesztője Sata Lehel

PABIS ESZTER

Többynnyelvűség, hibriditás és a kultúrák párbeszéde a modern svájci irodalmakban¹

Nyelvi és kulturális diverzitás: a „svájci modell” retorikájáról

Bár a helvétisztikai vonatkozású kutatások hosszú ideig még a hazai germanisztikán belül sem számítottak mérvadó jelentőségűnek, az elmúlt pár évben a svájci kultúra és irodalom népszerű téma lett a magyar nyelvű közéleti és tudományos diskusziókban, valamint a könyvpiacra is. A csíkszeredai Bookart kiadó 2012-ben indított *Svájci Írók* sorozatában például már hét olyan szépirodalmi mű jelent meg, amelynek német, francia vagy olasz nyelvű alkotói elsősorban a német-svájci irodalom két világhírű képviselője, Max Frisch és Friedrich Dürrenmatt utáni írógenerációhoz tartoznak. A *Korunk* című kolozsvári folyóirat 2013/11-es száma pedig *Svájci modellek* címmel közöl tanulmányokat a svájci és az erdélyi többkultúráság kialakulásának, intézményes kezelésének és működőképességének lehetséges analógiájáról. Ezen aktuális kiadványok kapcsán is látható tehát, hogy manapság aligha találunk olyan Svájcra vonatkozó vélekedést, amely ne hangsúlyozná az alpesi köztársaság nyelvi, etnikai, avagy konfesszionális heterogenitását és annak meghatározó szerepét a négy nyelvű „akarati nemzet” (*Willensnation*) történelmében, kulturális identitásában. A többnyelvű ország kulturális sokszínűségét, demokratikus föderalizmusát, a sajátos kantonális rendszert pedig többen modellértékűnek tekintik az olyan transz- és szupranacionális politikai formációk számára, mint az európai integráció által formálódó államközösség vagy a nemzetiségi problémákkal küzdő Erdély. Ennek a diskurzív hagyománynak (s itt nem pusztán Jászi Oszkár *keleti Svájc* elméletére gondolok) a gyökerei közel két évszázadnyira nyúlnak vissza. Svájci képviselői közül idézhetném Fritz Ernst *Helvetia Mediatrix* című 1939-es szövegét, melyben miniatűr Európaként értelmezi az etnikailag, felekezetiileg és legfeltűnőbben nyelvileg is heterogén svájci nemzetet. De hasonlóan érvel a történész Urs Altermatt is, amikor 1996-ban, a *Das Fanal von Sarajevo* főcímű kötetében, a délszláv háború kapcsán fel-

¹ A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

lángolt konfliktusok és az etnonacionalizmus végzetes következményein elmélkedve egyenesen arról beszél, hogy Európának nincs más választása: vagy balkanizálódik, vagy helvetizálódik, azaz svájci mintára elismeri, hogy nem identikusak a nyelvi, politikai és felekezeti határok (BARKHOFF 2010, 208).

A „svájci modell” retorikai alakzatának hatékonyságán, úgy tűnik, mit sem változtat az, hogy egyrészt maga a figura paradox, vagyis kissé leegyszerűsítően megfogalmazva: a svájciság kiteljesedése egyben a „másság”, a svájci különlegesség („*Sonderfall*”-mítosz) megszűnését, az Európában való „feloldódását” is jelentené. Másfelől az sem, hogy a „zsidóarany” („*Raubgold*”-*Debatte*) körülötti vitán, vagy a második világháborús semlegességet érintő, Svájc mintaszerűségének sztereotípiáját leromboló közéleti vitákon² is túlmutató, igen jelentős hagyománnyal rendelkezik Svájc bírálata is. Sőt a nemzeti mítoszok szubverziója a „kritikai patriotizmus” irodalmi irányzatában magának a svájci mítosznak a részévé is vált.³ A svájci „modell” kritikája egyrészt a nemzeti nagy elbeszélés bizonyos konstitutív elemeire irányul: az 1980-as évek végének eseményei olyan destruktív hatással voltak a svájci nemzeti mítoszcra, hogy Georg Kohler egyenesen arról beszél, a „svájci paradigma”, a nemzetben való gondolkodás ekkor „véget ért”, a svájci nemzet története pontosan két évszázadot ölel át, a Bastille ledöntésétől (1789) a berlini fal ledöntéséig (1989) „tartott” (KÖHLER 2002, 13). Másrészt a különböző nyelvű országok közötti kapcsolatra irányuló diszkusziókban is felbukkannak olyan szövegek, amelyek nem az ellentétek egymásmellettségét, a pluralitást ünneplik egyfajta új létmódként, hanem sokkal inkább egy bizonyos kommunikációs deficitet, közönyt konstatálnak például a német és a francia nyelvű svájci kantonok között. Sőt vannak, akik emiatt egyenesen Svájc szétesését vizionálják s ebben a kontextusban nem túlzás „rösztiárok-félelmekről” sem beszélni (a *Röstigraben* játékos kifejezés, a Svájcban belüli legnagyobb nyelvi határra, az ország német és francia nyelvterületei között húzódó törésvonalra utal metaforikusan).⁴ Svájc „modellszerűsége” kapcsán tehát semmi-

² Az 1980-as évek végére ugyanis látványosan megrendültek a svájci nemzeti nagy elbeszélés alapjai. 1989 jelentős dátum ilyen szempontból: a rendszerváltás, a hidegháború vége a svájci fegyveres semlegesség koncepcióját megfosztotta eddigi legitimitásától. Ekkor derült ki továbbá, hogy a svájci titkosszolgálat ügynökei negyven éven át több mint kilencszázezer embert, számos szervezetet, rendezvényt megfigyeltek (*Fichenaffäre*, 1989), és ekkoriban kezdődtek azok a közéleti viták, amelyek Svájc második világháborús magatartásának fehér foltjaira kérdezték rá, így többek között a menekültügyi politikára vagy a svájci bankszámlákon tárolt zsidó vagyonokra (ez volt a már említett „*Raubgold*”-*Debatte*). 1996-ban pedig felállították azt a Bergier-bizottságot, amely Svájc második világháborús magatartását, a nációkkal való gazdasági kooperációt és a menekültügyi politikát vizsgálta.

³ A kritikai patriotizmus irodalmi hagyományához vö. PABIS 2013a, 11–25.

⁴ A „rösztiárok-fóbia” jelenségéhez, illetve általában a *Röstigraben*-metaforához vö. PABIS 2013b.

képpen sem egy preskriptív értelmű mintáról, követendő (mert ideális) példáról beszélünk, hanem sokkal inkább a szó leíró értelmében tekinthetjük Svájcot „modellnek”: a saját nemzeten belüli nyelvi, etnikai, kulturális keveredés általában az egyéni vagy kollektív identitások pluralitását, fragmentáltságát modellálja. A retorikai figura aktualitását, a kezdetben említett kontextusokban újraéledő használatát pedig azok a migrációs folyamatok adják (s itt nem pusztán konkrét embertömegek vándorlására, hanem akár információk, jelek globális cirkulációjára is gondolhatunk), amelyek eredményeképpen az etnikai, nyelvi, kulturális különbözőség Európában, az egyes nemzeteken belül is mindennapos tapasztalattá vált. Sőt: ezek a tapasztalatok nem csupán kultúrák és szubjektumok *között*, hanem ezeken belül is meghatározók (nem csupán inter-, hanem intrakulturális és intraszubjektív jelenségekkel állunk tehát szemben:⁵ a sajátnak a másságában megnyilvánuló nem azonossága, az identitások bizonytalansága pedig alássa mind a homogén nemzeti közösségekben, mind az esszenciális identitásokban való gondolkodást). A svájci nemzeti mítosz említett „leomlása”, illetve a kulturális és nyelvi diverzitás ezen újfajta jelenléte (a svájci „modell” egyfajta átértelmeződése és univerzalizálódása) határozza meg a svájci irodalmakra irányuló tudományos beszédmódot is.

Pluralitás, polifónia, posztkolonializmus: a kortárs svájci irodalom értelmezési modelljei

Az ezredforduló (illetve az 1980-as évek vége) utáni svájci szépirodalmat gyakran nevezik transz- vagy posztacionális irodalomnak (SPOERRI 2010, 43–44), egyfelől a Svájchoz, svájcisághoz való tematikus viszonyulás (kritikus) jellege vagy annak a hiánya miatt, másfelől a többsnyelvű, bevándorló szerzők szövegeinek térhódítása, meglepően gyors kanonizálódása miatt. Ehhez a jelenséghez mindenképp hozzá kell tennünk, hogy az említett jelzők paradox módon a „svájci modell” retorikáját írják tovább, illetve voltaképpen a *Sonderfall*-mítoszt értelmezik újra sajátos módon, annak normává válását hangsúlyozva. A hibriditás, az identitások fragmentaritása, a kortárs irodalmi szövegek tematikáját és nyelviségét alapján meghatározó nyelvi és kulturális idegenség vagy határátlépés ugyanis olyan általános, politikai formációkra nem korlátozható tapasztalatok, amelyek mégis gyakran a svájci irodalmakban keletkezési és befogadási kontextusok jellegzetességei miatt kvázi „beleködolt”, az irodalmat „predesztináló” tényezőként jelennek meg az irodalomtudományi beszédmódban. (Hasonlóan *ex negativo* módon marad fent egyébként mindmáig a kritikai patriotizmus már említett, 1960-as évek óta jellemző, Max Frisch, Adolf Muschg, Nicolaus Meienberg vagy Paul Nizon és Peter Bichsel nevéhez

⁵ A szubjektumok és kultúrák *közötti*, illetve az azokon *belüli* idegenség jelenségéhez vö. Bernhard WALDENFELS, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

is köthető hagyománya: a politikum hiánya, avagy ennek a hiánnak a látszólagossága visszatérő téma a legfiatalabb szerzőgenerációk szövegeinek értelmezésében.⁶) Peter Utz irodalomtörténész például arról beszél a sokatmondó *Globale Heimat.ch* (globális haza.ch) című ötnyelvű antológia előszavában, hogy

a svájci irodalmak predestináltak az ilyen [nyelvi és kulturális] határ-átlépésekre. Mert mindig is az jelentette számukra a kihívást és az esélyt, hogy határaikon túl kellett keresniük mindenkori referencia- és rezonanciaterületet, a német, francia és az olasz nyelvterület egészében. Svájcnak nincs nemzeti nyelve, és ezért nincsenek nemzeti írói [...] Annál inkább adott viszont a svájci irodalmak számára a transznacionális nyitás, illetve a többnyelvűséggel járó produktív nehézségekkel kapcsolatos tapasztalat. (UTZ 2012, 11.)

Gianni D'Amato pedig a svájci irodalom kozmopolita tereit vizsgálva azon elmélkedik, hogy mivel a többszörös identitás már pusztán az ország földrajzi helyzete, politikai struktúrája és négy nyelvűsége miatt is kézenfekvő téma a svájci irodalmak számára, ezeket *avant lettre* transznacionálisnak tekinthetjük, s ez a jelleg voltaképpen a bevándorlási hullámoktól függetlenül is meghatározta volna a svájci irodalmat (D'AMATO 2010, 25). A migrációs tapasztalathoz köthető nyelvi és kulturális hibridizáció ebben az értelmezésben tehát egy olyan mai tendencia, amelynek egyfajta kicsinyítő tükrei vagy előképei a Svájcban belüli pluralizálódási folyamatok. A német, francia, olasz vagy éppen rétoromán kultúrák metszéspontjára, párbeszédére épülő, s már csak ezért is csakis többes számban létező svájci irodalom és identitás (irodalmak és identitások) kontextusában nyíltan (mintegy

⁶ Pia Reinacher sokszor idézett tézise szerint a kortárs svájci írók fiatalabb generációját egyfajta paradigmaváltás határozza meg: mindannyiuk művében tetten érhető az eltávolodás a kritikai patriotizmus, a politikailag elkötelezett irodalom hagyományától (REINACHER 2003, 9). Ezt a jelenséget többen vitatják: Valerie Heffernan Peter Stamm, Ruth Schweikert és Zoë Jenny regényeiben elemzi Svájc tematizálásának indirekt, rejtett stratégiáit (HEFFERNAN 2010). Corina Caduff a hasonló olvasási stratégiák, valamint az elmúlt évtizedekben kiadott svájci antológiák kapcsán mutat rá arra, hogy még mindig meghatározó a „svájci irodalom” toposza, sőt, még azt is svájci tulajdonságnak, Svájcban való reflexiónak tekinthetjük, ha egyértelműen hiányzik ez a téma egy irodalmi szövegből (CADUFF 2005). Tárgyának tagadása élteti egyébként az önálló svájci (nemzeti) irodalom létezését problematizáló tudományos diskurzust is, amely annak ellenére a mai napig élénk, hogy a nemzethez mint homogén, szubsztanciális kategóriához köthető (svájci) „nemzeti irodalom” fogalmának létjogosultságára irányuló kérdésre régóta csak nemleges válaszokat olvashatunk. Sőt a Svájcban belüli nyelvi és a Svájcot körbevevő politikai határok közötti inkongruencia miatt Michael Böhler az egész svájci *nation-building* folyamatát alapjában véve ambivalensnek, paradoxnak tartja (Terry Eagleton alapján a tagadás általi helyeslésről, megerősítésről – *self-assertion in denial* – beszél: BÖHLER 2010, 41).

„modellszerűen”) megmutatkozik az „egynyelvű” irodalmakban is benne rejlő töredezettség, ambivalencia és többszólamúság. Így a nemrég elhunyt írólegenda, Hugo Loetscher kifejezése, a *plurális baza*, vagyis a „többes számú Svájc” fogalma (LOETSCHER 2010) nem pusztán a (Svájcra és a migráció utáni társadalmakra egyaránt jellemző) nyelvek és kultúrák egymásmellettségére vonatkoztatható, hanem felmutatja a mindenkori identitás konstruáltságát, a saját és az idegen ambivalens összefonódását is.⁷

A svájci irodalom pluralitása mellett a posztkoloniális olvashatóságának a felvetése is egy olyan jellemző értelmezési modellnek tekinthető, amely „tipikusan svájci” jelenségeket nem svájci vagy nem csupán Svájcra jellemző jelenségekkel összekapcsolva értelmez újra, amelyek azonban (különösen a posztstrukturalista belátások fényében) voltaképpen politikai formációktól és történelmi eseményektől szinte független, általános tapasztalatoknak bizonyulnak.⁸ A pluralitás esetében a nyelvi-kulturális diverzitás töltötte be ennek az immár univerzálisnak tekinthető svájci jellegzetességnek a szerepét, a posztkolonializmus esetében pedig (többek között) az írott nyelvben megjelenő „idegen” hatalmi centrum (az irodalmi standardot használó „gyarmatosító”, vagy Németország) és a beszélt nyelvet (a csak szóban létező svájci nyelvjárást) sajátjának tekintő, ambivalens helyzetű (gyarmatosított) „periféria” közötti feszültség. Ettől a később még bővebben kifejtendő analógiától függetlenül sem teljesen abszurd vállalkozás egyébként a „posztkoloniális Svájc” kutatása, hiszen a *poszt* előtag használata közismerten nem jelenti feltétlen a gyarmati múlt szükségességét – a kifejezés vonatkoztatható a koloniális struktúrák, a nyugati hatalmi diskurzusokat meghatározó hegemoniális mechanizmusok, a rasszizmus, az etnocentrikus minták új formákban történő tovább élésére is. Márpedig a közelmúlt olyan politikai eseményei, mint a 2009-es népszavazást követően életbe lépett minaret-építési tilalom, is arra utalnak, hogy a svájci társadalomban is tetten érhetőek a bevándorlókkal szembeni „kolonizációs” félelmek. Sőt, a svájci közvetlen demokratikus berendezkedéssel összeférő, évtizedekre visszamenő „hagyománya” van a külföldiek politikai kirekesztésére tett kísérleteknek (hiszen nyilvánvaló összefüggéseket találunk a bevándorlók radikális mértékű kiutasítására buzdító 1970-es úgynevezett Schwarzenbach-kezdeményezés idegengyűlölő, populista retorikája és az SVP *Schäffchenplakat* néven elhíresült 2007-es plakátjának rasszista képi nyelve között, amely a fekete bárányként ábrázolt bűnöző külföldiek erőszakos kitoloncolását „reklamozta”). Az ilyen erőszakstruktúrák kétségkívül adekvátan leírhatók akár a posztkolonializmus elméletének szavaival és módszereivel is, és számos irodalmi alkotásban játszanak meghatározó szerepet. Ezek a szövegek nem meglepő módon gyakran

⁷ LOETSCHER 2010. A plurális baza fogalmához, illetve a pluralizálódás, a hibriditás és az identitáskonstrukció összefüggéseire. DEWULF 2013.

⁸ A svájci posztkolonializmusról. PURTSCHERT 2013, illetve lásd Trippó Sándor ismertetését jelen folyóiratszámomban.

bevándorló háttérű szerzők művei, mint például Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című nagysikerű, 2010-es regénye, amely egy Vajdaságból kivándorolt család két generációjának sorsán át mutatja be a látszólag sikeres integráció árnyoldalait.⁹ De ugyanígy sorolhatnánk olyan svájci szerzők tollából származó műveket is, amelyek még közvetlenebbül kapcsolódhatnak a gyarmatosítás és posztkolonializmus elméletéhez, hiszen párhuzamot vonnak az afrikai népirtás, a nemzetiszocialista diktatúra háborús bűnei és Svájc egykori és jelenbeli menekültügyi politikája között, mint például Urs Widmer *Im Kongo* című 1996-os regénye. A „svájci posztkolonializmus” teóriája mindazonáltal leginkább azon a ponton válik igazán termékenyen megválaszolható kihívássá az irodalomtudomány számára, amikor arra a jellegzetes feszültségre hívja fel a figyelmet, amely a német nyelven író svájci szerzők helyzetét meghatározza. A német-svájci írók (illetve a német nyelvű svájci irodalom) ugyanis sajátos viszonyban állnak egyfelől a németországi szerzőkkel (illetve a „német” irodalommal), másfelől irodalmi, esztétikai tevékenységük elsődleges médiumával, a Svájcban elsősorban csak írásban (a hétköznapokban viszonylag ritkán) használt irodalmi német nyelvvel. Ezt a jellegzetes helyzetet ugyan továbbra is összevethetnénk a gyarmati irodalom képviselőinek az angol nyelvhez fűződő kapcsolatával (az angol „apanyelv” a koloniális hatalomra emlékeztet, de egyben a bennszülött kultúra identitásteremtő mítoszainak is a médiuma, tehát egy köztes teret nyit meg).¹⁰ Ezen a ponton viszont elérkeztünk a svájci irodalom harmadik jellemző értelmezési modelljéhez is, ez pedig az irodalmi polifónia vizsgálata.

Mint már említettem, az egységes nemzeti nyelv hiánya miatt Svájcot gyakran nevezik „akarati nemzetnek”, hiszen itt nem érvényesülhetett egy olyan a priori, esszencialista nemzetfogalom, mint más, látszólag természetesen homogén nyelvi nemzeteknél (ugyanakkor itt is működtek speciális, szubsztancialista identitáskonstruáló stratégiák). Az újkori svájci nemzeti identitáskonstrukció folyamatait, médiumait, így például a nemzeti irodalomtörténet-írást is alapvetően meghatározta az ország többnyelvűsége. Sajátos konstellációban zajlott tehát a sajtóság és idegenség közötti, mindenkori identitáskonstrukcióra jellemző határvonás. Mathilde Schulte-Haller ebben a kontextusban egy jellegzetes ellentétről beszél (BÖHLER 1996, 29):

Inkongruencia [húzódik meg] a nyelvi-kulturális és a politikai határvonás között. A nyelvi rokonság alapján magától értetődőek, és mindig is azok voltak a hasonlóságok a szomszédos államokkal, míg a belső hasonlóságok keresésekor át kellett lépni a különböző nyelvi-kulturális hovatartozások közötti határokat. A kizárás [mechanizmusa] tehát a közös nyelveken, a befogadás [az integráció

⁹ A regény részletes elemzéséhez lásd Hammer Erika tanulmányát jelen folyóirat-számban.

¹⁰ Vö. Cecil Giscombe szavait: „Nincs más nyelvem, csak az angol [...] de nagyon is tudatában vagyok annak, hogy ezt a nyelvet, ezt az anyanyelvet beszennyezi a kolonializmus és az imperializmus története – tehát apanyelvvé válik” (GISCOMBE 1997, 129), idézi REIF-HÜLSER 2006.

folyamata] a nyelvi és kulturális határokon átívelően kellett hogy érvényesüljön. Hogy nemzetként létrejöjjön és fennmaradhasson, Svájcnak idegenséget kellett létrehoznia ott, ahol elsősorban kulturális megegyezés uralkodott, és hasonlóságokat kellett elérnie ott, ahol kulturális idegenség dominált.¹¹ (SCHULTE-HALLER 1992, 133.)

A hivatalos államnyelvek sokfélesége mellett Svájc jellegzetessége elsősorban a német nyelvű svájci kantonokra jellemző úgynevezett *mediális diglossziában* áll – a kifejezés a hivatalos, írott német (*Hochdeutsch*) és a köznapi, beszélt svájci nyelvjárárs (*Schwyzerdütsch*) egymás mellettiségére utal. (Fontos megjegyeznünk, hogy a *Schwyzerdütsch*, szemben a legtöbb nyelvjárással, nem szociolektus, használatát a kommunikáció medialitása, és nem a nyelvhasználó társadalmi, gazdasági pozíciója határozza meg.) A német nyelvű svájci irodalom keletkezési kontextusát ezért találon jellemzik Dürrenmatt alábbi szavai:

A svájci német író abban a feszültségben marad, hogy másképpen beszél, mint ahogyan ír. Az anyanyelvhez társul egyben egy „apanyelv”. A svájci német az író anyanyelve, az érzelmeinek a nyelve, a német az „apanyelve”, értelmének a nyelve, akaratának, kalandjának. Az író szemben áll azzal a nyelvvel, amelyen ír. (DÜRRENMATT 1988, 462.)

Ennek a feszültségnek gyakran olyan nyelvileg hibrid, többsnyelvű irodalmi szövegek az eredményei, melyekben a nyelvi polifónia nem pusztán illusztratív funkciójú, hanem a narratív diskurzus fontos, többletjelentést hordozó alkotóeleme. A csak szóbeliként létező dialektus írott formában történő elidegenítését, vagy a négy svájci nemzeti nyelv irodalmi szövegekben megjelenő keveredését termékenyen értelmezhetjük az úgynevezett differencia-esztétikai megközelítéssel. Ez a Michael Böhler által kidolgozott koncepció a *saját* médiumaként az írott *hochdeutschot* és a beszélt *schwyzerdütschöt*, az idegen médiumaként pedig a beszélt *hochdeutschot* és az írott *schwyzerdütschöt* tekinti, s többek között azt vizsgálja, ahogyan az idegen szó, az írott formában elidegenített dialektus aláássa a német „logocentrikus represszióját” egy többszólamú szövegben (BÖHLER 1991). Ez a megközelítés tehát a saját és az idegen fogalmait nem nemzeti értelemben használja (például nem elsősorban a négynyelvűségre vonatkoztatja), hanem nyelven belüliként értelmezi (vagyis a kulturális alte-

¹¹ Michael Böhler szerint mindez a svájci irodalomtörténet-írás vonatkozásában is meghatározó. A svájci irodalom nemzeti irodalomként alakításának két dimenziója volt: egy inkluzív, belső, amely a német, francia nyelvű vagy rétoromán szövegeket egy svájci nemzeti irodalomként egyesíti, és egy másik, egy elhatároló, külső dimenziója, amely megkülönböztette ezeket a szövegeket a német nyelvű németországi (illetve francia nyelvű franciaországi és olasz nyelvű olaszországi) irodalomtól. Az egyik stratégia tehát a különbségek áthidalására irányul, a másik viszont pontosan különbségek létrehozásával járul hozzá a saját nemzeti identitás konstrukciójához (BÖHLER 1996).

ritás és idegenség jelenségeit a nyelvi reprezentáció természetére, a jelölt és jelölő közötti viszonyra irányuló posztstrukturalista kérdezésmóddal szoros összefüggésben vizsgálja). Ha a svájci német szerzők szövegeiben megvizsgáljuk a nyelvi többszólamúságot, akkor tehát az írott és a mondott, a jelölt és a jelölő közötti olyan folyamatokat értelmezhetünk, amelyek a megértés hermeneutikai folyamatát is meghatározzák.¹² A kulturális alteritás itt tehát a jelölt és a jelölő közötti törésvonalra irányuló posztstrukturalista kérdés-horizont szempontjából lesz releváns: Böhler a „saját” idegenséget keresi, a „hiányzó másik nyomszerű jelenlétét” a svájci irodalomban, a nyelvjárás és az írott német egyidejűségében (BÖHLER 1991, 78).

Az írott nyelv és a dialektus feszültsége, a többnyelvűség valóban fontos értelmezési szempontnak bizonyulhat olyan „klasszikus” szövegek értelmezésekor, mint Otto F. Walter *Wie wird Beton zu Gras* (1979) vagy Max Frisch *Dienstbüchlein* (1974) című művei, de megkerülhetetlen tényező a frissebb munkáknál is, például Tim Krohn népszerű regényeiben (így az 1998-as *Quatemberkinderben*), illetve Arno Camenisch immár magyar műfordításban is olvasható, rétoromán, olasz és német nyelvek keveredéséből született regénytrilógiájában (*Az utolsó cseppig. Alpesi trilógia*, 2009–2012).¹³ E szövegek többnyelvűsége viszont sokkal komplexebb többszólamúságot jelöl, mint amire Dürrenmatt híres „anyanyelv-apanyelv” megkülönböztetése utal, hiszen magának a nyelvi közlésnek, jelölésnek dialogikusságát fedik fel (illetve utalnak arra az általános folyamatra is, amelyben az írás folyamán az író „elidegenedik” a szövegtől és önmagától is). A potenciálisan szubverzív beszélt „anyanyelv” és az egyértelműsége törekvő „apanyelv” ellentéte sem tipikusan svájci, történelmi-kulturális kontextushoz köthető jelenség. (Ezt mutatja egyébként már az is, hogy Henry David Thoreau *Walden*-jében is olvashatunk egy nagyon hasonló reflexiót a tudatosan tanult írott „apanyelv” és a passzívan befogadott dialektus vagy anyanyelv közötti különbségről (THOREAU 1992, 67–75), illetve ahogyan már említettem, a posztkolonializmus elméletei is használják a fogalom párt a posztkoloniális szerzőknek az angol nyelvhez való viszonyának jelölésére). A német nyelvű svájci próza tájnyelvi vagy többnyelvű részei tehát azt a többszólamúságot, multiperspektivitást, dialogicitást hozzák felszínre, amely már Bahtyin értelmezése szerint¹⁴ is minden nyelvi kijelentés jellegzetessége. A keletkezési kontextus nyelvi

¹² Böhler szerint a svájci német szerzők szövegei a saját és idegen hermeneutikai feszültségének a játékterei (BÖHLER 1985, 248), de a *köztes tér*hez is hasonlíthatóak, ahol feloldódik a saját és az idegen dichotómiája.

¹³ A nyelvi hibridizáció, az idegen nyelv tudatos, játékos irodalmi használatának népszerűségét példázza egy másik svájci regény kiemelkedő népszerűsége is: Thomas Meyer *Wolkenbruchs wunderliche Reise in die Arme einer Schickse* című 2013-as bestseller regénye – egy fiatal zürichi ortodox zsidó férfi szerelmi életének krónikája – a nem germán anyanyelvű olvasó számára szinte érthetetlen a függelékében található jiddis-német szótár használata nélkül.

¹⁴ A *hibriditás* (eredetileg biológiai és etnológiai) fogalma már a bahtyini többszólamúság (polifónia) elméletével összefüggésben metaforikus értelmet kapott, majd a posztkolonializmus elméleteihez és a hagyományos filológiai tárgyak kultúratudományi „felnyi-

heterogenitása természetesen itt (ahogyan a tárgyalt másik két értelmezési modell, a svájci irodalom pluralitására és a posztkoloniális dimenzióra irányuló kérdéskérdésfeltevés esetében) sem ad okot arra, hogy a svájci irodalom különlegességének tekintsük, és így egy újabb „*Sonderfall*-mítosz” alapjává váljon (amely szerint a svájci irodalom egy általános nyelvi jelenséget modellál). A koncepciót kritizálók szerint különösen nagy kísértésnek van kitéve a differenciaesztétikai megközelítés, hiszen a kulturális és nyelvi különbségek, a mediális diglosszia hangsúlyozásával a multikulturalizmushoz vagy a kulturális sokszínűség modelljéhez hasonló, utópikus és esszenzialista felfogásokat legitimálhatunk, ami azonban elkerülhető, ha a posztkoloniális irodalom alapkoncepcióját, a hibriditást¹⁵ általános nyelvi és kulturális létmódként értelmezzük.

Láthattuk tehát, hányféle újabb leírási és értelmezési modellel közelít az irodalomtudomány a kortárs svájci irodalmakhoz, amelyek ugyan a „posztnacionális” korban, de voltaképp a nemzet (Svájc mint kulturális értelemképzési kontextus) és az irodalmi szövegek viszonyának vizsgálatához biztosítanak elméleti háttérrel (természetesen úgy, hogy a nemzetet nem szubsztanciális kategóriaként, hanem performatívan konstruált, nyelvi képződményként értelmezzük). Hogy milyen horderejű tapasztalatnak bizonyul a tárgyalt elméleti modellek háttéréül szolgáló, nyelveken és kultúrákon belüli, illetve ezek közötti határátlépés a szépirodalmi szövegekben, azt a következőkben néhány olyan német nyelvű svájci regény kapcsán próbálom megmutatni, amelyek az idegenségtapasztalat egy-egy jellegzetes dimenzióját mutatják fel témájukban és esztétikai sajátosságaikkal egyaránt.

Határátlépések és idegenségtapasztalatok: Urs Widmer, Beat Sterchi és Ilma Rakusa szövegeiről

Ahogy említettem, a nyelvi és kulturális határátlépésekhez köthető idegenségtapasztalatok és esztétikai manifesztációik viszonyát az alábbiakban szépirodalmi elemzések példáján szeretném megvilágítani – bár nem áll módomban a kiválasztott regények részletes elemzése, és arra sem vállalkozom, hogy a három szövegen

tásához” kapcsolódóan kultúraelméleti kulcsfogalommá vált. Ez a metaforikus jelentésbővülés elméleti legitimációs háttéréül szolgálhat olyan megközelítéseknek, melyek intertextuális kapcsolatokat vizsgálnak irodalmi szövegek sokszólamúsága és az egyéni vagy kollektív identitások pluralitása, fragmentáltsága között. A hibriditás és a polifónia fogalmaiban rejlő bináris oppozíciók (így a *saját* és az *idegen*, az *identitás* és az *alteritás* közötti polarizáció) pedig azáltal oldhatók fel, hogy a kettejük közötti határt nem nyelvek és/vagy kultúrák *között*, hanem a nyelven és a kultúrán *belül* helyezzük el, vagyis, ha a polifóniát, hibriditást, idegenséget nem interkulturális, hanem kultúrán és nyelven belüli jelenségeknek tekintjük.

¹⁵ A hibriditás fogalmát jelen tanulmány keretei között nem áll módomban részletesen kifejteni. A hibriditás elméletéhez vö. BHABHA 2007.

keresztül reprezentatív képet próbáljak adni a kortárs német nyelvű svájci irodalom tendenciáiról. Urs Widmer már említett 1996-os regénye, az *Im Kongo* (Kongóban) svájci főszereplőjének afrikai útjáról számol be, Beat Sterchi *Blösch* című 1983-as műve egy spanyol vendégmunkás és egy svájci én-elbeszélő perspektívájából mutatja be egy alpesi tanya és a közeli vágóhíd mindennapjait, Ilma Rakusa *Rengeteg tenger (Mebr Meer)* című, 2009-ben megjelent szövege pedig az elbeszélő én korok és országok közötti vándorlásait viszi színre, lírai emlékfutamokban. A három mű egymás melletti értelmezésében összefonódik tehát a politikai-földrajzi, nyelvi-kulturális, a tér- és időbeli határokon átívelő mozgás három jellegzetes formája: a Svájcból való kitörés, a svájci haza (egyébként jelentős irodalmi hagyománnyal bíró) elhagyásának motívuma (*Im Kongo*), a Svájcba történő bevándorlás témája (*Blösch*), illetve a Svájcot is érintő, de szinte kezdő- és végpont nélküli állandó vándorlás, az úgynevezett transzmigráció tapasztalata (*Rengeteg tenger*). A regényelemzésekben az esztétikai és kulturális idegenségtapasztalatok kapcsolatát próbálom bemutatni az utazás e három dimenziója kapcsán, de ezzel nem elsősorban a tárgyalt értelmezési modellek (a posztkoloniális olvasás vagy a differenciaesztétikai megközelítés) működését kívánom „tesztelni”, hanem a többszólamúság és dialogicitás jellegét és fontosságát szeretném általában érzékeltetni az újabb német nyelvű svájci prózában.

Urs Widmer (1938) minden bizonnyal a legismertebb a kortárs svájci szerzők közül a magyar olvasóközönség számára, és ez a népszerűség leginkább a *Top Dogs* című, Budapesten is nagy sikerrel játszott darabjának, illetve a magyar műfordításban is olvasható regényeinek és elbeszéléseinek (*Anyám szeretője, Apám könyve* – 2005, *A kék szifon* – 2012) köszönhető. Az utazás motívumát Widmer több regényét – *Alois* (1968), *Die Forschungsreise* (1974), *Das enge Land* (1981), *Indianersommer* (1985), *Im Kongo* (1996) – összekötő „közös nevezőnek” tekinthetjük, s ennek a konkrét helyváltoztatáshoz köthető identitásváltozás tapasztalatán is túlmutató, gyakori általános témának svájci kontextusban különleges jelentősége van.¹⁶ A svájci írók politikai elkötelezettsége, illetve számos szépirodalmi szöveg visszatérő alapotívuma, az országból való elmenekülés között az elmúlt közel fél évszázad során több irodalomtörténész is kapcsolatot feltételezett. Karl Schmid például 1963-as *Unbehagen im Kleinstaat* (Rossz közérzet a kis államban) című munkájában a kis államban jelentkező kellemetlen érzést, rossz közérzetet vette górcső alá, és megállapította, hogy a svájci írók hazájukkal szemben tanúsított kritikai magatartása a bezártsággal, az ország metaforikus értelmű börtönjellegetével, elviselhetetlennek érzett szűkösségével (*Enge*) magyarázható (SCHMID 1963). Hasonlóan érvel Paul Nizon az 1970-es években, a *Diskurs in der Enge* című művében is, amelyben a bezártságból való kitörést, az elmenekülést a svájci művészek alaptapasztalatának nevezte (NIZON 1970). Ennek a diskurzusnak számos más képviselőit is idézhetnénk: Dürrenmatt Václav Havelhez címzett híres beszédében börtönnek nevezte az országot (DÜRRENMATT

¹⁶ Hasonlóan releváns alapotívum az utazás a kortárs svájci próza élvonalába tartozó Markus Werner számos regényében is (*Zündels Abgang, Der ägyptische Heinrich*).

1989), s hasonlóan gyakran hangzik el Svájjal kapcsolatban az eseménytelenség, a sorsnélküliség vádja is.¹⁷ Nem minden ok nélkül nevezték az *Im Kongót* tehát egzotikus *Heimatroman*nak (AGOSSAVI 2003, 96), hiszen több szempontból is párbeszédbe lép ezzel a hagyománnyal. A főszereplő, Kuno a fekete kontinens belsejébe, Kisanibanba utazik, s már ez a téma maga is felidéri az említett toposzokat: a svájci bezártságból való kitörés motívumát (*Diskurs in der Enge*), de megjelenik a szövegben a tapasztalat- és sorsnélküliség tudata is, mint a háború utáni svájci nemzedékeket meghatározó összekötő élmény:

„Ebben az évszázadban a legutolsó tökfilkó is ott szaladgált a normandiai part-raszálláskor vagy meghalt Hirosimában”, kiáltottam. „Egyedül nekem nincs sorsom [...] Már apámnak sem volt. [...] Minden reggel elment a nyolcórás busszal a hivatalba és minden éjjel olyan későn jött vissza, hogy én már régen aludtam! Az egész háború alatt, amennyire emlékszem, és utána meg pláne. [...] Sosem éltem meg semmit és soha nem is fogok. Mint apám.” (WIDMER 1998, 16–17.¹⁸)

Másfelől a regény egyértelműen szembemegy a *Heimatroman* nosztalgikus, romantizáló-idillizáló hagyományával, amennyiben Kuno utazása során nem csupán az afrikai térkép már nem létező fehér (illetve már nem is annyira „fehér”) foltjait fedezi fel, hanem a svájci múlt és jelen sötét árnyait is. (Már a regény első oldalain szóba kerül a harmincas és negyvenes évek etikailag vitatható menekültügyi politikája és később a hitleri Németországgal történő gazdasági kollaboráció; a Kuno édesapját ápoló idősek otthonában öngyilkos lesz az egyik tamil vendégmunkás, miután elutasították a bevándorlási kérelmét.) Kuno nem pusztán térbeli határokat lép át, amikor felfelé utazik a Kongón, hanem időbelieket is: a szöveg egy emlékezőregény, amely a svájci nemzet történetével összefonódva az elbeszélő és édesapja élettörténetét beszéli el újra. Mindeközben a saját, európai gondolkodási minták is újraértelmeződnek: elidegenített formában, sőt, paródia, szubverzió tárgyakként jelennek meg, az afrikai kontraszttapasztalatok fényében.

Az 1994-ben játszódó történetet nyelvi és narratológiai értelemben is polifón jellegűnek nevezhetjük. A cselekmény legalább hat szálon fut: első részében Kuno gyermekkoráról olvashatunk (gyermekkori barátai, Willy és Sophie később sörfőzdet üzemeltetnek Afrikában), a második részben fény derül Kuno apjának sötét múltjára (a svájci titkosszolgálatnak kémkedett, s közvetve felelős Kuno édesanyjának a haláláért is), a harmadik részben pedig Kuno Afrikába utazik, legvégül átveszi a sörfőzde vezetését, s boldogan él tovább szerelmével, Anna nővérrel, akit édesapjánál, egy svájci idősek otthonában ismert meg. Keveredik egymással a retrospektív elbeszélői módú életrajzi visszatekintés (Kuno gyermek- és ifjúkorára), a jelenben játszódó, komikus szál (az idősek otthonában játszódó történet – az apa

¹⁷ Vö. SOLMS 1989: a kötet címének magyar fordítása: *Történetek egy események nélküli országból. Svájci irodalmi napok Marburgban.*

¹⁸ A fent elemzett Widmer-regény sorait saját fordításomban idézem.

lelepleződése után az olvasó az elbeszélővel, Kunóval együtt értelmezi át annak múltját), a második világháborús kémértörténet, az afrikai útleírás. A rendkívül összetett szöveg narratív koherenciáját tovább gazdagítják (némileg megtörik) olyan dőlt betűvel szedett, jelen idejű passzusok, amelyek az olvasót egy fiktív tekintéssel szólítják meg,¹⁹ illetve azok a metareflexív fejezetek, amelyekben Kuno az elbeszélés idejében reflektál az írás folyamatán, a szövegszerkesztés medialitásán:

A laptopot, melynek tulajdonképpen a könyvesboltban lenne a helye, ma magammal vittem az erdőbe. Kézre álló műanyag dobozka. Megtöltöm a képernyőt betűkkel, s nézem, hogyan tűnnek el a gép emlékezetében. Odavan, a szövegem. Másodpercekkel később már nem tudnám megmondani, mi is volt; de a gép még meg is jegyzi. (12.)

Nem feledkezhetünk meg továbbá a regény legfontosabb szubtextusáról, Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című 1899-es regényéről sem (melyet Widmer maga fordított újra 1992-ben). A dekonstruktivista, pszichoanalitikus, feminista, vagy újhistorista olvasatairól híressé vált Conrad-regény és Widmer szövege között számos kézenfekvő analógiát találhatunk. A közös helyszín (a koloniális kizsákmányolás áldozata, Kongo), a közös motívumok (a fekete-fehér színszimbolika, a hajóút leírása, Klein, Kurtz és Kuno nevének alliterálása) mellett összeköti a két szöveget a cselekmény számos pontja (Marlow Kurtzt keresi Afrika mélyén, Kuno pedig Willyt), valamint az elbeszélői diskurzus jellegzetességei is (Widmer regényének első fejezetében is jelen van egy fiktív hallgató, Berger úr, továbbá itt is számos ellipszis nehezíti meg a jelentésadást: ahogyan Kurtz neje sem értesül a haldokló utolsó szavairól, úgy Kuno sem tudja meg haldokló apjától, ki is felelős anyja haláláért²⁰).

Hasonló párhuzamokat figyelhetünk meg egyébként a regény más, intertextuálisan kevésbé feltűnően kódolt pontján is. A gyarmatosítás és a kizáró nacionalista ideológiák analógiájára utalnak például bizonyos párhuzamos jelenetek: Kuno apja egykor mesebeli, váratlan módon menekült meg a Gestapo elől – birtokában volt Hitler titkos telefonszáma –, s Kunónak ugyanígy az utolsó pillanatban, *deus ex machina* sikerül kegyelmet kapnia Kongóban, Mobutu névjegykártyájának és magántelefonszámának tulajdonosaként.²¹ Az európai és afrikai politikai-gazdasági

¹⁹ „Az egész ország, Afrika szíve, erdő. Zöld, nedves, örökkévaló. Évekig vágbatod magad előre a bozótúváig késsel, és még mindig erdőben vagy. Nincs kiút. Nincs emlékezés, nincs jövő. A jelen tudat nélküli. {...} Ha este, a fáradtságtól zibálva eléred a kunybód, boldog lehetsz. Nincs is szavad a boldogságra. Mit sem sejtessz.” (21, kiemelés az eredetiben.)

²⁰ „»Meg tudom mondani neked, kinek a vétke«, suttozta. »A bűnös –« szája nyitva maradt. Már nem lélegzett.” (186.)

²¹ Michael Frank szerint a kultúrák koloniális találkozásakor a politikailag, társadalmilag és kulturálisan is domináns európai gyarmatosítóknál egy jellegzetes félelem figyelhető meg attól, hogy elveszíti kulturális identitását, elidegenedik önmagától (ez a gyarmati befolyástól való félelem akadályozza meg például azt is, hogy az akkulturáció folyamata megváltoztassa a gyarmatosító hegemoniáját) (FRANK 2006, 10).

gyakorlat egymásra vonatkoztatását természetesen a Kongóba utazó svájci elbeszélő európai perspektívájával, illetve az európai kultúra és ipar sajátos afrikai jelenlétével is magyarázhatjuk: a kinshasai vámhivatalnok Simenont és Montaigne-t olvas (121), a mozikban a *Rocky III.* és a *Távol Afrikától* megy (209), Kuno lépten-nyomon Shell-reklámtáblákba botlik, és Citroënnel utazik. A dzsungel ezzel szemben, hasonlóan a regény elején és végén az írás helyszínéként bemutatott svájci erdőhöz, pontosan azoknak az egyszerre vonzóan és fenyegetően idegen dolgok megtapasztalásának a közege, amelyeket a nyugati gondolkodásmód uralhatatlanságuk, racionalizálhatóságuk teljes hiánya miatt hagyományosan elfojt: ilyenek a testiség, a szexualitás, a halál (az őserdőben tartják a „néger királyok” a gyűlésüket, s titokzatos gigantikus néger nők által megcsonkított testekről is szó van). A szöveg ugyanakkor arra is biztat, hogy az (ős)erdő rejtélyes idegenségét ne csupán a Kuno számára értelmezhetetlen afrikai rítusokra vagy nyelvekre vonatkoztassuk, hanem általában véve magára a (bizonyos mértékig mindig idegen) irodalmi szöveg által támasztott hermeneutikai kihívásra, az értelemkeresés, a jelentéstulajdonítás folyamatára, illetve az ezek sikerességébe vetett hit megkérdőjelezésére. Kuno megállapítása egyaránt igaz a dzsungelre és az elbeszélés szövegére is: „Hallgat, mégis tele van hangokkal, melyeket nem tudsz értelmezni” (212).

Widmer regénye mindazonáltal messze nem tekinthető olyan „antikoloniális” vagy Svájcot „kritizáló” szövegnek, amely értékítéletet mondana a svájci múltfeldolgozás hiányosságai vagy a gyarmati politika visszasságai felett – e témák kapcsán sokkal inkább a satíra, a humor és az elidegenítés eszközeihez nyúl az elbeszélés. A történelmi traumák a svájci fejezetekben sajátosan dekontextualizált megjelenésben veszítenek súlyukból (Kuno számára a takarítónők vegyszerei jelentik Vietnamot – 14). Az emberiség elleni bűntettekért felelős diktátorok, illetve történelmi személyiségek pedig az elbeszélő gyermeki perspektívájában pusztán játékgúrák: „Apa levette az egyenruháját, odaült a barkácsoló asztalához, és egész éjjel bábfigurákat farigcsált [...]: egy paprikajancsit, egy rendőrt, egy krokodílt, egy hercegnőt [...]. Később csinált még egy Hitlert és egy Guisan tábornokot is” (20). A (posztkoloniális) elmélet gyarmatokra jellemző hatalmi viszonyok leírására is alkalmazott fogalmi (az asszimiláció, illetve akkulturáció, a kulturális befolyásoltságtól való félelem²² jelenségei, a férfihatalom elvesztését szimbolizáló kasztrációs félelem²³) pedig egyfaj-

²² Widmer a nemzetiszocializmust és a kolonializmust mint két rasszista és gazdaságilag kizsákmányoló rendszert a Conrad-regényhez írt utószavában is párhuzamba állította: „Lipót [II. Lipót belga király] Kongót koncentrációs táborra alakította, amelyben nem a jog, hanem a leggátlástalanabb szabadrablás uralkodott”. WIDMER 1992, 198, idézi AGOSSAVI 2003, 104.

²³ A fenti két jelenség közül csak az elsőt áll módomban részletesebben elemezni. A kasztrációs félelem parodiájaként is olvasható szövegrész a regény 51–52. oldalán található: a vámpírként viselkedő fekete nők és áldozataik halálos szerelmi aktusát leíró jelenetben az „aussaugen” ige szó szerinti jelentésében szerepel (ti. nem pusztán a férfiak kielégítésére, hanem a nők általi elnyelésére, „beszippantására” is vonatkozik).

ta játékos grammatikalizáció „áldozatává válnak”. Kuno első szerelmi vallomásra és házassági ajánlatára Anna egy magyarra lefordíthatatlan idiómával válaszol: „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind” (18, „Arra várhat, amíg fekete nem lesz”), a fekete szín figuratív használata pedig ellentétes előjelűvé (pozitívvá²⁴) és szó szerintivé válik a szövegben (ugyanaz vonatkozik a szó használatára a „Jövőt sötéten [feketén] látni” – „Die Zukunft schwarz sehen” fordulatban is). Kuno ugyanis ténylegesen feketévé változik, és így az idegenség látható jelei nélkül élhet Kongóban (ugyanaz történik Annával és Willyvel is – ez utóbbi „svájciságának” egyedül az szolgál „bizonyítékául” az elbeszélő számára, hogy akcentus nélkül beszéli a svájci német nyelvjárást):

Amikor kezet mostam, és a tükörbe néztem, láttam, hogy fehér körszakállam van. Göndör szőrszálak. S hogy az arcom mélyfekete. Merő pánikban ültem a fotelemben. [...] Fekete voltam! Olyan fekete, mint Sophie és Willy! Feltéptem ingemet, amíg láthatóvá nem vált bőröm egy darabja: az is fekete. A kezeim: csak belül voltak rózsaszínek. Lábszáraim, amint felgyűrtem a nadrágom szárát: ébenfa. Nem mertem kigombolni a nadrágomat, és megnézni a péniszemet. (174–175.)

Ez az említett befolyástól való félelem tárgyát szemléltető *átváltozás* (Kuno a Kafka-elbeszélés protagonistájához hasonlóan nem csodálkozik a lehetetlen valóságosságán) a kultúrák koloniális találkozásának egyik jellemző alapstruktúráját fordítja ki, az európai minták gyarmati átvételének folyamatára utal a hierarchikus pozíciók egyszerű felcserélése által (hiszen a fehér Kuno az, aki fekete mimikri mögé rejtőzve megszűnik egykori önmaga lenni). A szürreális fordulat egyúttal felidézi az asszimiláció azon jelenségét, amely nemcsak a koloniális szituáció sajátja, hanem az idegen megértésének hermeneutikai alaphelyzetére is vonatkoztatható, s amelynek jellegzetessége az idegen sajátját redukálása (gyakorlatilag az idegenség, a megértés tárgyának megszűntetése).

A másság és idegenség nyelvi és kulturális jelenségeinek összefüggését a *Blüsch* című regény szintén a nyugati kultúra ismert erőszakgyakorlatainak összekötése kapcsán, a migráció kontextusában mutatja fel: az erőszak a szövegben egyszerre

²⁴ A regény szímszimbolikája is egy ismert dichotómia megfordításának az alakzatára épül. Az afrikai feketék és az európai „sápadt arcúak” viszonyát tükröző sztereotip fekete-fehér oppozícióban rejlő tulajdonságok Widmernél ellentétes előjelet kapnak: a fehér a halál (illetve a sminkeléssel kapcsolatba hozott, a mulandóság elleni hiábavaló harc) színe, a feketeség viszont a boldogság (az Annával való házasság) beteljesülésének feltétele. Fontos párhuzamos jeleneteket alkotnak ebből a szempontból azok a szövegrészek, amelyekben Kuno halott édesanyja fehér lábfejének a leírása (19) párbeszédbe léptethető a hitvesi ágyban nyugvó Anna mozdulatlan lábfejének feketeségével (215). (A regény egyébként a társadalmi nemek hagyományos hierarchikus oppozícióit is megfordítja: a nők nem a férfiak általi meghódítás objektumaiként, hanem a szexuális aktus szubjektumaként jelennek meg Kuno szövegében: Kuno úgy érzi, Sophie megerőszakolta őt – 144.)

irányul az emberi, az állati test, valamint a szövegkorpusz és általában a nyelv ellen is. A színdarabjairól is jól ismert svájci író, Beat Sterchi (1949) *Blösch* című, 1983-ban megjelent német nyelvű regénye egy spanyol vendégmunkás és egy svájci hentesinas perspektívájából mutatja be egy alpesi tanya és egy közeli vágóhid mindennapjait az 1960-as években. Blösch, a vezértehén „passiója” több szempontból is párhuzamban áll a faluban idegen és néma Ambrosio, valamint a vágóhídi munkások sorsával. A narratopoétikailag igen összetett, nyelvileg is polifón szöveg a levágott tehenek, a számos szólamra és perspektívára szabdalt elbeszélői diskurzus és a (nem pusztán fizikai értelemben) széthulló életek analógiáján keresztül világítja meg, ahogy a migráció, a nyelvi és kulturális diverzitás, a hétköznapi tapasztalattá vált (ön)idegenség kontextusában megkérdőjeleződnek a nyugati kultúra alapjai (a nemzeti mítoszok vagy az etikai normák). A regénnyel az idegenségkutatás számos elméleti belátását is illusztrálhatnánk: az ideiglenesen Svájcban élő vendégmunkás, Ambrosio története a saját és az idegen ambivalens viszonyát, felcserélhetőségét, szituatív konstruáltságát lépten-nyomon szemlélteti. A regény első fejezetében Ambrosio megérkezéséről olvashatunk, illetve arról, ahogyan négy évvel ez után a nap után a vágóhidat végleg elhagyó férfi visszaemlékszik első élményeire.²⁵ A kívülről érkező idegen a svájciak honi világát az elterjedt svájci kliséknek megfelelően szépnek és gazdagnak, magát viszont – az őt szemlélő falusiak nézőpontjával azonosulva – kicsinek (ennek megfelelően a svájciakat, a teheneket viszont túlméretezettnek²⁶) látja, s ennek a szemlélésnek az objektumaként a szemlélés egykori szubjektuma sajátosan elidegenedik önmagától:

Ambrosio ott állt, s nem tudott megmozdulni, nem tudott cigarettát sodorni sem: mintha megbénult volna, látta magát magával szemben. Egyszer csak mindene egy fenyegető sajátosságot kapott. Érezte milliméternyire vágott haját fejének kopasz része körül, érezte, hogy a haja fekete volt. Érezte saját izzadságának a szagát. [...] Életében először tudta, hogy alacsony, idegen és más. (STERCHI 1985, 8.)²⁷

A térbeli (politikai-földrajzi) határok átlépése tehát egyben a saját és idegen közötti határvonás esetlegességének felismeréséhez vezet, sőt Ambrosio svájci történetének kezdete összefonódik bizonyos egzisztenciális határhelyzetekkel, így például a születéssel is. (A megérkezés leírása egy születéséhez hasonló: Ambrosio

²⁵ „Sok évvel azután, hogy először állt lábujjhegyre, hogy kártyáját végleg becúsztassa a kártyalepecsételő szekrényke 164-es számú nyílásába a városi vágóhid bejáratánál, Ambrosio visszaemlékezett arra a távoli vasárnapra, amikor megérkezett a jómódú országba.” (7.)

²⁶ „Mi játszódik le a fejekben? Ezekon a nagy testeken lévő nagy fejekben! Como elefantes de grandes. Hogy a tehenek nagyok, óriásiak, hihetetlenül óriásiak, pontosan ezt fogja majd megírni az otthoniaknak.” (83.)

²⁷ A fent elemzett Sterchi-regény sorait saját fordításomban idézem.

anyaföldjének biztonságát elhagyva sötét alagutakon keresztül ér el az idegen világba – ugyanezen az éjjelen Blösch, az innerwaldi alpesi tanya vezértehene egy borjúnak ad életet.²⁸) A labilis helyzetű, nyelv nélküli (a svájciakat nem értő, s később is elsősorban testbeszéddel, jelekkel vagy káromkodásokkal kommunikáló) Ambrosio álomszerűnek, valótlanoknak, bizonytalanoknak érzékeli környezetét külső valóságát s önmagát is, s ez a reflexív pozíció összeköti a páros számú fejezetek én-elbeszélőjével, egy név nélküli svájci hentesinással (ezek a fejezetek egy vágóhídon játszódnak, szemben a páratlan számozásúakkal, amelyek helyszíne egy alpesi tanya, Knuchel gazdasága). A svájci fiú szintén nem beszél, de hallgatásának oka egyfajta általánosabb nyelvi szkepszis („Jóval azelőtt, hogy elhangozna az első ÉN, már vége van mindennek, kész, egy hang sem jön ki a torkomon: néma maradok” – 55), a vágóhídon pedig egy Ambrosióhoz hasonlóan megfigyelői pozícióba kényszerülő, megkérdőjelezhető identitású idegenként viselkedik: „Nem vagyok gyáva. Gyáva vagyok? Vendégmunkás a saját országomban, az vagyok.” (230.) Hasonló egyértelműséggel mutatkozik meg később a regényben a vágóhídon kibelezett Blösch és Ambrosio analógiája, az alávetett tehén animalitása és a szintén kiszipolyozott, néma munkás(ok) idegenségének (illetve alázatosságának) párhuzama:

Ez a kiszipolyozott test, amelyet oly égbekiáltóan nyomorúságosan ráncigáltak ki a marhavagonból a rámpára, amely oly panaszosan bőgött bele a reggeli ködbe, ez a test Ambrosio teste is volt. [...] Blösch sántikálása, vánszorgása és habozása, ez ő maga volt, Ambrosio maga ment ott a kötélén vezetve. [...] Azon a kedd reggelen Ambrosio magára ismert Blöschben. (405–406.)

Ez a párhuzam a regény narratopoétikai szerkezetét és nyelviségét is meghatározza: az emberi és állati testek, valamint a szövegtörzsek egyaránt egyfajta szét-darabolás áldozatává válnak. Nem pusztán egy nyelvi hibridizációban megnyilvánuló „feldaraboltságról”, többszólamúságról van itt szó (spanyol, olasz, francia, svájci német, tájnyelvi és szleng kifejezések, neologizmusok, szakzsargon és intertextuális utalások²⁹ vizuálisan – kurzíválással, nagybetűs szedéssel – is jelölt keveredéséről), vagy arról, hogy az elbeszélői perspektíva korántsem egységes, hiszen a

²⁸ Ambrosiót útközben megkísérti a vágy, hogy „a sofőrre kiáltson: Állj! Állj!, hogy visszszavezethesse magát, vissza az alagutakon keresztül, vissza a helyeken át, csak vissza saját corunai falujának fényére” (7). Blösch újszülött borjáról azt olvashatjuk, hogy úgy áll Knuchel istállójában, „mintha mindig is ott állt volna, szemben Ambrosióval, úgy tűnt, nem is nagyon csodálkozott ezen. Itt volt. Idetartozott.” (23.) Ezzel a jelenettel párhuzamos az a későbbi rész, ahol a vágóhídra kerülő Blösch méhét felnyitják, s a meg nem született borjat is feldolgozzák (267).

²⁹ A szöveg a munkásregény (*Arbeiterroman*) és a parasztkról szóló, falusi, alpesi miliőben játszódó regények (*Bauerroman*) hagyományát is feleleveníti, így Jeremias Gotthelf prózájához is köthető. Egyik legfontosabb szövegelőttese Bertold Brecht *A vágóhidak Szent Johannája* című darabja és Upton Sinclair *A mocsár* (*The Jungle*) című regénye.

páros és páratlan számozású fejezetekben váltakozik a helyszín (az alpesi tanya és a vágóhíd), a perspektíva és az elbeszélő (harmadik és első személyű), az idősíkok (sorrendjük nem kronológiai). Widmer regényéhez hasonlóan a *Blösch* szövegét is átszővi számos holt metafora remotivációja, vagy szó szerint vételével történő átértelmezése, grammatikalizációja. (A szöveg egyébként a nyelv kommunikatív funkcióját vagy a valóság nyelv általi megragadhatóságának mítoszáit is drasztikusan aláássa. Ambrosio az állatok közvetlen testiségének némaságával vagy nem nyelvi jeleivel, esetleg hangfestő szavakkal kommunikál, illetve egy performatív funkcióra redukált nyelvet, a káromkodást használja: „»Donnersnuggelgeibesouhunggopffriedestutz!« Ambrosio kezébe rejtette arcát. Ő adta ki ezeket a ropogó, recsenő hangokat? Knuchel-német szavak az ő szájában?»³⁰ ? 305). A grammatikalizáció kontextusa a vágóhídi boncolás, és nem nehéz észrevennünk a párhuzamot az állatok feldarabolása, „felnyitása”, illetve a magától értetődő, elfedett eredetű nyelvi törvényszerűségek felfedése között. Egy tehén koponyájának feldolgozásakor például a szembevető zsákbamacska játékot jelölő német *blinde Kub* (vak tehén) kifejezés meglehetősen naturalisztikus részletességgel leírt szó szerint vételéről olvashatunk:

Nehezemre esik megragadni a szemgolyókat, hogy át tudjam vágni a látóideget és a látóköteget. A golyók újra és újra kicsúsznak az ujjaim közül. Mélyen belevájkalok a szemüregbe, hogy jobban hozzáférjek. [...]

³⁰ Számos hasonló példát is említhetnénk még, a „virsluij” kifejezés például akkor hangzik el a regényben, amikor a húsdaráló véletlenül levágja Ambrosio egyik ujját (366–367). Összetettebb játékot űz a szöveg a *piros* szín jelentéseivel (s ennek fontosságára a cím is utal: Blösch nevét az egységesen vörös színéről kapta). A piros szín uralkodik természetesen a vágóhídi jelenetekben, ahol a „kivégzőbőlben” alámerülő munkásokat tényleges vérfürdő „kereszteli meg” (381) – a kifejezés felidézi a keresztény gyakorlat alapító motívumát, a bűntől megtisztító krisztusi vér motívumát is. (A vér metaforikus jelentésének és szó szerinti jelenlétének összekapcsolásán alapul a regény egyik szatirikus zárójelenete is, amely az úrvacsorai rituálét értelmezi át: a vágóhídi munkások levágnak egy feldíszített tehenet, közös kehelyből megisszák a vérért – ezzel egyben egy öszövet-ségi, a vérfogyasztásra irányuló tilalmat is megszegve: 430–431.) Rádásul a piros a svájci zászló nemzeti színe (ahogyan egyébként a tehén és a paraszt is fontos figurái a svájci nemzeti mitológémának), és köthetjük a munkásmozgalomhoz is (Blösch és a vágóhídi vendégmunkások a kapitalista feldolgozóipar lázongó áldozataiként jelennek meg a regényben). A piros szín kapcsán végül további grammatikalizációkat is találunk a szövegben: a „rot sehen” (pirosat látni) kifejezés a németben a „dühbe gurulni” jelentésben használatos, itt viszont a vágóhídon dolgozó gyakornok fiú konkrétan pirosnak látja nemcsak a vérben úszó környezetét, hanem önmaga belsejét is, amikor erős nyomást gyakorol a szemhéjára (351–352).

Ki játszik?

Mit?

Szembekötősdit! (76.)³¹

Az állatok és az emberek testének analógiáját, kicserélhetőségét nem pusztán azáltal közvetíti a szöveg, hogy mindketten – a nyelvhez és az elbeszélői szólamokhoz hasonlóan – „darabokra hullanak” (a munkások gyakran megsérülnek, s az elbeszélő gyakran az emberi testet egyes testrészekre bontva, metonimikusan beszél róluk³²). A vágóhídon játszódó fejezetek én-elbeszélője, aki Ambrosióhoz hasonlóan önmagára ismer az állat(ok)ban (kitörni viszont – szemben a „vendégmunkással” – nem tud), én-te viszonyba lép a levágott marhákkal:

Felváglok a nyakadnál, végighasítok nyakizomzatod kötegeinek mentén, felváglok egészen légcsőved porcos fehérségéig. Elválasztok izmot az izomtól, ért az értől. [...] Hogy siet tova a véred.

Bugyog ki belőled, mint egy hegyből.

És én, hóhérszolga, rabszolga a vörös fronton, kardomat köszörülve térdelek nyakadnál. Én vagyok az. Én vagyok az? (74–75.)

Ez az antropomorfizáció, dialogicitás ráadásul a transzcendencia teljes hiányát is érzékelteti, és ezáltal felmutatja a nyugati kultúra alapjává vált keresztény etika

³¹ Számos hasonló példát is említhetnénk még, a „virslüj” kifejezés például akkor hangzik el a regényben, amikor a húsdaráló véletlenül levágja Ambrosio egyik ujját (366–367). Összetettebb játékot űz a szöveg a *piros* szín jelentésével (s ennek fontosságára a cím is utal: Blösch nevét az egységesen vörös színéről kapta). A piros szín uralkodik természetesen a vágóhídi jelenetekben, ahol a „kivégzőbőlben” alámerülő munkásokat tényleges vérfürdő „kereszteli meg” (381) – a kifejezés felidézi a keresztény gyakorlat alapító motívumát, a bűntől megtisztító krisztusi vér motívumát is. (A vér metaforikus jelentésének és szó szerinti jelenlétének összekapcsolásán alapul a regény egyik szatirikus zárójelene is, amely az úrvacsorai rituálét értelmezi át: a vágóhídi munkások levágnak egy feldíszített tehenet, közös kehelyből megisszák a vérét – ezzel egyben egy őszövet-ségi, a vérfogyasztásra irányuló tilalmat is megszegve: 430–431.) Ráadásul a piros a svájci zászló nemzeti színe (ahogyan egyébként a tehén és a paraszt is fontos figurái a svájci nemzeti mitológéának), és köthetjük a munkásmozgalomhoz is (Blösch és a vágóhídi vendégmunkások a kapitalista feldolgozóipar lázongó áldozataiként jelennek meg a regényben). A piros szín kapcsán végül további grammatikalizációkat is találunk a szövegben: a „rot sehen” (pirosat látni) kifejezés a németben a „dühbe gurulni” jelentésben használatos, itt viszont a vágóhídon dolgozó gyakornok fiú konkrétan pirosnak látja nemcsak a vérben úszó környezetét, hanem önmaga belsejét is, amikor erős nyomást gyakorol a szemhéjára (351–352).

³² Vö. például a dohányzást leíró következő mondatot: „És nyakak nyújtózkodtak, homlokok simultak ki újra, szájuk zárultak be, egy gyufa lángra gyúlt, az ajkak bezáródtak a nyáltól nedves csikkek körül” (106).

egy ambivalens vonását (az erőszak tiltása és legitimálása közötti feszültséget) is. Az állatokat feldaraboló hentesfiú ugyanis egy templomhoz (is) hasonlítja a mézszárszékot, s a boncolás, a tetemek felnyitása, a fej levágása kapcsán az állatok „megváltásáról”, testtől való megszabadításáról (75) beszél: „Ez már nem rejt semmilyen titkot sem, radikálisan kinyilatkoztatott – és semmi sem különleges benne. / A belek és gyomrok szokásos tintahala. Semmiféle tehén-jövendölés.” (125.) A nyelv, a kultúra és a vágóhíd törvényei közötti párhuzamot, a széthulló emberi sorsok és állati testek, a széttartó narratív szólamok analógiáját a regény nem csupán a téma brutálissága kapcsán képes látványosan felszínre hozni, hanem fontos kiindulópontja a bevándorló perspektívája, Ambrosio (ideiglenes) idegensége is, amely feltétele annak, hogy a honi (svájci) világ egyértelműségeit lelepleződjenek, megkérdőjeleződhessenek. A vándorló idegensége, ideiglenessége az utolsó elemzendő szövegben nem csupán átmeneti állapot, hanem *modus vivendivé* vált: a transzmigráció már említett jelenségét bemutató irodalmi szövegek súlya pedig sajátos aktualitást kölcsönöz a svájci irodalmakra eleve jellemző többszólamúságnak.

A politikai vagy nyelvi határok átjárhatóságának kérdése és ezzel kapcsolatban többek között a többsnyelvűség problematikája meghatározó alaptémája Ilma Rakusa művészetének (a Zürichben élő, szlovákiai születésű író, kritikus és műfordító magyar és szlovén szülők gyermekeként Budapesten, Ljubljanában és Triestben töltötte gyermekkorát, majd már svájci kisiskolásként fedezte fel azt a német nyelvet, amely irodalmi tevékenységének kizárólagos médiumává vált). Nem váratlan tehát a megjelenésének évében, 2009-ben a csak svájci szerzőknek járó prominens irodalmi díjjal, a *Schweizer Buchpreisszal* kitüntetett kötetének a témája sem: az országok, nyelvek, műfajok és művészetek közötti vándorlás és az erre való emlékezés (erre egyébként az alcím is utal: *Emlékfutamok*).³³ Az emlékezés folyamatában, az elbeszélte történetben meghatározó szerepet játszik a vasfüggöny mögötti országok kommunista múltja, német nyelvű elbeszélésük tehát olyan traumatikus kelet-európai történelmi tapasztalatok helyét jelölheti ki Németország, Svájc, vagy egy egyesült Európa kulturális emlékezetében, mint a *Gulag*, a rendszerváltás vagy a balkáni

³³ Különös egybeesés ugyanakkor, hogy a szintén (határon túli) magyar gyökerű svájci író, Melinda Nadj Abonji ugyancsak önéletrajzi háttérű „emlékezőszövege”, a *Galam-bok röppennek föl*, egy évvel később egyszerre kapta meg a svájci és a német *Buchpreist* – mintegy felmutatva ezzel a migráns háttérű szerzők irodalmának általában jellemző alap-tapasztalatának, a nyelvi és politikai határok átlépésének egy újabb dimenzióját. Rakusa és Nadj Abonji szövegeinek népszerűsége és elismertsége egy általánosabb tendenciába illeszthető: az ezredforduló utáni német kulturális emlékezetben és a kortárs német nyelvű szépirodalomban talán minden eddiginél kiemelkedőbb szerepet játszanak, minden eddiginél keresettebbek és talán a leggyakrabban díjazott alkotások a bevándorlók második és harmadik generációjának az irodalmi művei. A fenti szövegelemzés egy része az alábbi kiadványban is megjelent: PABIS Eszter, *A határátlépés problematikája Ilma Rakusa Rengeteg tenger című művében*, in *Tanítványi Disputa. In honorem Berta Erzsébet* (a *Debreceni Disputa* különszáma), Debrecen, 2013, 41–43.

háborúk. A *Rengeteg tenger* elbeszélőjének alaptapasztalatához tartoznak a kelet- és közép-európai történelmi múlt sötét árnyai: az orosz megszállás története, vagy az, hogy az én-elbeszélő édesapját internálják, a városokat (Rimaszombatot vagy Dél-Tirol helységeit) az önkényesen meghúzott államhatárok miatt átkeresztelik, a vámvizsgálatok megalázóak és megfélemlítőek. De a holokauszt áldozatainak el nem múló története is ráíródik a trieszti épületekre (RAKUSA 2011, 75), s meghatározza a vonatok leírását is („bevagoníroznak”: 248), vagy a pályaudvarokét (ezek a hol menekülés, hol kalandvágy által motivált utazás miatt visszatérő helyszínek a szövegben).

Másfelől a *Rengeteg tenger* elbeszélője nem pusztán politikai formációk és kultúrák, illetve nyelvek közötti határokon lép át, mint például amikor családjával „cigányéletet” élve (13), Kelettel az útipoggyászkban (15) folyamatosan vándorolnak többek között Trieszt, Budapest, Ljubljana és Zürich között, s amikor a vasfüggöny leomlása után, már anyaként újra felkeresi múltja bizonyos helyszíneit, vagy amikor Oroszországba megy, sőt Iránig utazik. A *Galambok röppennek föl* Ildikójához hasonlóan Rakusa szövegének főszereplője is a gyermek-, majd serdülőkorára emlékszik vissza,³⁴ s ez utóbbi – az önmeghatározás életkora – közismerten számos határ átlépésével és meghúzásával jár:³⁵ a kamasz- és a felnőttkor közötti átmenetben itt a szexualitás felfedezésére kerül leginkább hangsúly. Nem véletlen, hogy a „kéjsóvár” kívánság (89) felébredése az elbeszélő énben párhuzamosan bontakozik ki a világ felfedezésének, az ismeretlen beutazásának a vágyával; ugyanígy beszédes epizód az első csók története is (108–110). A helyszín egy teljesen ismeretlen erdő, a másik testének közvetlen tapasztalata pedig az idegenség élményének jellegzetes ambivalenciájával ruházódik fel: „Idegennek, ismeretlennek érzem ezt a másikat. [...] Hüllámokban fut át testemen a forróság meg a hideg, örülök és félek egyszerre” (109).

Az egzisztenciális határhelyzetek közül a szexualitás mellett a halál jelentősége járja át Rakusa *Emlékfutamait* szinte lépten-nyomon, a szöveg kezdetétől fogva. A legelső mondat az apa haláláról tudósít (de olvasunk majd a legjobb barátok és rokonok, Dedek, Janus és Léna haláláról és haldoklásáról is), később szinte *leitmo-*

³⁴ Az emlékezés kapcsán magának az emlékezésnek a lehetetlenségét is problematizálja Rakusa szövege. Az elbeszélő többször panaszkodik a saját emlékek hiányáról („Az én emlékeim hallgatnak” – 35), arról, hogy fotók és mások elbeszélései („idegen emlékek” – 29) alapján érzékeli a múltja felkeresett helyszíneit (a negyedik emlékezetfutam címe egyenesen: *No memory*). Ugyanakkor valamennyire egyfajta hiány, pontosabban az utazásra is visszavezethető önmagától történő eltávolodás, a világ elvalótlánodása (32), a reflexív megfigyelői pozíció motiválja és teszi lehetővé magát az elbeszélést és az emlékezést is.

³⁵ Meglehetősen nyíltan reflektál ezen a folyamaton a szöveg: „Nemcsak görkorcsolyázás közben (körbe-körbe-karikába) hasít belém a kérdés: Ki vagyok?” (156); „A nomád gyermekkorom ellenmégét kerestem vajon? Orvosságot az örökös helyváltoztatásokra, a költözködésekre, a szakadatlan bizonytalanságra? Határokat szabtam magamnak? Hogy fölfedezhessem a belső tereket?” (173.)

tívszerűen ismétlődik az öngyilkosság motívuma (a *Karamazov testvérek*, illetve a melankolikus hadirokkant pótnagybácsi, Misi bácsi története kapcsán). Az élet vándorútja és a halál ismeretlensége közötti határátlépés jelentőségét abban ragadhatjuk meg, hogy a földrajzi határok átlépéséhez, az utazáshoz hasonlóan egy jellegzetes időtapasztalattal jár. Ez a dedánya halálának leírásakor (de az elbeszélő Istenről való gondolataiban is) említett nyelvvél aligha megragadható tapasztalata a „Nem, soha, semmi” (147) világot kettéosztó tapasztalata. Az utazás, a már említett *modus vivendivé* vált ideiglenesség a halálban tudatosodó múlandóságához hasonlóan a jelenlét efemer jellegét, a jelen idő hiányát érzékelteti az elbeszélő énnel („Fölfedeztem a jelent, meg azt, ahogy semmivé foszlik” – 70). A „most-játék” (82) szintén az időhatárok esetlegességét, s egyben a megragadható „biztos pont” hiányát („Hiányzott az idő” – 291) érzékelteti: „Elkiáltottam magam: »most!« És miközben a visszhangot figyeltem, tudtam: máris elmúlt az a »most«” (82).

A halál és az elmúlás tapasztalatával, ahogyan az állandó változással, ideiglenességgel szemben az elbeszélő az írás, a feljegyzés, az olvasás és az irodalmi tevékenység által veszi fel a harcot. (Hasonló menedékhelyként működik egyébként a gyermekszoba nélkül és bőrdöngők között, állandó átmenetiségben felnövő nő számára az álom, a zene, és a liturgia „belső világa” is.) Nem pusztán arról van szó, hogy az első iskolai fogalmazása egy halálesetről szól, vagy hogy – a hátrahagyott emlékek nélkül távozó apja intő példáján okulva – megörökítené az utókornak az emlékeit, ahogyan a listázás által (Danilo Kiš *Manzárd* című regényének hőseit követve) próbálja a varsói gettóban olvasható halottak neveit összegyűjtve megőrizni (122). Az irodalom párhuzamos és lehetséges világa, a narratív identitás valóban képes ellensúlyozni a szüntelen vándorlétet, pontosan azért, hogy az irodalmi szövegek befogadását és létrehozását is az utazási tapasztalat, a határátlépés egyfajta metaforikus kiterjesztésének tekinthetjük. Jogosan mondhatja tehát a *Rengeteg tenger* főszereplője: „Olvasom, tehát vagyok” (95), hiszen „[s]aját magamat fedezem fel olvasás közben. És felfedezem azt, ami idegen” (98). Ugyanígy magára „képzeletbeli játékmesterként” (135) tekint, aki embertársait a „lehetségesség állapotába” helyezte (135), és „közben az idegenség halovány érzése keveredett az álméltóságombá, mintha én magam nem is lennék részese a helyzetnek” (135). Az utazó világlátásának módja lett tehát az önmagától való távolságon (is) alapuló irodalmi látásmód.

A „határátlépő” szövegek ugyanis túl azon, hogy földrajzi-politikai és kulturális határátlépéseket tematizálnak, vagy identitásteremtő határvonásokon, az elbeszélés és az identitáskonstrukció összefüggéseiben reflektálnak, önmagukban is egy határátlépést feltételeznek, illetve valósítanak meg. Az irodalmi tevékenység a megszokottól, a sajáttól való eltérést, elidegenedést feltételez (s ezt vonatkoztathatjuk akár az irodalmi nyelvre, akár az írói szubjektumra is). Az irodalom tehát határátlépés eredménye: nem pusztán azért, mert lehetővé tesz az olvasó számára egyfajta identitásváltozást, hanem mert maga a szöveg is távoli, idegen, elidegenítés által konstruált. Különösen feltűnő ez a sűrűség és idegenség egy lírai szöveg esetében, Rakusa emlékfutamait pedig mindenképp lírai minőségűnek tekint-

hetjük, amit a szöveg metaforikus sűrűsége és intertextuális meghatározottsága is alátámaszt (csak említeni tudom a legfontosabb szimbólumokat: a bőrröndöt és a tengert, amely többek között az állandó mozgás és átmenetiség mellett magának a határnak az ambivalenciáját, az átjárhatóságban megragadható létrejöttét is felmutatja).

Láthattuk, hogy Widmer, Sterchi és Rakusa röviden elemzett szövegeiben a kulturális és esztétikai idegenségtapasztalatok összefüggéseinek feltérképezéséhez kiváló módszertani alappal bizonyult a *határ* (illetve határátlépés) fogalma. Ennek a jelenségnek a három „határátkelő-történetben” összefonódó dimenziói nem pusztán a határátlépés sokrétűségét (a kategória nyelvi, irodalmi, életrajzi, politikai, stb. vonatkozásait) szemléltetik, hanem azokat az aktuális tendenciákat is, amelyek ma az országon belüli és az országot „elhatároló” határvonásokból kiinduló, a svájci irodalmakra irányuló beszédmódot gazdagítják.

Bibliográfia

- AGOSSAVI, Simplicio (2003), *Fremdbermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Polt, Urs Widmer, Sibylle Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch*, St. Ingbert, Röhrig.
- BARKHOFF, Jürgen (2010), *Europa wird entweder untergeben oder verschweizern. Konjunkturen einer Diskursfigur*; in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*; Berlin–New York, De Gruyter, 197–214.
- BHABHA, Homi K. (2007), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BÖHLER, Michael (1985), *Deutsche Literatur um kulturellen Spannungsfeld von Eigenem und Fremden in der Schweiz*; in Alois WIERLACHER (Hrsg.), *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, München, iudicium, 234–261.
- BÖHLER, Michael (1991), *Schweizer Literatur im Kontext deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz“*; in *Text und Kontext Sonderheft, Bd. 30. „Deutsch – Eine Sprache? Wie viele Kulturen?“*; Kopenhagen–München, Fink, 73–100.
- BÖHLER, Michael (1996), *Nationalisierungsprozesse von Literatur im deutschsprachigen Raum: Verwerfungen und Brüche – vom Rande betrachtet*; in Martin HUBER–Gerhard LAUER (Hrsg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850–1918*, Tübingen, Niemeyer, 21–38.
- BÖHLER, Michael (2010), *Gefängnis Schweiz oder Bergnebel Seldwyla? Zur Frage von Raum- und Zeitbindung der Schweizer Literatur*; in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*; Berlin–New York, De Gruyter, 45–65.
- BÜCHI, Christoph (2001), *«Röstigraben».* *Das Verhältnis zwischen deutscher und französischer Schweiz. Geschichte und Perspektiven*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung.

- CADUFF, Corina (2005), Jetzt mit Extra-Autor!, *WOZ*, 2005. 03. 11.
- D'AMATO, Gianni (2010), *Siamo autori. Ein soziologischer Blick zurück auf die Literatur von Migranten in der Schweiz*, in Martina KAMM et alii (Hrsg.), *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*, Zürich, Seismi, 15–30.
- DEWULF, Jeroen (2013), Vom Diskurs in der Enge zum Diskurs in die Weite. Hugo Loetschers Konzept der „Pluralen Heimat“ als Schlüsselbegriff in der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz, *The German Quarterly*, 86(2013), No. 2, 123–140.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1988), *Persönliches über Sprache*, in Franz Josef GÖRTZ (Hrsg.), *Dürrenmatt. Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Zürich, Diogenes, 460–464.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1997), *Die Schweiz – ein Gefängnis. Die Havel-Rede*, Zürich, Diogenes.
- FRANK, Michael C. (2006), *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld, Transcript.
- GISCOMBE, Cecil (1997), „Father Tongue“. *A Genealogy of Resistance and other essays*, ed. Philipp NOURBESE, Toronto, The Mercury Press, 128–132.
- HAUPT, Sabine (2010), *Mythos Kulturgraben. Literaturpolitische Diskurse und Realität innerhalb und jenseits der Sprachgrenzen*, in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin–New York, De Gruyter, 243–254.
- HEFFERNAN, Valerie (2010), *Unschweizerische Schweizerliteratur? Ruth Schweikert, Peter Stamm, Zoë Jenny*, in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin–New York, De Gruyter, 283–296.
- KOHLER, Georg (2002), *Expo. 02 oder: Die Schweiz an der Jahrhundertchwelle. Einleitung*, in Georg KOHLER–Stanislaus von MOOS (Hrsg.), *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002*, Zürich, vdf Hochschulverlag, 11–20.
- LOETSCHER, Hugo (2010), *Die Schweiz im Plural*, in Martina KAMM et alii (Hrsg.), *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*, Zürich, Seismi, 7–9.
- NIZON, Paul (1970), *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Bern, Kandelaber.
- PABIS Eszter (2013a), *Svájc mint elbeszélés. A nemzeti és a narratív identitás kérdései Max Frisch műveiben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- PABIS Eszter (2013b), *A „Röszi-árkon” innen és túl: a kulturális és nyelvi diverzitás szerepe a svájci önmegértésben*, in *Falak és választóvonalak a történelemben* (elektronikus könyv), <http://www.nyf-tfi.hu/konf/falak-es-valasztovonalak-a-kotet/>, 325–334.
- PURTSCHERT, Patricia et alii (Hrsg.) (2013), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld, transcript.
- RAKUSA, Ilma (2011), *Rengeteg tenger. Emlékfutamok*, ford. KURDI Imre, Budapest, Magvető.

- REIF-HÜLSER, Monika (2006), *Fremde Texte als Spiegel des Eigenen. Postkoloniale Literaturen und ihre Auseinandersetzungen mit dem kulturellen Kanon*, München, Fink.
- REINACHER, Pia (2003), *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*, Wien–München, Nagel&Kimche.
- SCHMID, Karl (1963), *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchung über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jakob Burckhardt*, Zürich, Artemis.
- SCHULTE-HALLER, Mathilde (1992), *Über den Umgang mit dem Fremden: Ein schweizerisches Beispiel*, in Walter LEIMGRUBER–Gabriella CHRISTEN (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, 127–140.
- SOLMS, Wilhelm (Hrsg.) (1989), *Geschichten aus einem ereignislosen Land. Schweizer Literaturtage in Marburg*, Marburg, Hitzroth.
- SPOERRI, Bettina (2010), *Deterritorialisierungsstrategien in der transnationalen Literatur der Schweiz – ein aktueller Paradigmenwechsel*, in Martina KAMM et alii (Hrsg.), *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*, Zürich, Seismi, 31–52.
- STERCHI, Beat (1985), *Blösch*, Zürich, Diogenes.
- THOREAU, Henry D. (1992) [1966], *Walden and Resistance to Civil Government*, New York–London, W. W. Norton, 67–75.
- UTZ, Peter (2012), *Vorwort*, in Charlotte SCHALLIÉ–Magrit ZINGGELER (Hrsg.), *Globale Heimat.ch. Grenzüberschreitende Begegnungen in der zeitgenössischen Literatur*, Zürich, edition 8, 11–15.
- WIDMER, Urs (1992), *Nachwort*, in Joseph CONRAD, *Herz der Finsternis*, Zürich, Haffmans, 191–208.
- WIDMER, Urs (1998), *Im Kongo*, Zürich, Diogenes.

HAMMER ERIKA

Individuumnak lenni, akinek története van
Identitásnarratívák Melinda Nadj Abonji *Galambok röppennek föl* című
regényében

A svájci irodalom és a kategorizálás buktatói

Ha a svájci irodalom egyes aspektusainak megvilágítására kívánunk kísérletet tenni, mindjárt a diverzitás akadályába ütközünk, és abba az évtizedek óta vitatott kérdésbe, hogy létezik-e egyáltalán svájci irodalom. Az irodalomtörténet-írás hagyományosan az irodalmat a nemzet narratívájával karöltve tárgyalja, mely a homogenitást, azonosságot hangsúlyozza. Míg számos európai nemzet esetében ez a konstrukció megfelelt egyfajta látszatnak, ez Svájc esetében már a 19. században sem létezett. A Svájci Államszövetség magát olyan nemzetként definiálja, melyet nem a vélt egységesség, hanem az akarat hozott létre (*Willensnation*). Ez pedig azt jelenti, hogy eltérő nyelvű, kultúrájú, eltérő szokásokkal rendelkező népcsoportok alkotják az államszövetséget, melyek nyelve egyben az állam hivatalos nyelve is. A svájci irodalom, ahogy ezt a tradicionális nemzeti narratívák esetében megszoktuk, tehát nem létezik. Az államot alkotó nemzeteknek, népcsoportoknak az egyik felfogás szerint külön irodalmuk van, mely nem minden fenntartás nélkül gyúrható össze egy svájci irodalommá, mások szerint viszont ezek az irodalmak a francia, német, illetve az olasz irodalom részei. Létezik egy olyan narratíva is, mely különböző jegyek alapján próbálja megkonstruálni mégis a svájci irodalmat (vö. CADUFF–SORG 2004; ARNOLD 1998; AESCHBACHER 1997).

Az általam tárgyalt szerző, Melinda Nadj Abonji a svájci német irodalom és ezzel a német nyelvű irodalom része, ezen belül azonban a német nyelvű úgynevezett transzkulturális irodalom¹ egyik reprezentánsa is. A *Tauben fliegen auf* című könyv,

¹ A német irodalomtörténet-írás egyik ága az 1990-es évek óta, napjainkban pedig a kultúratudományos diskurzus centrális helyen kezeli az úgynevezett migráns, vagy politikailag korrektül a migrációs háttérrel rendelkező (mit Migrationshintergrund) írók művészetét. A főként a müncheni egyetemen zajló kutatások körvonalozták a kezdeti úgynevezett vendégmunkás (hatvanas, hetvenes évek), a migráns (hetvenes, nyolcvanas évek), majd az interkulturális irodalmat (kilencvenes évektől) (vö. ESSELBORN 1997, 47–75; LESKOVEC 2011; DAYIOGLU-YÜCEL 2005). Ma a kutatás párhuzamosan használja az interkulturális terminust a transzkulturális kifejezéssel, melyek valójában nem tekinthetők szinonimáknak. Könyvtárnyi anyag tárgyalja pro és kontra a fogalmakat, illetve a jelenséget, miszerint idegen hangok jelentek meg és gazdagítják, megtermékenyítik a kortárs német

mely vizsgálatom tárgya, és mely magyar fordításban a *Galambok röppennek föl* címet viseli, az évtized kiemelkedő teljesítményének számít, amennyiben úgy Németországban, mint Svájcban 2010-ben az év regénye címet² érdemelte ki. A tárgyalt regény azonban nagyon magyar regény is, vagy ha akarom, kelet-európai, hisz a szerző, Melinda Nadj Abonji az egykori Jugoszláviából került szüleivel Svájcba, anyanyelve magyar, és a regény fontos helyszínei a vajdasági magyar falvak, egyik témája a magyar, illetve kelet-európai történelem.

A kategória, mely a szerző migrációs hátterére utal, egyben elénk vetíti azt aényt is, hogy a Svájci Konföderáció nem csak az alapító népcsoportok különbözősége miatt sokszínű. A diverzitáshoz nagymértékben hozzájárul a „migránsok” magas aránya³ is. A svájci német irodalmi diskurzuson belül ez a migrációs problematika nem foglal el olyan központi helyet, mint a német diskurzusban, és késve jelentkezik, tulajdonképpen a német reflexió után kullog.⁴ A svájci identitás és irodalom

nyelvű irodalmat. Erre a kutatásra itt nem áll módomban kitérni. Vizsgálódásaim fókuszát nem a szerző személyére, biográfiájára helyezem. Így azt a kérdést sem tárgyalom, hogy Nadj Abonji svájci, magyar, svájci-magyar stb. író-e valójában. Tény, hogy német nyelven ír, tehát, mint oly sokan a német irodalmi palettán, számon tartott és elismert magyar származású vagy magyar hátterű író(nő)k közül, ő is a németet választotta írása nyelvéül. Néhány példát említek csak, melyek rámutatnak a kategorizálás nehézségeire. A német nyelvű Wikipédia Nadj Abonjit mint magyar-svájci, a magyar nyelvű „Svájcban élő vajdasági magyar származású” írónt említi. Svájcban sokszor egyszerűen zürichiként aposztrofálják, a német kritika pedig általában svájci íróknak tekinti. Nadj Abonji saját elmondása szerint csupán azóta nevezik őt svájcinak, amióta külföldön is sikere van, előtte inkább a migráns vagy külföldi írók kategóriájába tartozott a svájci diskurzusban. Vö. *Die Wochenzeitung*, 2010. 10. 7. in <http://www.woz.ch/1040/ungarisch-serbisch-schweizerische-literatur/die-jugos-vom-cafe-mondial>.

² A Német Könyvdíjat (Deutscher Buchpreis) 2005 óta évente egy regénynek ítéli oda a szakmai zsűri. Ennek analógiájára alapították két évvel később Svájc német ajkú részében a Svájci Könyvdíjat (Schweizer Buchpreis), mely hasonló feltételekkel működik, és időközben a német nyelvű Svájc legrangosabb irodalmi elismerése lett. Kétségtelen, hogy Nadj Abonji ezekkel a díjakkal a perifériáról egy csapásra bekerült az irodalmi élet centrumába. Érdekességként megemlíthető, hogy a 2009-es svájci díjat is egy magyar hátterű író, Ilma Rakusa kapta, míg 2013-ban a német díjat a szintén magyar származású Terézia Morának ítélték.

³ Ezt ma a statisztikák körülbelül húsz százalékra becsülik, melybe gazdasági és politikai menekültek, úgynevezett vendégmunkások stb. egyaránt tartoznak. Nagy számban vannak közöttük balkáni országokból bevándoroltak, sokuk háborús menekültként került Svájcba a kilencvenes években. Életüket, integrációjuk sikerét, illetve sikertelenségét mutatja be a *Balkan-Kids* című interjúkötet (vö. BURKHARD 2010).

⁴ A svájci diskurzus megkésettiségre utal például, hogy még a kilencvenes évek legvégén is inkább csak olyan antológiákban jelennek meg a migráns háttérrel rendelkező szerzők, melyek célja, hogy bemutassanak idegen szerzőket, akik bár Svájcban élnek, mégis szinte láthatatlanok (vö. BÜRGI–MÜLLER–TRESCH 1998). Az ilyen antológiák Németországban inkább a hetvenes-nyolcvanas években voltak jellemzőek.

megkonstruálásában azonban mégis jelentős szerep jut ennek a kérdéskörnek. Svájci narratívája ma a sokszínűségre alapoz, melyben kitüntetett helyük van az idegeneknek, tehát azoknak, akik nem az alapító népcsoportokhoz tartoznak.⁵ A svájci irodalomtörténeti narratíva inkább svájci irodalmakról beszél, tehát többes számú formában használja az irodalom kifejezést, és a svájci irodalom eredeti transznacionálisát, soknyelvűségét hangsúlyozza. Az irodalmi diskurzus az ország irodalmait kozmopolitának, határátlépőnek tartja, és egyben a soknyelvűség produktívására helyezi a hangsúlyt. Ezekben a konstrukciókon belül kitüntetett szerep jut a svájci identitások duplicitásának, multiplikálódásának, ami a bevándorlók nélkül is sajátja a svájci irodalomnak. Meg kell ezen a ponton említeni ezeknek a narratíváknak az árnyoldalait is, melyekre például Corinna Caduff hívja fel a figyelmet. Szerinte a svájci irodalmi diskurzus a többes identitások, az eredeti sokszínűség propagálása ellenére egyáltalán nem nyitott a bevándorlók irányába. Caduff megfordítja a fenti érvelést, és felveti annak lehetőségét is, hogy az eredetileg is meglévő különbségekre való állandó hivatkozások válhatnak éppen a nyitás, a más-ság akceptálásának gátjává (CADUFF 1997, 7–15). Mások is hasonlóan vélekednek, és az irodalomban jelen lévő és a multikulturalizmusról szóló narratívákat csupán svájci mítosznak tartják (vö. BARKHOFF–HEFFERNAN 2010).⁶

A német nyelvterületen, úgy a könyvkiadásban, illetve a recepcióban, mint az irodalomtudományban, az inter- vagy transzkulturális irodalomra fókuszáló kutatásokban jelentős szerepet kapnak a Kelet-, illetve Délkelet-Európából származó szerző(nő)k és műveik. A kutatás gyakran a német irodalom „keleti bővítéséről” (*Osterweiterung*) beszél, ami azt jelzi, hogy számos ebből a régióból származó szerző meg tudta vetni a lábát a kortárs német irodalmi életben. A kritika és a tudományos diskurzus is pozitívan értékeli ezt a tényt, a német irodalom gazdagodásáról beszél. Ezen az úgynevezett keleti bővítésen belül is kitüntetett szerep jut a Balkánról bevándorolt szerzőknek. Egy svájci irodalomtörténész, Boris Previšić odáig megy, hogy az évezred kezdetétől „balkáni fordulatról”⁷ beszél a kortárs német nyelvű irodalmon belül,⁸ melyet a Délkelet-Európából származó

⁵ Pabis Eszter mutatott rá ezekre a jelenségekre előadásában, melyet az Interkulturális Germanisztikai Társaság (Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik) 2013 októberében megrendezett konferenciáján a Károli Gáspár Református Egyetemen tartott (vö. PABIS 2013). Köszönöm Pabis Eszternek, hogy előadása kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.

⁶ Az említett könyvben elsősorban Sabine Haupt és Christa Baumberger tanulmányai foglalkoznak ezzel a kérdéssel.

⁷ Leslie Adelson beszél a kortárs német irodalmon belül konstatálható *Turkish Turn*-ról, azaz török fordulatról. Erre hivatkozva vagy ennek analógiájára veti fel Boris Previšić a kérdést, hogy *Balkan Turn*-ról, azaz balkáni fordulatról is beszélhetünk a jelenkor német irodalmában (vö. ADELSON 2005).

⁸ A németen itt Ausztria is értendő, hisz számos neves osztrák író rendelkezik délkelet-európai gyökerekkel.

szerzők magas aránya implikál, illetve az a tény, hogy a régió gyakran jelenik meg irodalmi alkotások tematikájában (PREVIŠIĆ 2008, 95–106; PREVIŠIĆ 2009, 189–203). Ehhez nagymértékben hozzájárul az is, hogy a német irodalmon belül különös figyelem irányult az úgynevezett balkáni háborúkra (FINZI 2013, 18).⁹

A Nadj Abonjival való foglalkozás, mint látjuk, számos kontextust aktivál, melyek említése elkerülhetetlen, ha a tárgyalt művet egy nagyobb összefüggésrendszerben akarjuk elhelyezni.

Migráció és irodalom

Julia Kristeva az irodalmat az idegen terének nevezi (KRISTEVA 1990, 23). A művészeteknek általában is sajátossága az idegennel való találkozás, ami bár az idegenséget nem tudja megszüntetni, mégis módokat tár fel arra, hogy kezdeni tudjunk valamit az idegennel. Az irodalom ezen felül a legjelentősebb médium a haza, a szülőföld elvesztésének, illetve megtalálásának reflexiójára (vö. WINTER 2008, 351; CATANI 2011, 212). Az itt tárgyalt regény is értelmezési módszerekkel próbál úrrá lenni az idegennel való találkozáson, mely a figurák migráns létével függ össze. Az értelmezés pedig mindig egy narratív folyamat és a migráns élet állandó változásaival csak generálja az elbeszélés szükségességét, a narratív identitáskonstrukciókat. Vizsgálódásaim tárgyát tehát Melinda Nadj Abonji második regénye¹⁰ képezi, melyben tematikusan migrációs és integrációs folyamatok, identitáskérdések, a kelet-európai és a svájci történelem, a balkáni háborúk kapnak helyet. Mindemellett jelentős szerep jut a Kocsis család történetének, hisz a regény családregényként is olvasható. A mű egyik szervező elve az emlékezés diskurzusa, de központi kérdései közé tartozik a kultúrák viszonya, fordíthatóságuk problematizálása is.

⁹ Daniela Finzi szerint a német nyelvű irodalomban a balkáni háborúk sokkal markánsabban jelen vannak, mint akár az angloamerikai, a francia vagy az olasz szépirodalomban (vö. FINZI 2013, 13). Finzi rámutat, hogy a német nyelvű országokban több okból is különös figyelem irányult a jugoszláv háborúkra. Ezek közt említi például, hogy a német hadseregnek ez volt az első bevetése a második világháború óta, mely országon belül is nagyon vitatott volt. Finzi szerint nem utolsósorban a háború iránti érdeklődés értékelte fel az ebből a régióból származó szerzőket, akiket a kritika gyakran a „háború nyerteseinek” (*Kriegsgewinner*) titulált (vö. uo.). Meg kell jegyezni azonban azt is, hogy nem csak a Balkánról menekült író(nő)k foglalkoznak ezzel a témával a német irodalmon belül. Leghíresebbek bizonyára Peter Handke szövegei, de például Juli Zeh, Norbert Gstrein, Anna Kim is tematizálta ezt a problémakomplexumot. Nem áll itt módomban, hogy referáljam az ezzel a témával kapcsolatos szövegeket vagy az irodalmi diskurzust, ezért csupán néhány példát emelek ki.

¹⁰ Első regénye az *Im Schaufenster im Frühling* (A kirakatban tavasszal) 2004-ben jelent meg, és meghívást kapott a grazi Ingeborg Bachmann Versenyre, amely által a szélesebb nyilvánosság előtt is ismertségre tett szert.

Kezdjük tehát a tudományos, történeti kontextus felgombolyításával! Nadj Abonji és a regény hősnője is a Balkánról,¹¹ Kelet-Európából származik. A német nyelvű kultúratudományos kutatás előszeretettel fordul napjainkban a kelet-(közép)-európai régió felé, hisz ez a terület a multietnikus együttélések miatt Moritz Csáky szerint „laboratóriumnak” tekinthető, amelyben kitűnően tanulmányozhatók a jelenkor viszonyai, s amely elsősorban a modern transzkulturális társadalmak vizsgálatához nyújt kitűnő támpontot. Kitüntetett szerepet kap ezen belül is az egykori Jugoszlávia, mely az impériumok felbomlása után is a multietnikus együttélés modelljeként szolgálhat (vö. CSÁKY 2010). Ez az az államalakulat, melynek a szocializmus bukása után polgárháborút, a multietnikus együttélés legsúlyosabb következményeit kellett elszenvednie.

Nadj Abonji és a regény főhősnője is egy kisebbség tagja. A nyilvánosnak és a privátnak, a kicsinek és a nagynak, a politikának és a kisember életének az az összefonódása, mely a regényben kifejezésre jut, Deleuze-zel argumentálva a kisebbségek irodalmának sajátja. Ildikó Kocsis, a regény én-elbeszélőjének történetében is tanúi lehetünk ennek az együttállásnak, nemcsak a családregegy műfaji sajátosságai, hanem az úgynevezett „kis irodalmakra” jellemző okok miatt is (vö. DELEUZE–GUATTARI 1976).

Bármely oldalról is közelítünk a szöveghez, mindig előtérbe kerül a biografikus beágyazottság, a migráns lét, irodalom és migráció, többség és kisebbség, periféria és centrum problémakomplexuma. Tudatosan nem nevezem azonban a vizsgált regényt migráns irodalomnak,¹² mert nem a szerző életrajza felől kívánom bemutatni Nadj Abonji könyvét, annak ellenére, hogy a regény nyilvánvalóan számos ilyen jellegű utalást tartalmaz, és az író egzisztenciálisan is érintett a kelet-európai átalakulásokban.

Míg egy régi mondás szerint minden dolog azért történik, hogy bekerülhessen egy könyvbe, addig mára a kortárs valóság észlelése, az azzal való konfrontáció elsősorban nem a könyvön, hanem sokkal inkább a képen, tehát más médiumokon keresztül történik. Ennek ellenére a könyv, azon belül is a szépirodalom, még mindig jelentős szerepet játszik a jelenkor összefüggéseinek feltárásában, mégpedig nem a

¹¹ A Balkánt itt nem földrajzi, hanem diszkurzív kategóriaként használom, egy narratíva megtestesítőjeként. A kérdés, hogy mi is tulajdonképpen a Balkán, a tárgyalt regényben expliciten is megjelenik (különösen 208–215).

¹² A német irodalomtörténet-írásban jelentős szerepet kap, de egyben vitatott fogalom is az úgynevezett migráns irodalom. Ezért alkalmasabbnak tartott megfogalmazás a probléma tárgyalására a migráció és irodalom kifejezés, mert ez olyan szerzőket, történeteket is érint, melyek nem az irodalmi narratívák perifériáján, hanem eredetileg is annak (nemzeti) centrumában találhatók. Egy 2006-ban ezzel a címmel (*Migration and Literatur*) megjelent kötet például éppen Thomas Mann-t vagy Musil-t vizsgálja (vö. ARNOLD 2006). Az idegenség és elvándorlás kérdéskörei, valamint az ezekkel kapcsolatos megoldási módusok természetesen nem csak migráns háttérrel rendelkező szerzők esetében merülnek fel, illetve nem csak azok szövegeiben jelennek meg.

média, hanem egy poétikus nyelv segítségével. A migrációs háttérrel rendelkező szerzőkre pedig különösen is igaz, hogy érzékenyek a nyelvre, hogy a jelenségek problematikus nyelvi valóságát is meg kívánják ragadni. A migráció ebben a könyvben is az idegenség, a kulturális alteritás és egyben a nyelvi interferencia folyamatos megtapasztalását jelenti. Az idegenség ezért a szövegben nemcsak a figurák szintjén, hanem a nyelvi szövetben is fellelhető. Erre a regényre is igaz, hogy több kultúrához kötődik, melyekre reflektál és melyeket ütköztet egymással. Az itt vizsgált regényt is behálózzák a kelet-európai és a svájci referenciák, de épp a szerző anyanyelve miatt közvetlenül a magyar kultúrával is sűrű szövet jön létre. A szöveg egyik alapvető sajátossága, hogy a kulturális hovatartozás problematikáját tárgyalja, és valamiféle kulturális szintézis létrehozására törekszik.

Úgy a szerző, mint a figurák jellemzője a hibriditás tapasztalata, a nyelvek, származások és identitások közti létmód. A szerzőt és a regényhőst azonban az is összeköti, hogy migrációs tapasztalataikat a nyelv segítségével reflektálják. Vizsgálódásaim a továbbiakban tehát nem a biografikus, hanem sokkal inkább erre a nyelvi, narratív momentumra koncentrálnak. Elemzésemben azt kívánom körüljárni, hogy a regény elbeszélője hogyan próbálja identitását megkonstruálni azáltal, hogy összegyűjti élete morzsáit, és azt bemutatni, hogy a migráció, a szülőföld elhagyása milyen hatással van az identitásnarratívák alakulására. Fontos elemzési szempont továbbá az is, hogy mit is jelent a kulturális beágyazottság és annak felbomlása. Céloom annak feltárása, miképpen artikulálódik a szövegben a világok közti hibrid lét, és milyen formákban jelenik meg a kultúrák párbeszéde.

Európa keleti régiójában, ahonnan a *Galambok röppenek föl* figurái származnak, az emberek élettörténetét nem a kontinuitás vagy az állandóság narratívája dominálja. Törések, áthelyeződések, elmozdulások uralják ezeket a történeteket. A figurák és a tér kapcsolata megváltozik, megszűnik a kohézió, és ők ennek következtében nomádokká, száműzöttekké válnak. Ahogy a tér nem a kohézió, úgy az idő nem a kontinuitás megtestesítője, szakadások, folyamatos fordulatok, (rendszer)váltások jellemzik. Ez a tapasztalat természetesen az irodalomban is megjelenik. Egyik kérdésem a továbbiakban tehát az, hogyan inszcenírozza az irodalom a politikai fordulatokat, hogyan függ mindez össze a biográfia megtörésével, szövetének szakadozottságával, felfoszlásával. Az elszakadás maga, a szülőhely elhagyása, az egyik világból egy másikba való átmenet azonban még nem elégséges a szöveg lényegének megragadásához. Az elemzés fontos aspektusa annak bemutatása is, hogy mivel jár együtt a tranzitórikus helyeken folyó nomád létforma, valamint annak feltárása, hogy a hazatérés narratívája milyen nyelvi realizációs lehetőségeket kínál.

Határátlépés mint esemény

A regény hősnője Kocsis Ildikó, akinek a szülei kivándoroltak, disszidáltak a Vajdaságból Svájcba, és ott a Zürichi-tó partján, az úgynevezett Aranyparton egy gazdag kisvárosban telepedtek le. A regényben tehát nem háborús események a kivándorlás

kiváltó okai, mégis jelentős szerepet kap a politikai kényszer, mert a „kommunisták tönkretették” az apa életét (26). Bár a család inkább úgynevezett gazdasági menekültnek tekinthető, hisz a jobb megélhetés reményében vált országot, mégsem elhanyagolható, hogy a gazdasági kényszer egyfajta ellehetetlenülésből ered, melynek történelmi, politikai okai vannak.

A regény elbeszélője egy gyerek perspektíváján keresztül mutatja be az eseményeket. Ez a kislány az én-elbeszélő, aki a politikai kényszerből semmit nem érzékel, Svájc számára csak egy szó, amely tulajdonképpen semmit nem jelent, hisz ő saját szűk közegén kívül nem ismer más világot. Amikor azt hallja, hogy kivándorlásuk oka egy „jobb világ” (154), ő ezt csak a „több” lesz kategóriáján keresztül tudja elképzelni.

Több minden jóból, amit ismerek. Apa és anya olyan országban élt, ahol több volt a disznó, több a tyúk [...], irdatlan mennyiségű búza, kukorica, mák nőtt mindenütt. Az éléskamrákban számtalan kolbász, nagy, jó szagú sonka lógott [...], Svájcban biztosan nemcsak péntekenként van palacsinta, hanem mindennap (154).

A gyermeki hang egyfajta naivitást implikál, egyben megduplázza a látásmódokat, a világ értelmezési lehetőségeit, amennyiben saját világával konfrontálja a felnőttek világlátását. Ez a duplicitás relativizál is minden kijelentést és felfogást, aláássa a vélt bizonyosságokat, a saját és idegen, jó és rossz fogalmát, megkérdőjelezi annak dichotomikus látásmódját. A gyermeki perspektíva színrevitele bevett elidegenítési technikája az irodalomnak, mely ebben a regényben is jelentős szerepet kap. Ez a látásmód, a kislány tekintete ezenfelül még arra is szolgál, hogy elbeszélhetővé tegye az elmondhatatlant. A családtagok számtalan traumatikus élményen mentek keresztül, melyeket hallgatásba burkoltak. Elvándorlásukról sem beszélnek. A regényben tehát folyamatosan jelen van a kimondhatatlan, mely azonban a gyermeki látásmód segítségével mégis artikulálódik. A regény identitásregény és egyben család- és generációs regény is, mely az átélt dolgok elbeszélhetőségét, illetve elbeszélhetetlenségét is reflektálja, és teszi mindezt nemcsak a generációk közti áthághatatlan határok összefüggésében. Mint a családregényben általában, itt is kibogozhatatlanul összefüggnek a történelmi események az egyén életével, és ezenfelül a történelem alakulása hozza magával azt a kitüntetett eseményt, a migrációt, mely a figurák világának rendjét összezavarja, széttöri.¹³

¹³ White mutatott rá arra, hogy művészet és történelem állandó kölcsönhatásban állnak egymással, és vizsgálta, hogyan függ össze történelmi referencia, esemény és narráció. Itt hangsúlyozta, hogy egy esemény egy mélyreható paradigmaváltást okoz, ami az elbeszélés hagyományos alakzatait, bevett formáit megkérdőjelezi, és a narráció és reprezentáció új formáit követeli (vö. KRAUS 1999).

A protagonista tehát Jugoszláviából származik, és élete meghatározó eseménye, hogy gyerekkora helyszíneitől, eredeti otthonától és annak légkörétől az ő beleegyezése nélkül megfosztják, szociális környezetéből kiszakítják. Az életrajzában szakadás következik be, és ez a tény lesz az elbeszélés iniciációs pontja és motorja. Van tehát egy központi esemény, mely kiemelkedik a szöveg általános politikai, történelmi kontextusából. Az esemény olyan történésként értendő, mely megszakítja a kontinuitást, mely az idő folyásából kiemelkedik, és ezáltal a megszokott rendet felmorzsolja (vö. DEUPMANN 2013). Ez az esemény nemcsak nem egyeztethető össze, nem integrálható be a dolgok menetébe, hanem ráadásul nem is kommunikálható, hisz beszédünk általános, konvencionizált minták alapján történik, ami az esemény egyediségének nem enged teret, ezért nem lehet megfelelő a közléshez. Ez a paradoxon csupán egy irodalmi beszédmóddal oldható fel. Konkrétan a regényben ez a gyermeki tekintet inszcenizálásában jelenik meg, mely megkérdőjelezi megrögzött látásmódjainkat, de egyben a bevett diskurzusokat is. Ennek az elidegenített perspektívának a választása lesz alkalmas arra is, hogy kilépjünk a nyilvános diskurzusokból, a média, a politika világából, és hogy egy kimondottan irodalmi beszédmód és nyelv érvényesülhessen (vö. HELMERS 1984; LACHMANN 1984).¹⁴ Az elidegenítés felvázolt momentuma vélt bizonyosságainkat ingatja meg, egyben rávilágít a „hazátlanságra” (SCHMITZ-EMANS 2007a), az esetlegességre és arra, hogy a figurák idegenek a világban, melyben élnek és berendezkedni próbálnak, valamint rámutat arra is, hogy ez az idegenség nem szüntethető meg (SCHMITZ-EMANS 2007b).

Az idegenség momentuma, mint arra már Simmel rávilágított, a „potenciálisan vándorló” alakjában ölt testet, aki esetében nem tapasztalható meg állandóság, aki a közelség és távolság, involváltság és kizártság dialektikus viszonyában éli mindennapjait. Simmel az idegent olyan figuraként ragadja meg, aki folyamatosan úton van, de mégis marad. Ezek a fő jellemzői a *Galambok röppennek föl* hősnőjének is, akinél az úton levés még azt is jelenti, hogy folyamatosan két nyelvben is mozog, melyek egymást állandóan elidegenítik. A nyelvekre is egyfajta duplicitás jellemző, hisz egyrészt egymásba simulnak, másrészt állandó ellenállást tanúsítanak egymás irányában (vö. SIMMEL 1995, 768–769).

A duplicitás, a két világ ko incidenciája az elvándorlás következtében jön létre. Ez a fordulat meghatározza az elbeszélés narratív struktúráját is, hisz ez nem egyszerűen egy történet, hanem egy olyan változás, mely fordulópontot jelöl ki. Ettől kezdve az események nem lesznek kronologikusan elmondhatók, mert törések és szakadások jellemzik. Ezek nem integrálhatók, nem megragadhatók a koherens identitás konstrukciójának nyugati modelljeivel, melyek a linearitásra, kauzalitásra és a szoros koherencia létrehozására fókuszálnak. A narráció ezért fragmentálódik, az idősíkok eltolódnak, egymásba csúsznak, a linearitás felfeslik. „Az idő egy zsák, amibe sok minden belefér” (103), mondja ennek jegyében az én.

¹⁴ Az elidegenítéssel foglalkozó teóriák hangsúlyozzák egyfajta poétikus, esztétikai nyelv megteremtésének a lehetőségét.

A fragmentálás a másik jelentős elidegenítési technika a könyvben, mely szintén egy összefüggőnek vélt rend széthullását vetíti elénk. Az elbeszélő küzd élményei, a különleges esemény elmesélhetőségéért, de próbálkozásai sikertelenül végződnek, amihez hozzájárul, hogy ő nem részese, hanem inkább elszenvedő alanya volt a történéseknek. Az állandó töresek, a széthullás és a szöveg nyitottsága annak feleltethető meg, hogy a figurák életében is egy fundamentális szakadás fedezhető fel, mely életüket meghatározza. A többször említett esemény egy alapvető változás, egy határ az élettörténetükben, mely által egy kettős tagolódás jön létre: ez pedig az *előtte és utána, itt és ott*, valamint az *akkor és most* dichotómiájában jut kifejezésre, és egy fragmentált, szétszakított ént eredményez. Az ország, a szülőföld elhagyása tehát nemcsak térbeli határátlépést jelent. A migráció narratív határátlépéssel is jár, pontosabban egy cezúra megjelenésével a saját élettörténeten belül, mely nem eliminálható. Ezek a gondolatok Ildikó kérdésében artikulálódnak: „bele lehet bújni egyik napról a másikra egy új életbe”? (153.)

Hibrid terek

Az új és a régi közt felsejlik egy áthidalhatatlan határ. Az említett *itt-ott, akkor-most, egyrészt-másrészt* azonban nem szembenállást jelöl, a két világot inkább az *is-is* vagy a *sem-sem* kötheti össze, hisz az otthon elhagyása és az ezzel létrejövő duplicitás egy köztes teret hoz létre, egy határléteket, melyben a figurák állandóan ide-oda mozognak. A menekültlét egy „köztes hibrid tér” (CATANI 2011, 201), mely meghatározza az elbeszélő mozgásterét. Ennek a köztes térnek térbeli és időbeli dimenziója is van, melyek a regényben szignifikánsá válnak.

A regény tizenégy fejezete körülbelül húsz évet ölel át, de az elbeszélő idő ennél sokkal hosszabb, egészen a második világháborúig visszanyúlik. Ezt a múltat a szülők némasága miatt a nagymama elbeszéléseiből ismerjük meg, aki a nyári találkozások alkalmával elmesél a lányoknak egy-egy történetet. Mamika háza és a vajdasági falu így a regény kulminációs pontjává, egyfajta centrumává is válik, melynek ellenpontja a család svájci életéből a Café Mondial.

A két világ, a vajdasági egyszerű, poros kis falu és a gazdag svájci tópart a regény fő színterei, melyben Ildi meséli el élettörténetét: gyerekkorát, a nagymamával töltött időt, a kivándorlást és a svájci életet egészen egyetemista koráig. Emlékeiből és a szeretett nagymamával folytatott beszélgetésekből tárul elénk a család története és egyben Közép-Kelet-Európa 20. századi története is: a második világháború, a szocializmus időszaka, Tito halálának és a jugoszláv háborúknak a története, de felbukkan néhány esemény Svájc történetéből is, főként olyanok, melyek a menekültkérdéssel függenek össze és a svájciak idegenellenességét vetítik elénk. Ez viszont még csak felerősíti a belső és külső világ közti diszkrépanciát.

A regény első fejezetének címe: Tito nyara (5). A könyv tehát 1980-ban kezdődik, amikor a Kocsis család új autójával a jugoszláviai szülőfaluba felé közeledik. Svájcból jönnek, ahova a szülők a hetvenes években, „egyetlen bőrönddel és egyetlen

szóval” (42), „Arbeit” (44) menekültek. Ahol aztán a vendégmunkások többé-kevésbé megszokott életét élék két lányukkal, Ildivel, az én-elbeszélővel és kisebb testvérével, Borival.¹⁵ A fejezetek felváltva játszódnak a Vajdaságban, illetve Svájcban, de az egyes fejezeteken belül is állandóak az ugrások egyik világból a másikba, melyek az én-elbeszélő szétszakitottságát tárják elénk. Ebben az akronikus mesélésben, egy állandóan oszcilláló cikcakkmozgásban kap jelentős szerepet az emlékezet. Az elbeszélő gondolataiban folyamatosan egymás mellett halad a jelen és a múlt, az itt és az ott. Ezek az átlépések gyakran az idősíkok váltakozásával, színhelyek változásával függnek össze. Az időben és térben tett ugrásoknak a belső és külső perspektívák változása felel meg. A regény központi motívuma a tranzitöríkusság, az állandó úton levés az egyik országból a másikba. Ennek az érzésnek markáns kifejezőeszközei a regényben kurziváltan megjelenő népdalok és magyarnóta-betétek, melyek csak a magyar olvasónak válnak identifikálhatóvá: „*Erre gyere, ne menj arra, szebb út van erre, mint arra. Erre gyere, szívem Katicája, adj egy csókot utoljára...*” (8), „*találkozunk messze földön, más hazába*” (31), „*{e}lindultam szép hazámból*” (36). Az elszakadáson kívül, amelyre az idézett dalrészletek utalnak, a másik domináns érzés az, hogy az én sehova sem tartozik. „Amióta itt vagytok, minden lezüllött” (47), mondják a svájciak, akik ellenségesen kezelik Ildit, és arra emlékeztetik, hogy nincs a helyén. Másrészt viszont, szülőfalujában, gyerekkora helyszínén, semmitől nem fél jobban, „mint hogy idegenné vál[ik] ebben a világban” (12).

Az utazás, úton levés motívuma alapjaiban determinálja a regényt. A nomadikus mozgás, a sodródás, űzöttség azok az életérzések, melyek meghatározzák az ént és egyben az elbeszélés struktúráját. Ez a digresszív elbeszélésmódban manifesztálódik, mely az ismeretlenbe való mozgást juttatja kifejezésre, és bolyongást tár elénk, mely nem végződhet megérkezéssel. Az elkezdett történetek megszakadnak, az elbeszélés szála szétfeszlik, a történetek szétdaraboltak, különböző részletek követik egymást, és annak ellenére, hogy sok történelem- és történetfragmentum kerül elő a múltból, nem akar összeállni egy egységes, befejezett kép. Mivel a figurák elveszítették eredeti kontextusukat, és mivel szakadás van élettörténetükben, a különféle kontextusok nem állnak össze egy egészé.

Ezt a problematikus létezést próbálja ellensúlyozni, hogy a család története látószólag a sikeres integráció mintapéldája, hisz Kocsisék megvetik lábukat az új közegekben, eleinte egy mosodát üzemeltetnek, majd egy kisebb kávézót, mígnem 1993-ban megkapják a község legnevesebb kávézóját, a Mondialt, ami felemelkedésük megnyilvánulásaként értelmezhető. Időközben svájci állampolgárok lesznek, de a szülők sem tudnak soha megérkezni. Valójában mindvégig „papírsvájciak” (48) maradnak mindannyian. A szülők hitvallása a feltétel nélküli, teljes alkalmazkodás a vélt elvárásokhoz, a svájciak szemében ennek ellenére mégis mindannyian „jugók” (208), sőt „szaros jugók” (250) maradnak. Gyökértelenségük és feloldhatatlan idegenségük egy sokszor ismételt mondatban jut kifejezésre: „Nincs itt még emberi

¹⁵ Az eredetiben a kisebbik lány neve Nomi.

sorsunk”, amivel határtalan alkalmazkodási kényszerüket is magyarázzák. A mondat azonban az életrajzuk szövegében tátongó lyukra is utal, mely múltjukat elérhetetlenné teszi számukra és lehetetlenné, hogy identitásukat megalapozzák. Ez a mondat egyben azt is markánsan kifejezésre juttatja, hogy a regény főszereplői nem lokalizáltak, nem köti őket történet ahhoz a helyhez, ahol élnek. Egykori és jelenlegi világuk rendkívül összetett viszonyban áll egymással. Miklós, az apa, folyamatosan kritizálja a kommunista Jugoszláviát, a maradi, változatlan világot, ahol a civilizáció egyáltalán nem halad előre (11). A kislány, Ildi viszont épp ezt a mozdulatlanságot várja el és értékeli egykori otthonában. A Kocsis család rendszeres vajdasági látogatásai során a nyugati világ, egyben a haladás szimbólumaként a nagyobb-nál nagyobb autók jelennek meg. A Chevroletek, Mercedések és a Mercedes márkajegyűül szolgáló csillag, mint a „haladás csillaga” (60), egyértelműen ennek az iróniával átszótt kifejeződései. Az apa részéről állandó téma a „Kelet meg a Nyugat közti alapvető különbség” (16), a szocializmus és kapitalizmus jó és árnyoldalai, és a kérdés, hogy melyik a „helyes rendszer” (60).

Az apa a Vajdaságban tehát a szocializmust, a maradiságot, a szegénységet, az összevisszaságot szapulja, amivel a svájci rendszerezettséget, nyugati technikai fejlettséget állítja szembe (133). Új lakóhelyén pedig a svájciakat ócsárolja, azok étkezési szokásait, hogy témájuk állandóan a „koleszteril” (132), vagy hogy hova menjenek síelni, de azt is, hogy a svájciak soha nem hívják meg őket magukhoz (132), és nem kínálják meg finomságokkal. Az apa ilyenkor saját kultúrájáról „akar áradozni” (133), a „legfenségesebb, ízletes, morzsálódó” túróról, a „világhírű” kolbászról (133). Kocsis Miklós világlátásában tehát nemcsak a keleti, hanem a nyugati világ is állandó kritika tárgya, mindkettőtől távol helyezkedik el. A távolság csak régi hazájával kapcsolatban térbeli. Svájcban idegensége miatti kívülállása távolítja el őt és tulajdonképpen egész családját a centrumtól. Új lakóhelye világával gyerekei gondolkodásán, viselkedésén keresztül is állandóan kapcsolatba és konfliktusba kerül. A generációs törés ezáltal kulturális szakadékká is válik. Ildi már Svájcba érkezésükkor érzékeli, hogy „behozhatatlan idő fog tátongani a szüleim és énközöttöm” (240). A gyerekek nem hiszik azt, hogy bár vannak problémák Svájcban is, mégis hálásnak kell lenniük, hogy egyáltalán ott lehetnek (264). „[A]l alkalmazkodnunk kell” (264), mondogatják a szülők, és a hála érzése a háború során csak tovább erősödik bennük, amivel a köztük és gyerekeik közt lévő szakadék is nő. Ildi szerint ezt kitűnően fejezi ki az összekülönbözni szó (263).

A szülők tehát rossz anyagi és életkörülményeik, valamint a kommunista rendszer kilátástalanságai, az emberek ellehetetlenülése miatt döntöttek hazájuk elhagyása mellett. Gyerekeiket átmenetileg az apai nagymamára, mamikára hagyják mintegy négy évig, míg ők megpróbálják megvetni a lábukat Svájcban. Miklós eleinte feketemunkásként dolgozik egy hentes mellett, de takarítanak és számos egyéb munkát is elvállalnak. Rendes képesítésük nincs (262), ami még inkább arra sarkallja őket, hogy szó nélkül tűrjenek, hisz mindvégig kiszolgáltatottnak érzik magukat. Ennek egyik markáns megnyilvánulása az állandó szorongás és az elégtelenség érzése, hogy izzadnak, amikor németül kell beszélniük (133). A nyelvi problémák és az akcentus

az idegenség és otthontalanság ismérvei, melyek a szülőket minduntalan a megérkezés lehetetlenségére emlékeztetik. Mindez az önazonosság gátja is, mert a külvilág soha nem fogja őket valós képükben észlelni. Ez az ár, amelyet kivándorlásukért fizetnek. A regény egyetlen figurája, aki életüket könnyedén veszi, ezt a kettősséget pozitívan értelmezi, kétségtelen előnyeit emeli ki, Bori: „mi keverékek vagyunk, és azok alapvetően boldogabbak, mert egyszerre több világban vannak otthon, bárhol otthon tudják érezni magukat, de sehol sem kell otthon érezniük maguk” (143).

Nem-helyek és kötődések

A két világ távolsága a kilencvenes években a háború miatt csak tovább nő, „egészen világosan ott látom magam előtt a két világot, egymással szemben állva és nem összeegyeztethetően”, gondolja Ildi (137). Többször artikulálódik a regényben, hogy tulajdonképpen mindkét világban kívülállónak érzi magát, mintha csak egy filmet vagy színdarabot látna, a „nézőtéren” (137) látja magát, vagy olyan érzése van, mintha csupán a tévében követné az eseményeket (8). Nem azt érzékeli, mintha valóban része lenne az történéseknek; mindenén kívül van, nincs összekötve környezetével. A kötődésnek ez a hiánya helyvesztettségéből fakad, mely az én-elbeszélőnek alapvető tulajdonsága, hiszen Ildi állandóan úton van a két világ között és csupán az átmenetiségben talál valamiféle maradásra. Ez egyrészt az utazásnak mint központi motívumnak a dominanciájában jut kifejezésre, mivel a család a kivándorlás óta egészen a háború kitéréséig minden nyarat régi hazájában, Jugoszláviában tölt. Az én-elbeszélő azonban gondolataiban is mindig úton van a múlt és a jelen, a gyerekkor és a felnőtt lét, az itt és ott között. Ildi számára, úgy tűnik, mindvégig mamika háza marad az igazi otthon, svájci lakásukhoz nem fűzik szoros szálak. Ezenfelül pedig nem elhanyagolható tény, hogy az én-elbeszélő Svájcban szinte mindig csak „nem-helyeken” tartózkodik, a család kávézójában, az anarchista klubban, a vonaton. Ez a tény is bizonyítja, hogy tartózkodási helyeivel általában nem áll összeköttetésben. Augé szerint a nem-helyek, ezek a nem specifikus, identitás nélküli helyek nem teszik lehetővé maradandó identitások kialakulását, hanem csak provizórikus azonosulásokat engednek meg. Ezek a tranzitórius identitások nem adnak lehetőséget arra, hogy a figura gyökereket eresztessen (AUGÉ 1994, 92).¹⁶ A család a Café Mondialt főnyereménynek (45), megszerzését győzelemnek (40) tekinti, és igazi aranybányaként interpretálja. Míg mamika vajdasági otthona a családi emlékek tárháza, ahonnan végtelen sok történet bányászható elő, addig a megszerzett kávéház ezt a célt nem tudja kielégíteni. Az én a kávé készítése közben legtöbbször nincs is igazán jelen itt, hisz miközben kivergeti a zaccot, vagy habosítja a tejet, gondolatban a múltban, a másik világban jár.

¹⁶ Ezeket a nem-helyeket Augé olyan tereknek nevezi, melyek nem rendelkeznek identitással, történelemmel. Itt mindenki egyformává válik, mert a személyt ezek a helyek megfosztják szokott viselkedésétől, eltávolítják önmagától, normális életétől, és magányossá teszik (AUGÉ 1994, 120).

Ildinek Svájcban a családján kívül nincsenek igazai kötődései, egyetlen epizód a Daliborral, a horvát menekülttel szövődő szerelmi viszony, melynek azonban hamar vége szakad, mert a fiú visszamegy a háborúba. Látszólagos svájci barátai, Mike és Dave és az anarchista klub is, egy idő után hazugnak tűnnek számára. A helyek, ahol tartózkodik, mind átmenetiek, a stabil és maradandó, tartós kapcsolatok hiánya határozza meg létét. Ezek a nem-helyek megkérdőjelezik a tradicionális kötődéseket, identitásokat, narratívákat, itt senkinek nincs maradása, minden provizórikus. A nem-helyeken senki és semmi nem hagy maradandó nyomot, ezért is nem tudnak olyan helyé válni, ahonnan történeteket lehetne előbányászni. A nem-helyek nem köthetők össze az emlékezéssel. Ildi saját világába vonul vissza, stabilitást számára csak a mechanikus műveletek adnak, melyeket a kávéautomatán végez, a folyamatok, melyeket lépésről lépésre reflektál. Ezekbe a rituálékba kapaszkodik, szó szerint is, hisz kezével folyamatosan kötődik a géphez, ez tartja őt talpon. Célja ezért, hogy csak a kézmozdulatokra, a műveletekre koncentráljon, ne kalandozzon el, hisz itt alakul ki közte és a világ közt az egyetlen „összjáték” (81).

A nem-helyek egy olyan szubjektumkonceptiót jelentenek, melyben a szubjektum, éppen a tranzithelyek dominanciája miatt, már nem lel önmagára. Nadj Abonji regényének főhősnője szinte csak ilyen helyeken tartózkodik. Ez a nem-helyeken való tartózkodás azonban nemcsak a figura térbeli, hanem szellemi diszpozícióját is jelenti, ami együtt jár azzal, hogy a szubjektum felőrlik. Ildikó életében az idők és terek folyamatos ugráló mozgása miatt állandó szimultaneitás van jelen. Az ilyen nomadikus szubjektumnak nincs helye, nincs maradása és nincsenek maradandó kontúrjai sem. Ezeken a helyeken csak provizórikus identitással rendelkezik, ez inkább anonim, őt csak egy funkcióval, a pincérlánnyal, nem pedig személyével, valós énjével, történetével köti össze.

Az így létrejött instabilitás éppen az én-elbeszélés mint ábrázolásmód kapcsán jut markánsan kifejezésre. Az ilyen elbeszélő ugyanis jellegzetesen többszörösen meghasadt személyiség: egyrészt abból az énből áll, mely átéli, másrészt abból az énből, mely elmeséli az eseményeket, tehát multiplikálódik. Az állandó váltások miatt az én-elbeszélő az elbeszélés során skizofrén helyzetekbe kerül időnként, melyekre maga is reflektál. Az ének ez a megkettőződése, kettéhasadása az egész szövegen végigmegy, és az „én, aki” kifejezésben jelenik meg. Az én állandóan így, közvetetten, megtörve beszél magáról, ami mutatja, hogy nem alkot egységet magával, szüntelenül olyan, mintha külső szemlélőként tekintene saját tetteire, gondolataira. Ildi keresi a helyét és az identitását, abbahagyja jogi tanulmányait, történelmet, filozófiát, irodalmat tanul, azonban ezt is megszakítja, hogy szüleinek a kávézóban segítsen. Itt sem gondolja, hogy a helyén lenne, úgy érzi, ő a „kakukkfőka a pult mögött” (80), „áruhában” (80) áll, kellemetlenül érzi magát a munkaruhájában, és valójában a bőrében is. Folyamatosan reflektál magára, kívülről látja, „valószerűtlennek”, „hamisnak” (120) érzi önmagát. Két arca van, mondja (128), de csak egyet szeretne. Minduntalan jelen van a két élet, és lehetetlen végérvényesen átbújni az egyikből a másikba (153).

A Mondialnak, a nyárspolgári kávézónak ellenpólusa a Wohlgroth nevű hely, az anarchista klub egy elfoglalt házban. Ezt a klubot az én-elbeszélő a „mi helyünk- [nek]” (121) nevezi, ami azt sejteti, hogy van mégis egy hely, amellyel identifikálódik. Valójában azonban itt sem tud igazán otthonra találni. Itt is úgy érzi, egész testében támadható, fél, hogy bármelyik pillanatban történhet valami, a külvilág tekintetét érzi magán, amely szemrehányóan közli vele, „te nem úgy nézel ki, mint mi, mit keresel itt?” (168). Identitásának hiányoznak, elmosódnak a kontúrjai, s ez abban is megnyilvánul, hogy olyan pamutfelsőt hord, amelyben semleges neművé válik (120), vagy úgy öltözik, mint egy „pasas” (119). Ez még csak fokozódik, amikor egy füves cigi után metamorfotikus átalakulásokon megy keresztül, és égernek érzi magát (125). Ennek ellenére mindig benne ég a vágy, hogy definiálhassa magát, és „sürgető szükségét ér[zi], hogy legyen egy hely, amely meghatároz[za]” (168). Ezt a vágyat ez a hely, a Wohlgrot sem tudja kielégíteni, Ildi itt is az ablakon néz kifelé, és a sínek ragadják magukkal, csak az utazásra gondol.

És egy pillanatra magamra maradok, nézem a síneket, ahogy keresztezik egymást, én, aki szeretem éjjel néhány pillanatig nézni az utazókat, egy ellazult arc boldogságát követni a remény felé utaztában, képes lennék órák hosszat itt üldögelni, hogy mindenhová elutazhassak, ahol még nem jártam, [...] nem utazó vagyok, hanem olyasvalaki, aki elmegy és nem tudja, hogy visszajön-e még (123).

Mindig visszatérés nélküli elutazásra készültem, amikor a Vajdaságba utaztunk (124).

A hazatérés figurációi

A regény főhőse két világ közti vándor. A kivándorlás az identitást teremtő és egyben az identitást fenyegető átmeneti tér, amely a haza és az idegen kettős kompozícióját eredményezi, de egyben arra is emlékeztet, hogy a múlt visszahozhatatlanul eltűnt (CATANI 2011, 201). Az exodus Nadj Abonji könyvében nemcsak a biográfia elszakadását, felfoszlását jelenti, hanem egy kényszert is, hogy az ember újra megkonstruálja önmagát (CATANI 2011, 202). A kivándorlás az orientáció elvesztése, de lehetőség nyílik arra, hogy a történetmeséléssel a figura kilépjen a zűrzavarból, újra tájékozódjon, és megvesse lábát. Az élettörténet elmesélése kiutat is jelent ebben a tanácstalan létben, melyben nincs lehetőség egy helyben állni. Az élettörténet narratív megkomponálása próbálkozás, hogy az elbeszélő élete összeegyeztethetetlennek tűnő fragmentumaiból valahogyan kontinuitást állítson elő. Ez a momentum általában is sajátja azoknak a fikcionális elbeszéléseknek, melyek a hazatérés módzatait inszenírozzák. Ezek pedig abból a reményből táplálkoznak, hogy lehetőség van kötődésre, valahova való tartozásra, visszatérésre (NÜNNING 2011, 7). A hazatérés figurációja tehát narratív forma is (JUTERCZENKA–SAICKS 2011, 11),

mely az *elvándorlás – tranzitórius élet – hazatérés* hármásában jut kifejezésre. Ez a hármas felépítés azonban hiányzik az itt vizsgált regényből, illetve a három etap nem különíthető el élesen egymástól. A regény ugyanis nem az idősíkok egymásutániságából építkezik, hanem azok összevisszaságából, térbeli és időbeli állandó oszcillálásból, mely nem jut nyugvóponttra. Az elvándorlás, az utazás maga a megszokott tér-idő struktúra felbomlásával jár, és csupán a végleges hazatérés vagy otthonra találás garantálhatná, hogy a tér-idő koordináták újra helyreállnak (JUTERCZENKA–SAICKS 2011, 14). Az elvándorlás eseménye kilökte a figurákat az idő folyásából és megszokott rendjükéből, és csak egy hasonló esemény, mint például a visszatérés tenné lehetővé, hogy újra átléphessenek egy határon át a régi rendbe.

A hazatérés problematikája alapvető kérdés a regényben. A főhős és húga a visszatérések során semmitől nem félnek jobban, mint hogy a kis faluban, mamika házában változik valami. Remélik, hogy „változatlan állapotban” (19) találnak mindent, mert csak az állandóság, a változatlan állapot az, ami megóvjá őket attól az érzésüktől, hogy „talán már semmi közünk nincs a szülőföldünkhöz” (18).

[M]ert szülőföldünk nem változhat meg, vagy ha igen, akkor csak egészen kicsit (és tizennyolc évesen, ha nagykorúak leszünk, visszajövünk majd, bebújunk mamika vastag, meleg dunyhája alá, és azt álmodjuk, hogy csak elvöltünk pár évre Svájcban) (19).

Ez a gyermeki vágy természetesen nem válhat valóra, álom maradhat csupán. Ezt Bori, a testvér mondja ki:

pár nappal a huszadik születésnapom után azt mondta, el kell temetnünk a tervünket, képtelenség, nem tudunk visszamenni, gyerekkori ábránd, odaadtuk a szívünket, és egy üres kívánság fészkelte be magát, közismert dolog, tipikus emigráns-sors, spórolni a jövőt szem előtt tartva, és aztán a régi hazánkban boldogtalannak lenni? nem! (143).

A triadikus modell, az *elvándorlás – átmeneti lét – hazatérés* harmadik eleme nem realizálható. Nem vezet vissza út a gyerekkorba, és a szülőfaluba sem. A kérdés tehát az, hogy a tranzitóriusság megállítható-e valamilyen másik formában.

Esemény és individuáció

Az autó központi motívum és egyben poetológiai metafora is a szövegben, mert egyrészt a nyugati technika és fejlettség reprezentánsa, de rámutat a család szociális felemelkedésére is. Ez a szociális felemelkedés az, ami hivatott lenne elfedni a regény egészében látenszen jelen lévő idegenséget és kívülrállást, a szülőföld elhagyásának fájdalmát. Az autóval, mely egy „kerék egész” és könnyen kormányozható, látszólag könnyű visszatérni egy régi otthonba, de az élettörténetben nehezebb ezt a kerek

egészet megalkotni, nehezebb a kormányos szerepét megtalálni, itt nem rendelkezik az én a „tökéletes vezetés” (21) érzésével. A szülőkkel szemben, akik ezt a látszatot nemcsak a rokonok, hanem a család és önmaguk előtt is fenn kívánják tartani, az én-elbeszélő szakít ezzel a viselkedésmóddal. Rebellióját szintén egy váratlan, kiszámíthatatlan esemény váltja ki. Egy megalázó helyzet kapcsán (valaki ürülékkel kente be a kávézó vécéjét) véglegesen szembekerül szülei értékrendjével, azzal az állásponttal, hogy a végsőig alkalmazkodni és mindenről hallgatni kell. Az eseményre anyja ugyanis azzal reagál, hogy „ez köztünk marad [...] nincs értelme nagydobra verni” (255), és megint felhangzik „a régi nóta: nekünk itt nincsen még saját életünk, még meg kell dolgoznunk érte” (255). Az én-elbeszélő ezen esemény kapcsán konfrontálódik az idegenség kérdésével, az idegengyűlölettel, mely nincs kimondva, de látenszen folyamatosan jelen van a svájci világban már a megérkezéstől és az iskolától fogva. Ezek a drámai pillanatok azok a regényben, amikor Ildi végérvényesen elutasítja szülei életfilozófiáját, az agyonhallgatást (258), fáradozásait, ahogy el akarják hitetni magukkal, hogy „félresöpörhető a valóság” (255). „[F]öl akarok lázadni saját magunk ellen, a szorgalmunk, folytonos igyekezetünk ellen” (254), mondja. Itt lehetünk tanúi annak, hogy elindul egy új jövő keresésének a folyamata. Az én le akarja „rázni végre a kedves kisasszonyt” (258), aki eddig a Mondialban, a falu szemében, svájci életében volt. Nem akar „egyre jobban hasonlítani a tapétához, a szőnyeghez” (258), el akar „tűnni ebből a derékba tört életből” (258).

A „derékba tört élet” volt az, amit az elbeszélő az egész szöveg során elének tárt, ez az a törés, mely meggátolja, hogy megtalálja önmagát. Lázasával kilép ebből az életből, elhagyja a kávézót, és elköltözik a szüleitől. Ez az újabb szakítás teszi lehetővé valami újnak a kezdetét. Ez a tett részéről kísérlet, hogy az „identitás drámájának” (JUTERCZENKA–SAICKS 2011, 20) véget vehessen. A lépés azonban semmiképp nem értelmezhető megérkezésként, sokkal inkább a következő hármast konstelláció első eleme lesz csupán. Az új lakás ugyanis a „Weststrassén”, a Nyugati utcán van, ami inkább arra utal, hogy hazaérkezésre továbbra sincs lehetőség.

A város közepén lakom, egy autópályánál, apró kis lakásom az úgynevezett nyugati gyorsforgalmi út mellett van, nap mint nap ezer autó és száz kamion húz el mellettem Chur felé óránként, én, aki az ágyamon ülve olyan szavakra gondolok, mint Verkehrsstrom vagy Verkehrsfluss, áradathoz, folyamhoz hasonlítva a forgalmat (266).

Egy esemény olyan, mint a szülőföld elhagyása, melyet egy egységes életrajz koherenciájába nem lehet visszavezetni, az elbeszélő életében a normalitást hatályon kívül helyezi. Bár megpróbál tájékozódni, a fonalat, mely a célhoz vezethetné, már nem találja meg. A nyelv segítségével, történetmeséléssel próbál úrrá lenni a helyzeten abban a reményben, hogy ha a térben nem is, legalább a narrációban megtalálja a helyét. A főhősnő számára azonban mindvégig világosan látszik, hogy történetének nem lehet pozitív lezárása és kicsengése. Az átmenetiséget nem sikerült

egy végponttal lezárni. A szöveg nyitott marad, nem derülhet ki, hogy a forgalom folyama és áradata megállítható-e. Minden jel arra mutat azonban, hogy a tranzit marad a főhős számára az egyetlen lehetséges létforma.

A két világ nem vonható össze, nem fordítható egymásba maradéktalanul. Ahogy az egyik életből nem lehet egy másikba átbújni, úgy nem lehet sem nyelveket, sem kultúrákat egymásba fordítani, mert nem identikusak. A nyelvek egymásba való átültetése lehetetlen vállalkozásnak tűnik, és ennek kapcsán reflektál az én-elbeszélő a kultúrák lefordíthatatlanságára is: „Ha ugyanis már egy szónak sincs meg a megfelelője, hogyan lehetne egy fél életet új nyelven elmesélni? Akkor csak a hallgatás vagy a káromkodás lerövidített, drámai formája tudja közvetíteni, hogy milyen volt, milyen lehetett” (148). A szülők, a család kettétört élete már nem változtatható egy egészé, az idegenség érzése nem eliminálható.

A címadó galambok több szituációban is visszatérnek a regény során, hisz a Vajdaságban galambtenyészetek vannak, ahol a galambokat tudatosan tartják, például azért, hogy versenyezzenek velük. Itt a galambok családokhoz, személyekhez, a nagymamához, az anyához, az unokatestvérhez köthetők, domesztikáltak, egy nagyobb összefüggésrendszer részei, megvan a meghatározott helyük, szerepük. A svájci világnak is részei a galambok, itt azonban a pályaudvarokon, a sínek mellett csipegetnek, és felröppennek, ha éppen arra jár valaki. Ildi ezekhez a svájci, betont csipkedő madarakhoz hasonlítja magát: „én [vagyok] az izgatottan repdeső, emberi lépésektől fölriadt galamb” (130), mondja, és ezzel egyben léte, belső világa képére is rámutat. A galambok, amelyek, mint tudjuk, kitűnő navigációs képességekkel rendelkeznek, Nadj Abonji regényében fölroppennek, de hogy lehetőségük van-e rá, hogy végső helyet találjanak maguknak, már nem derül ki.

Bibliográfia

- ADELSON, Leslie (2005), *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan.
- AESCHBACHER, Marc (1997), *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964–94). Exemplarische Untersuchungen zur Frage nach dem Tod der Literatur*, Bern, Lang.
- ARNOLD, Heinz-Ludwig (Hrsg.) (1998), *Literatur in der Schweiz, Sonderband*, München, Verlag Text und Kritik.
- ARNOLD, Heinz-Ludwig (Hrsg.) (2006), *Literatur und Migration, Sonderband*, München, Verlag Text und Kritik.
- AUGÉ, Marc (1994), *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Fischer.
- BARKHOFF, Jürgen–HEFFERNAN, Valerie (2010), *Schweiz schreiben: zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin, De Gruyter.
- BURKHARD, EVA (2010), *Balkan-Kids. Die neuen Schweizer Erzählen*, Mannheim, Huber.

- BÜRGI, Chudi–MÜLLER, Anita–TRESCH, Christine (1998), „Küsse und eilige Rosen“. *Fremdsprachige Schweizer Literatur*, Zürich, Limmat.
- CADUFF, Corinna (Hrsg.), (1997), *Einleitung*, in *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, Zürich, Limmat, 7–15.
- CATANI, Stefanie (2011), *Homo sacer im Exil. Zur Topologie des Exilraumes bei Franz Kafka und W. G. Sebald*, in Christoph KLEINSCHMIDT–Christine HEWEL (Hrsg.), *Topographie der Grenze: Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 201–213.
- CSÁKY, Moric (2010), *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Wien, Böhlau.
- DAYIOGLU-YÜCEL, Yasemin (2005), *Von Gastarbeit zur Identitätsarbeit*, Göttingen, Universitätsverlag.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Felix (1976), *Kafka: Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- DEUPMANN, Christoph (2013), *Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001*, Göttingen, V&R.
- ESSELBORN, Karl (1997), *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland*, in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies* (23), München, Iudicium, 47–75.
- FINZI, Daniele (2013), *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fabrung der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*, Tübingen, Narr.
- FOHRMANN, Jürgen (2004), *Grenzpolitik. Über den Ort des Nationalen in der Literatur, der Ort der Literatur im Nationalen*, in Corina CADUFF–Reto SORG (Hrsg.), *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, München, Fink, 23–35.
- HELMERS, Hermann (1984), *Verfremdung als poetische Kategorie*, in Hermann HELMERS (Hrsg.), *Verfremdung und Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 281–301.
- JUTERCZENKA, Sünne–SAICKS, Kai Marcel (2011), *Die Schwelle der Heimkehr. Einleitung*, in Sünne JUTERCZENKA–Kai Marcel SAICKS (Hrsg.), *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*, Göttingen, Wallstein, 9–32.
- KRAUS, Wolfgang (1999), *Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten*, <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>
- LACHMANN, Renate (1984), *Die 'Verfremdung' als 'Neues Sehen' bei V. Sklovskij*, in Hermann HELMERS (Hrsg.), *Verfremdung und Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 321–351.
- LE RIDER, Jacques (2004), „Nationalliteratur“. *Ein Fantom aus der Rumpelkammer der Literaturgeschichte*, in Corina CADUFF–Reto SORG (Hrsg.), *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, München, Fink, 85–102.

- LESKOVEC, Andrea (2011), *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- NÜNNING, Ansgar (2011), *Vorwort*, in Juterczenka SÜNNE–Kai Marcel SAICKS (Hrsg.), *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*, Göttingen, Wallstein, 7–9.
- PABIS, Eszter (2013), *Plural, polyphon, postkolonial. Theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur nach der Jahrtausendwende*, kézirat.
- PREVIŠIĆ, Boris (2008), *Eine Frage der Perspektive. Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*, in Evi ZEMANEK–Susanne KRONES (Hrsg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt 2000*, Bielefeld, Transkript, 95–106.
- PREVIŠIĆ, Boris (2009), *Poetik der Marginalität: Balkan Turn gefällig?*, in Helmut SCHMITZ (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam, Rodopi, 189–203.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2007a), *Fremde und Verfremdung – einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens*, in Kurt RÖTTGERS–Monika SCHMITZ-EMANS (Hrsg.), *Die Fremde*, Essen, Blaue Eule, 7–22.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2007b), *Literarische Reflexionen über die Fremde: W. G. Sebald: Die Ausgewanderten*, in Kurt RÖTTGERS–Monika SCHMITZ-EMANS (Hrsg.), *Die Fremde*, Essen, Blaue Eule, 175–191.
- SIMMEL, Georg (1995), *Soziologie. Untersuchungen über Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe XI, Hrsg. Otto RAMMSTEDT, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- WINTER, Hans-Gerd (2008), *Zum Diskurs über Heimaterfabrung und -verlust in literarischen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Waltraud Mitgutsch*, in Gisella VORDEROBERMEIER–Michaela WOLF (Hrsg.), *„Meine Sprache grenzt mich ab...“ Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext der Migration*, Wien, Lit Verlag, 351–372.

SCHAUER HILDA

Mise en abyme és filmreceptió Urs Widmer
A kék szifon című elbeszélésében

Hans-Jürgen Heinrichs Urs Widmert a vele készített interjúban „a világ kitalálójának”, „világépítőnek” és „fantáziamilliomosnak” nevezi. Widmer így nyilatkozik a fantáziához való viszonyáról:

Én magam inkább szkeptikusan viszonyulok a fantáziához, és először is megkísérlem azt a realitásra vonatkoztatni, mindazt, amit átélek, látok, tapasztalok, politikai tartalmakat is, másodsor megpróbálom a fantáziámat átvezetni az értelem szférájába, és nem hagyom, hogy a fantázia túlsordulása jellemezze műveimet. Néha az az érzésem, hogy a fantázia nem más, mint különösen jó emlékezőképesség. (HEINRICHS 2006, 12.)

Widmer írói egzisztenciája alapélményének tartja a dolgokat nem néven nevező polgári világ képmutatását. Gyermekkorában szinte pszichoanalitikusként viszonyult a szülei által mondottakhoz, olyan nagy volt az eltérés a hallottak és a valóságos történések között. Fel kellett oldania az ellentmondást anyja szigorú normái és apja anarchista viselkedése között. Erre a helyzetre úgy reagált, hogy a távoli dolgok és helyek iránt kezdett érdeklődni: „könyveimben boldogan keltem útra, utazó voltam egy utópisztikus világban, a létező világot megkíséreltem egy általam kitalált jobbra felcserélni” (HEINRICHS 2006, 13).

A kék szifon Heinz Schafroth szerint Widmer álmok világában játszódo műve, amelyben valóság és fikció egy köztes térben egymásba fonódik. Poétikájának legbensőbb jegye az írásnak a halálmotívummal való összekapcsolódása. Látszólag vidáman és lebegő könnyedséggel elbeszélte művei Orfeusz alvilágba tett látogatásaiként olvashatók, amelyek során a hősök kísérletet tesznek a művészet és szeretet segítségével a halál legyőzésére (SCHAFROTH 2006, 26–28). Az élet és a halál közötti kapcsolatról Widmer így ír: „A művészet életet, és nem halált hoz létre, s aki életet akar létrehozni, annak sokat kell tudnia az életről. Hogy a művészet mégis mindig a halálról is szól – védekezik ellene, megpróbálja elűzni –, mindez a művészet életigenlésével függ össze (WIDMER 2007, 38). A költő a nehéz életben, talán a halálon is felülkerekedhet a forma tartalom feletti győzelmével (WIDMER 2007, 44).

Widmer poétika-előadásában a valóságot mint csalóka látszatot írja le:

Igen, számomra az egész valódi világ csalás, megrendezett látszat, amely el akarja vonni a figyelmemet. A felszínen szép, de mégis valamit rejteget. Nem hiszek a szép felszínnek. Mindig az volt az érzésem, hogy valaki csak élelem vetít valamit, ami mögött a valódi valóság húzódik meg. Csak egy lépést kellene tennem, és a látszatvilág mögé kerülhetnék és láthatnék. (WIDMER 1995, 24–25.)

Widmer valóságképe rokonságot mutat a radikális konstruktivizmus elképzelésével. A konstruktivizmus a világ tapasztalását az agy, illetve az emberi tudat konstrukciójának tekinti. Így a valóság észlelése nem leképezést jelent, hanem a valóság konstruálását. Az egyén mindenkor ötleírása meghatározza a valóság befogadását. A médiareceptió, azaz az irodalom, a képzőművészetek vagy a filmek receptiója a szubjektumtól függ. Ezek a gondolatok találhatók meg a poétika-előadásokban is:

A valóság, amely annyira egyértelműnek tűnik, a „valóságban” nem más, mint a valóságról alkotott belső képünk – mást nem ismerünk és nem tudhatunk –, és minden, amit alkotunk róla – irodalom, tudomány, a legegzaktabb is –, a szubjektív látásmódunktól meghatározott, amely egyénenként változó. (WIDMER 1995, 28.)

A költő mint varázsló, mint mágus és az Orfeusz-mítosz gyakran fordul elő Widmer műveiben. A *Grazi poétika-előadásokban* írja:

Az írásnak sok kapcsolata van a mágiával, a varázslattal, sokszor megtörténik, és nemcsak velem, hogy megpróbáljuk az elégtelen valóságot a szavak erejével szebbé varázsolni. [...] Az első költemény bizonyára varázslatról szólt, egy kétségbeesett próbálkozásról, hogy varázssénekkkel a természetet uralni tudjuk. (WIDMER 1995, 27–28.)

A költő vagy a varázsló – Widmer a költészet történetének korai szakaszában nem tesz különbséget a kettő között – a maga eszközével a halált akarja elűzni. A varázslatok költői, a sámánok, eljutottak a halottak birodalmába, és ez idő alatt testük a földön feküdt. Míg Orfeusz az alvilágban járt, mások a teste mellett várták őt vissza. Miután Orfeusz a halottak birodalmából visszatért hátrahagyott testébe, Euridikéről mesélt, akit odalenn kellett hagynia. Widmer Orfeuszt nevezi az első varázsköltőnek, aki a többi költő elé tárta a kudarc megtapasztalását.

A költő mágusszerepben való ábrázolása hosszú tradícióra nyúlik vissza. Azok a szövegek, amelyekben varázslók lépnek színre, többnyire metapoétikus gondolatokkal társulnak. A varázslat gyakran a nyelvi-irodalmi varázslat példázataként értelmezhető. A fantázia világában alkotó éppúgy részt vesz a valóság konstruálásában, mint aki múltbeli eseményekre emlékezik, vagy a jelen eseményeit és

jelenségeit észleli. A mágikusan gondolkodó számára fontosak az analógiákra támaszkodó összefüggések. A mikro- és a makrokozmosz egymást tükröző világgokként jelennek meg.¹

*A kék szifon (Der blaue Siphon)*²

A kerettörténet két részének tükröződései

Az elbeszélte történet szimmetrikusan épül fel, két részből áll, amelyek egymást tükrözik. Az első részben egy egyes szám első személyű elbeszélő, egy ötvenhárom éves író, egy kék szifonról álmodik, amely végül a saját múltjába tett időutazás kiváltó oka lesz. A szifon kék színe utalás a gyermekkori idillre való emlékezésre és a múltbeli paradicsomi boldogságba való visszatérés igényére. Az álombeli kék szifon eleinte pozitív értéként jelenik meg, a cselekmény során azonban egyre inkább ambivalens jelleget ölt. Az álom leírását a városokra és olajmezőkre hulló bombákról szóló tudósítás követi, amely konkrét történelmi eseményre, az öbölháborúra utal. Ezt további bombákkal kapcsolatos asszociációk követik. Az emberek Drezdában és Coventryben is az égre meredtek, és fekete pontokat láttak, amelyek feléjük zuhantak. Ezek a fekete pontok az elbeszélőt a kék szifon fekete patronjaira emlékeztetik. A szifonpatronra leginkább emlékeztető bombát Little Boy-nak hívták, és 1945. augusztus 9-én dobták le Hirosimára. Az elbeszélő víziójában az atombomba ledobásának pillanatában ő is Hirosimában volt, és Little Boy őt, az édesanyját és a várost is elpusztította.

Az elbeszélő 1991-ben moziba megy, majd onnan kilépve azt veszi észre, hogy 1941-et írnak, ekkor ő hároméves. A pályaudvarra indul, és ösztönösen egy Bazel felé közlekedő vonatra száll. Szülei házában Jimmy, a család kutyája viharos örömmel üdvözlö. Anyja fél az idegentől, és egy konyhakéssel jelenik meg. Feltűnik neki, hogy a kutya ismeri az idegent. Ebben a jelenetben felvillan Odüsszeusz, aki hosszú távollét után hazatér.³ Egy parasztház udvarán megpillantja a kétéves

¹ Vö. www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik, 11.

² Urs WIDMER, *A kék szifon*, fordította KURDI Imre, Miercurea Ciuc, Bookart, 2012. Az idézetek után zárójelben megadott oldalszám erre a magyar fordításra vonatkozik.

³ Christoph Bourquin további elbeszéléselemeket is az *Odüsszeia* struktúra-homológiáihoz sorol: Odüsszeusz inkognitóban, koldusként tér haza (az elbeszélő cipő nélkül érkezik, és munkát keres), megmutatkozik Odüsszeusz talpraesettsége, kommunikációs fölénye is. Az anya Pénélopé, Odüsszeusz hitvesévé fiatalodik, aki egy lehetséges kérő támadása ellen késsel védekezik. A viszontlátás és a felismerés jelenete Pénélopé és Odüsszeusz párosa helyett az időutazó és apja között zajlik le. Ezen a helyen kapcsolódik be az Oidipusz-mítosz is, a Laiosz király és Oidipusz közötti jelenetben. Az időutazás miatt az elbeszélő nem fedi fel kilétét (BOURQUIN 2006, 176).

Isabelle-t, aki a zürichi jelenben a felesége. Egy matricát ajándékoz neki, de gyorsan el kell tűnnie, nehogy pedofília gyanújába keveredjék. Vágyakozik a maga ideje után, tudja, milyen következményekkel járna, ha nem térne vissza: „Ekkor hasított belém első ízben a gondolat, hogy fogalmam sincs, hogyan juthatok vissza a régi életembe, Isabelle-hez, a lányomhoz, az otthonomba. A saját időmbe! Pedig igenis szeretnék visszajutni. Vár rám a munkám, néhány nap múlva máris le kell adnom egy kéziratot! Szerettem azt a másik jelent!” (34.)

Gyermekkora világába érkezésekor tudomást szerez arról, hogy hároméves alteregója Lisette-tel moziba ment, aki egyedül hagyta őt, az előadás végén azonban nem találta a távozók között. Rögtön megérti, hogy a hároméves fiú esetében a mozi időgépként funkcionált, és az elbeszélő jelenébe juttatta őt, a felnőtt elbeszélő pedig csak abban az esetben juthat vissza jelenébe, ha ismét moziba megy. Megígéri szüleinek és a rendőröknek, hogy visszaküldi a gyermeket. A zürichi jelenben felesége és lánya várnak rá, itt azonban csak három óra telt el, ellentétben a múltbeli két héttel. Az időutazást álmoként is felfoghatnánk, ha nem történt volna egy apró zavaró eset: Jimmy kutya ugyanis véletlenül elkísérte az elbeszélőt az 1991-es évbe. Mara lánya elmeséli a három év körüli fiú egyidejű látogatását a zürichi házban. A kerettörténet első részének végén mindhárman boldogan táncolnak Mara sztereó lejátszójának zenéjére.

A kerettörténet második részét az első résztől függetlenül az én-elbeszélő mondja el hároméves alteregójának perspektívájából, de nem akarja megtartani a gyermek naivitását, hanem a felnőtt tudatának szűrőjén keresztül közvetíti a fiú gondolatait: „Sok-sok esztendeje, amikor olyan kicsi voltam még, hogy mindenki tudomást vett rólam, szóval nagyjából három éves koromban boldogan álldogáltam egyszer a szobám ablakának párkányán, és bámultam kifelé a nagyvilágba.” (63.)

Az apa rövid látogatásra érkezik a háborúból, és fiát Lisette-tel moziba küldi. A vetítés után a fiú egy darabig vár Lisette-re, aki nem jön, majd ösztönösen megtalálja későbbi énjének házat. Bemegy a házba, a dolgozószobában az írógépből kivész egy lapot, és összegyűri. E tevékenysége közben felfedezi őt Mara, a későbbi lánya, és jól összeszidja. Kettőjüket különböző szókincsük is megkülönbözteti. Mara csodálkozik, amikor a fiú póló helyett a mellény szót használja. A gyermek egy piros tűzoltóautót ajándékoz Marának, amely Jimmy kutyához hasonlóan a múltból kerül a jelenbe. Végül a fiú ismét moziba megy, megnézi a film egy újabb részletét, a mozi kijáratánál találkozik Lisette-tel, aki már vár rá. Otthon az egész család táncot jár örömeiben, hogy a fiú megkerült.

A kerettörténet és a belső történet (az elbeszélte fiktív filmszekvenciák) egymásba ágyazódása

Az elbeszélő és hároméves alteregója is filmet néz a moziban. A film elbeszélése négy részben történik, a filmrészletek különböző hosszúságúak, és összefüggnek egymással, azonban nem kronologikus sorrendben következnek, és tartalmi ismétlődések, egybeesések is előfordulnak. A kerettörténet részei és a fiktív filmszek-

venciák többször váltják egymást. A virtuális médiumváltás azt eredményezi, hogy az irodalmi műben egy másik médium, a film tulajdonságai jelennek meg anélkül, hogy a szöveg a másik médiumot teljesen integrálná. A mű a bázismédiumot megtartja, az írást azonban filmként olvassuk. Az olvasó tudatára oly módon hat a második fikciós szinten elbeszélte film, hogy elveszti ennek a fikciónak az érzetét. A szimuláció azonban nem olyan tökéletes, hogy az olvasó a beleéléséről lemondhatna (LÖSER 1996, 11–18). Az én-elbeszélő többször is hangsúlyozza a film és az élet rokonságát. Mindkettőre jellemző az emberi tapasztalás meghatározatlansága, bizonytalansága, továbbá a tér és az idő jelentéktelensége (SCHMITT 2007, 96).

A harmadik elbeszélte filmrészlet a moziban látott film történetének első része, amelyet az elbeszélő hároméves alteregója az 1991-es jelenbe tett időutazása során látott. Az extradiegetikus szint elbeszélője az intradiegetikus szint elbeszélője is egyben, mert ő kommentálja a moziban látott filmet. Az intradiegetikus szint cselekménye egy másik médiumban jelenik meg, egy fikatív, egyébként nem létező film különböző jeleneteiben. A filmbeli belső történet a kerettörténethez hasonlóan egy gyermekkori idill bemutatásával kezdődik. Az első fikciós szint idillje az elbeszélő és édesanyja természettel harmonikus egységben eltöltött idejét jelenti. A fiút az sem zavarja, hogy katonák fészkelték be magukat a házba, mert a hadi szabályok rá nem érvényesek. Az idillnek ellentmond, hogy találkozik egy fiatal nővel a víztoronynál, aki elvesztette a szerelemben vetett hitét, és később öngyilkosságot követ el. Jelen van, amikor Lisette izgatottan beszél egy történetről, amelyben a torony és a francia *femme* szó is előfordul. A felnőtt elbeszélő gyerekkorából ismeri a történetet a szerencsétlen nőről, akinek senki sem tudott segíteni, s aki végül a torony alatti kavicsos zúzta halálra magát.

A szobában megpillantja a szifont: „Igen, ott állt a szifon, egész utazásom oka és egyszersmind célja, a kék fényben tündöklő szódásüveg, odafönt, a faliszekrény tetején, és csillogott-villogott csakugyan, mert villanyt gyűjtött időközben az előszobában apám.” (45.) A szifon kék tündöklését beárnyékolják a patronok, amelyeket a gyermek egykor az égből aláhulló bombákkal azonosított. Apja dolgozószobája még mindig a rivalizálás érzését kelti benne, amely a saját dolgozószobájában is megismétlődik.

A hazatérés és az otthoni jelenetek során két mítosz recepciójának elemei olvashatók. Odüsszeusz már említett hazatérés-epizódján kívül utalások találhatók a műben az Oidipusz-mítoszra. Az elbeszélő az utcán találkozik édesapjával, de nem ismeri fel. Az elhaladó rohamsisakos katonák közül az egyik megkérdezi, hogy hol kerekednek éppen, de az elbeszélő nem érti a kérdést. A kerékpár rendszáma alapján azonban azonosítja apját: „Úgy megbénított a sokk, vagy talán inkább a váratlan boldogság, hogy muszáj volt leülnöm a földre.” (15.) A meglepetés sokkoló, de nem az a tény, hogy rég halott édesapjával találkozik. Még mindig gondolataiba mélyed, amikor az apa még egyszer előbukkan: „Igen, ő volt a kerékpáros, aki Muttenz határában megszólított. Én pedig nem ismertem föl! Nem ismertem föl a saját apámat!” (25.)

A folytatás vidámabb, mint a mitológiai történetben, nem kerül sor apagyilkosságra, ehelyett egy helyzetkomikumra épülő jelenetben beszélget egymással apa és fia. Kiderül, hogy mindketten Wynentalból származnak, és az elbeszélő nagyon hasonlít édesapja apjára. Az apa szerint ezért valamilyen formában rokonoknak kell lenniük: „»A fiad vagyok« – böktem ki végre. »Na, ide hallgasson. Szívesen tréfálkozom bármikor, ma azonban sajnos nem vagyok valami vicces kedvemben.«” (25.) Az elbeszélő nem öli meg apját, de egy másik összefüggésben gyilkosnak nevezik. Megjegyzi, hogy tudja, hol van a fiú. Erre az anya gyilkosnak kiáltja ki. Az egyik rendőr megüti, de nem őt, hanem apját találja el, ezért az anya újra gyilkost emleget, ezúttal a rendőrré célozva. Az apa és a fiú közötti rivalizálás motívuma a hároméves alteregó történetében is megjelenik. Az apa katonai egyenruhában toppan be otthon, nincs szabadsága, de látni szeretné feleségét akkor is, ha ezzel az életét veszélybe sodorja. A fiú féltékeny édesanyjára: „Anyám mezítláb volt, alsószoknyában, és le nem vette volna a szemét apámról. Úgy omlott le egészen a csípőjéig a kibontott haja, mint valami zuhatag. Beszaladtam a nappaliba, fölkaptam a dohányzóasztalról a szifont, és tetőtől talpig végigspricceltem vele anyámat, mikor apám után merészkedett.” (71.) (HARBERS 2009, 293–308.)

Az elbeszélő hároméves alteregója moziban tett látogatása során egy száiami vagy indiai fiú életét ismerheti meg az olvasó:

Ennek a fiúnak az életéről szólt a film, és – bármilyen furcsa is – annyira hasonlított rám, amikor nemsokára totálképen mutatta arcát a kamera, hogy önkéntelenül fölkiáltottam, a mellettem ülő gyerekek pedig fölneszeltek, és sugdolózva mutogattak rám, pedig jól látszott még a fekete-fehér képeken is, hogy sokkal sötétebb a bőre és barna szeme volt a filmbéli fiúnak. (72.)⁴

Ebben az Indiában vagy Sziámban is háború dúl. Az anya és a fiú idilljét megzavarja az apa megjelenése. Itt is elszökik az apa a háborúból, hogy élete kockáztatásával láthassa családját.

A szép világ azonban véget ér az anya halálával.

A Widmer poétika-előadásából ismert gondolat a világ látszatjellegeről megismétlődik a fiú szavaiban: „Végül arra a következtetésre jutott a fiú, hogy pusztá szemfényvesztés a látható világ.” (78.) Azt feltételezi, hogy a szép világ háttérben egy másik világ rejtőzik:

⁴ Csak a kameramozgás emeli ki a néző tekintetének az irányításával és a totálkép segítségével a hasonlóság megdöbbentő mértékét. Walter Benjamin rámutatott a filmnek arra a tulajdonságára, hogy bizonyos eljárások segítségével, mint amilyen a lassítás és a nagyítás, képes a természetes optika előtt rejtve maradt képek rögzítésére. Az embernek csak a kamera segítségével van lehetősége arra, hogy ismereteket szerezzen az optikai tudattalanról. (BENJAMIN 1969, 305.)

Az is eszébe jutott persze a fiúnak, hogy talán nem is fal az a bizonyos határ, hanem valami hatalmas, égig érő filmvásznon, a tájba függesztett fényfal, úgyhogy akár át is hatolhat rajta, aki egyszer odaér. Egyetlen óvatlan lépéssel a túlvilágon találhatja magát bármelyik földi halandó, és a túlvilágnak egyetlen titka sem maradhat rejtve előtte akkor. (79.)

A fiú megkérdőjelezi a világ valóságát, és eközben a film világából kölcsönzött képi nyelvet használja. A világhoz hasonlóan a mozi is egy nem létező valóságot szimulál. A szimulációban az érzékeket becsapják, a realitás és a valóság megkülönböztetetlenekké válnak. Benjamin értelmezése szerint a film médiumának megjelenésével az ember elidegenedik környezetétől, pillantása kamerán keresztül pillantássá válik, a dolgok természetes lénye, az aura veszendőbe megy. Ehelyett a technikai manipuláció segítségével a valóságnak és a természetességnek csak a látszata jön létre (BENJAMIN 1969, 306.)

Az emberi tapasztalás a világban és a moziban egyaránt csak egy töredékre korlátozódik:

Elöl ültem, mint mindig, a legelső sorban, mert szeretek megmártózni a filmekben. Manapság persze nem vetítik már azokat a szélesvásznú filmeket, azokat a cinemascopé-világokat, amelyekbe rendszerint annyira belemerültem, hogy soha nem az egészet láttam, hanem mindig csak bizonyos részleteket, akárcsak a való életben. (6–7.)

A film Benjamin által leírt sokkhatásából adódik az elbeszélő alteregójának dezorientáltsága a film nézése közben, a támoalgás érzése a mozi élménye után. Benjamin a sokkhatás iránti igényt a fenyegető veszélyekhez való alkalmazkodás gyakorlásaként értelmezi (BENJAMIN 1969, 329). A harmadik filmrészlet gyermekközönsége valóságként éli meg a film által közvetített borzalmakat: „Olyan meredten bámulták a gyerekek, hogy önkéntelenül lehunyta szemét a fiú, vagy talán én magam hunytam le a szememet, és velem együtt az összes többi gyerek ott a moziban: jajveszékelní, sikoltozni kezdünk, kivörösödött arccal ugrándoztunk a székeken és vadul lökdöstük, taszigáltuk egymást.” (81.)

A szórakozottság és a szétszórtság állapotából a hároméves gyerek hirtelen kiszakad a film végén. A felnőtt elbeszélő tudatszűrője segítségével reflektál a gyermek elbeszélő arra a gondolatra, hogy a film nem a realitás, hanem a kamera által közvetített képeket adja vissza. Az indiai fiú pillantása a filmbeli kéklő vízre, a fölroppenő madarakra esett, majd ezzel a pillantással véget ért a film. A „valós” világba, azaz a felnőtt elbeszélő 1991-es világába jutva az elbeszélő megállapítja, hogy ez a világ a jövő látszatvilága és álomképe. A szétszórtság érzése folytatódik, a gyermek elbeszélő gondolataiban egybefonódik a film és a mozin kívüli világ: „Végül pedig – Lisette ide vagy oda – végigröpültem a Rámistrassén. A filmben látott pokolszurdok folytatásának tűnt nekem az az út, mert soha életemben nem láttam még annyi autót: sebesen közlekedő, majd távolodó fényszórók, fényárban úszó villamosok, és rengeteg ember – szárnycsattogtatva próbáltam meg kitérni az útjukból.” (83.)

A háttérvilág gondolatának megjelenésével párhuzamosan megelevenedik az Orfeusz-mítosz (Orfeusz maga is világok között közvetít, az alvilág és a fenti világ között jár). A fiú először elképzeli, hogy egy lépéssel az emberek a túlvilágon találhatják magukat, akár ő maga is. Ekkor talán egyszer szembe jönne vele a halott édesanyja, és ő énekével visszahozhatná a fenti létbe, a szép káprázat világába. Gondolatai a varázslat erejével bírnak, mert kívánsága teljesül, és a túlvilág bejárata előtt találja magát. Egy rés, egy szakadás vonalán lejut az alvilágba, egy sivár szürkeségű tájba. A szakadás toposz, amely azt fejezi ki, hogy valami véget ért, megfelel a film nyelvezetének is, mert ha a film elszakad, vége van az előadásnak, és a néző a film világából kilépve egy másik világban találja magát: „Testek zuhantak ki a marhavagonból, amikor kinyitották a tolóajtót. Valamivel arrébb szemüvegek heverték roppant halomban, millió és millió szemüveg, és mind ugyanolyan, vékony fémkeret a kerek lencsék körül.” (81.) Hárfá pengetése helyett bambuszfurulyáján fúj egy dallamot. A földre rogyva egy dalt énekel egy hercegnőről, akinek legkedvesebb játszótársai egy fehér madár és egy fekete párduc voltak. Szerelmének, egy hercegnek ajándékozta a madarat és a párducot, majd alámerült egy fekete tóban. A herceg ekkor értette meg, hogy elvesztette szerelmét, és a hercegnőt követve a tóba ugrott, és eljutott a holtak birodalmába. A hercegről és a hercegnőről szóló dal egy beágyazott történetbe beékelte történetet. A metadiegetikus szint Orfeusza sikerrel jár, a túlvilág ura szépséges dalát hallva megkönyörül a szerelme-
seken, és megengedi nekik, hogy visszatérjenek az élők világába. A történet a tündérmesék szabálya szerint folytatódik, mert a herceg a napfényre vezette a hercegnőt, feleségül vette, és boldogan éltek, amíg meg nem haltak. A negyedik fikciós szint képleírása, a fekete párduccal és a fehér galambbal ékesített címer, visszavezet a *mise en abyme* metaforájának képkölcsonzójéhez, a címerhez, a heraldikához, ahonnan a *mise en abyme* fogalom ered. A számi vagy indiai fiú azonban kudarcot vall, nem tudja visszavezetni édesanyját a felső világba, a szép látszat birodalmába.⁵

A felnőtt elbeszélő rég halott szülei múltjába tett időutazása is Orfeusz alvilági látogatásaként értelmezhető. Az elbeszélőnek, aki maga is író (több utalás található a szövegben egy kéziratra, amelyen dolgozik), meg kell barátkoznia azzal a gondolattal, hogy a szüleit nem tudja megmenteni sorsuk beteljesedésétől. Eleinte óva inti édesapját a dohányzás ártalmaitól, később azonban csak annyit mond neki, hogy csináljon, amit akar, valamiben úgyis meg kell halni egyszer. Elmeséli, hogy édesanyját nyolcvanévesen halálra gázolta egy villamos, mert nem volt hajlandó kitérni előre.

⁵ A párducról és a fehér madárról szóló történet többször is felbukkan a műben, varázsmeseként foghatjuk fel, amely csak a tündérmese hercegének dalában fejezi ki csodatévő erejét, a fiú és a fiatal indiai nő esetében a hatás elmarad: „Fiatal asszony volt az öngyilkos. Kiderült, hogy könnyek között vallotta meg nemrégiben a szent vénasszonynak, a fiú nagyanyjának, hogy más feleséget választott magának a paraszt, akibe szerelmes, és hogy megpróbálta történeté formálni a szenvedését. Egy hattyúról meg egy párducról szolt a története, de mindhiába, nem segített rajta, így aztán le fogja vetni magát a toronyból, hacsak meg nem könyörül rajta a szent öregasszony.” (76.)

Az írói lét motívuma mind a kerettörténetben, mind pedig a beágyazott filmrészletekben fontos szerepet játszik. A második filmrészletben folytatódik az indiai vagy szíami fiú története. Apjával Bombaiba vagy Tahorehuhuba költözik. Egy radikális csoport megbízásából meg kell ölnie a tartomány kormányzójának feleségét, de tévedésből egy brit nőt öl meg, egy southamptoni fiatalasszonyt, aki mézesheteit tölti Indiában. Egyszer megismerkedett egy angol turistával, aki magával vitte Angliába. A doktori cím megszerzése után írói pályára lépett, egyik műve azonban ellenségeket szerzett, ezért évekig rejtőzködött. Az intradiegetikus szint története itt egy újabb időutazással egészül ki. Az indiai származású író moziba megy, és az előadás után a régi városában, a régi idejében megtalálja ifjúkora házat, és édesapját, aki ekkor még fiatalember, édesanyja már nem él.⁶ A múltba való visszatérés motívuma csak látszólag tükrözi az extradiegetikus szint időutazását, az 1941-es évbe való visszatérést, mert az időutazó ebben az esetben nem tér vissza a saját idejébe. Ezt a cselekményelemet úgy értelmezem, hogy a művet lehetséges világgként felfogva egy olyan világot hoz létre az elbeszélő, amely meghatározott szabályok szerint működik. A figurák az időutazás során múltjuk egy adott élethelyzetébe érnek, ahol dönthetnek arról, hogy visszatérnek-e saját jelenükbe, vagy a múltban maradnak. Az extradiegetikus szint felnőtt elbeszélője úgy dönt, hogy visszatér saját jelenébe, mert ha ezt nem tenné meg, akkor mindkét időben tragédiát okozna. A jelenben felesége és lánya gyászolnák, a múltban pedig szüleinek okozna fájdalmat, hiszen elvesztenék fiukat. Az intradiegetikus szint indiai írója nem kíván visszatérni londoni életébe, mert ott üldözik, az életére törnek, indiai múltjában pedig senki sem hiányolja, édesapja kifejezetten örül, hogy megszabadult a mihasznától.

A gyereklány iránti szerelem motívuma mindkét fikciós szinten megjelenik. A felnőtt elbeszélő búcsúzóul megcsókolja Lisette-et, és bevallja, hogy negyvenkilenc éve szereti. Az időutazó indiai író, múltbeli világába visszatérve, egykori dajkájával él együtt. Ők ketten jelennek meg az elbeszélő fiktív film utolsó jelenetében, amely arra utal, hogy a háború örökre elszakíthatja egymástól az embereket:

A film végén – az élet végén – immár öregen járta egy idegen város utcáit egy eleinte még fiatalasszony, és amikor szembejött vele az egykori szerelme – ráncosan, töpörödötten ő is –, meg sem ismerték egymást, s egyetlen szó nélkül mentek el egymás mellett. (92.)

⁶ A második rész gyermek elbeszélőjéhez hasonlóan az indiai író is sokkolják a moziban látott képek: „Végignézte a filmet – úgy villódtak a képsorok, akárcsak az agykéreg –, és amikor kilépett a szabadba, a régi városában, a régi idejében találta magát.” (52.) A film a filmben szerkezet segítségével Widmer tematizálja a film világának egy másik fikciós szintű filmben történő recepcióját, megtoldva az elbeszélő narratív recepciójával. Ezekben az öntükrözésekben kifejezésre kerülnek a recepció sajátosságai és mindazok az eljárások, amelyek a nézőben, a befogadóban saját szerepének jellegzetességeit tudatosítják.

Az írói léthez kapcsolódik a jövendőmondó motívuma is, amely a labirintus topográfiájában ölt testet. A filmjelenetekben a labirintus átjárhatatlansága a szereplők számára pragmatikus jelentőséggel bír. Az első rész filmjelenetében a húszas-harmincas évek indiai helyszínén gyerekek csábítanak járókelőket egy jövendőmondóhoz, aki egy labirintusház legfelső emeletén sok pénzért mondja el a jövőt. A lépcsőház-labirintusból a helybeli gyerekek helyismerete nélkül nem lehet kijutni, ezért a turisták mindig fizetnek:

Roppant szövevényes rendszerek vezettek fölfelé, úgyhogy senki sem találta meg a lefelé vezető utat a gyerekek segítségével. Aki nem akart fizetni, azt nem vezették ki a szabadba; órákon, napokon át bolyongott a zegzugos pokolban, konyhákban, szabóműhelyekben, matracokkal teli hálótermekben, és soha nem talált vissza az utcára. (8.)

A parafa sisakos angol, aki csak a jövendőmondóhoz vezető gyereklányra figyelt, nem vett tudomást arról, amit a jövendőmondótól hallott, pedig a jós az igazat mondta el neki. A labirintusból kiérve beteljesedett a sorsuk, egy helybeli fanatikus, egy tizenkét éves fiú, lelőtte az ifjú feleséget, „a férfi pedig élete végéig nem bírta rászáni magát, hogy elhagyja a várost, a gyereklányt kereste szakadatlanul a lépcsőházak labirintusában bolyongva, persze mindhiába” (10). A második filmrészletben a ház bűvőhelyül szolgál a bűntényt elkövető fiúnak: „Pompás rejtek-helynek bizonyult az a háztető: hónapokig bolyongtak a folyosókon meg a lépcsőházakban a rendőrök, és végül csonttá soványodva menekültek csak meg a labirintusból, ha ugyan megmenekültek egyáltalán.” (50–51.)

A második fikciós szint indiai írója a jövendőmondókat visszatérőknek nevezi, akik előre tudják, hogy mi fog történni. A kedvesének azt jósolja, hogy tíz esztendő múlva feleségül veszi egy mészárosmester, amit a lány hitetlenkedve fogad, azonban az idő igazolja a jóslatot. Az időközben megöregedett író, az első filmrészlet jövendőmondója, a háztetők rengetegében élt, ahol felkereste kedvese, az egykori dajka, aki időközben a mészárosmester felesége lett: „A hitvesével akadt össze egy ízben valamelyik folyosón – kémkedett utána a férfi –, és felötlött benne a gondolat, hogy esetleg a sorsára hagyja. Végül azonban kézen fogta, kivezette a szabadba, és egyetlen szó sem esett közöttük a történekről soha többé.” (53–54.)

Az időutazó én-elbeszélő is jövendőmondónak nevezi magát, akinek azonban Kaszszandrához hasonlóan senki sem hisz. A jövendőmondó visszatérőként, időutazóként való értelmezése nemcsak azt jelenti, hogy az elbeszélő egy adott időintervallumot, annak történetét már ismeri, hanem azt is, hogy tapasztalatban gazdagabb lett. A hazatérés és a tapasztalatszerzés egymásmellettsége a labirintusmotívumra utal: a hős legyőzte a Minotauruszt, a labirintust. Az elbeszélő az útja során változáson ment keresztül. A centrumból való visszafordulás nemcsak az eddigi egzisztencia feladását jelenti, hanem az újrakezdést is. Az út célja nem a helyzetváltoztatás, hanem a látásmód megváltoztatása volt. A hős megtapasztalja az élettől elválaszthatatlan halandóságot és a boldogság érzésének örökös veszélyeztetettségét (BUGMANN 1998, 67).

A recepció során az elbeszélés módja az, ami az olvasót a labirintus ösvényeire küldi. Nem lineáris elbeszélésmódról van szó, hanem különböző utakon kell járnia az olvasónak. A folyosókon bolyongó emberekhez hasonlóan ő sem tudja áttekinteni az intertextuális és transzmediális határok bonyolult rendszerét. Monika Schmitz-Emans labirintusosnak nevezi azokat a könyveket, amelyek elbeszélésmódja az ismétlődő irányváltoztatás jegyében áll, mivel a különböző idő- és cselekményszintek egymásba bonyolódnak, és szerkezetük egy labirintuséhoz hasonlít (SCHMITZ-EMANS 2000, 147). *A kék szifon* elbeszélője is gyakran vált irányt, hol a kerettörténet, hol pedig a film cselekményét beszéli el. A filmjelenetek meghosszabbítják az olvasó útját, ezek a történet kerülőútjai, de azáltal, hogy az elbeszélő a filmek recepcióját is elmondja, hozzájárul a történet megértéséhez (ECKER 1995, 20).

Az elbeszélésben a *mise en abyme*,⁷ mint a természetellenes rend szövegbeli megjelenése, különösen nagy szerepet játszik. Az elbeszélés elejének álomjelenetében a központi szimbólum, a kék szifon mellett, amely felszínre hozza a gyermekkori idill szépségét, egyben magával hordozza az életveszélyes „bombát” is, megjelennek az elbeszélés azon elemei, amelyek az extra- és az intradiegetikus szinten az elbeszélés legfontosabb jelentéshordozói lesznek. Az álom anticipálja a cselekmény egyes tartalmi elemeit, ezért *mise en abyme révélatrice*-ként is értelmezhető.

A szövegben a *mise en abyme fictionnelle* számos példáját találtuk meg, amelyek az histoire-szint elemeinek a tükröződését jelentik, és a *mise en abyme* definíciójának megfelelően különböző fikciós szinteken találhatóak. Ezek közé tartozik a mozi mint időgép (az én-elbeszélő és hároméves alteregója 1941 és 1991 között ingáz-

⁷ Werner Wolf *mise en abyme* értelmezésében kiemeli, hogy a történet vagy a történet egyes elemei az egész szöveg struktúrájától függhetnek. Ez a történet elemeinek valószínűtlenül magas fokú repetitivitását, a saját szöveg struktúrájának formális ismétlődését jelenti. A *mise en abyme* egy irodalmi szöveg makrostruktúrájának tükröződése a szöveg mikrostruktúrájában. A tükröződés a forma szintjén megjelenő eljárás, de a tartalomra is vonatkozik, az ismétlődés pedig egy másik fikciós szinten realizálódik. A *mise en abyme* mind a történetmondás extradiegetikus szintjén, mind pedig a belső történet intradiegetikus szintjén megjelenhet. A tükrözés tárgyát képezhetik a történet elemei vagy a diskurzus szintjének elemei. Dällenbach három különböző formát sorol fel: a fiktív történet elemeinek ismétlődését *mise en abyme fictionnelle*-nek, a diskurzusszint elemeinek az ismétlődését *mise en abyme énonciative*-nek nevezi. Bevezeti a *mise en abyme du code* fogalmát is, amely a formai szövegkonstrukció eljárásainak tükröződését jelenti. Ricardou egy újabb fogalmat is definiál, a *mise en abyme révélatrice*-t, amely olyan tükrözést jelent, amely a cselekmény fő elemét jóslatként vagy álomként anticipálja. A *mise en abyme* illúziócsökkentő hatása abból adódik, hogy a tükrözött mikroelem a makrotörténet valószerűtlen determinátora lesz, és ezáltal a szerző indirekt módon előtérbe kerül. Fontos a tükrözések gyakorisága és a tükrözési szintek száma. A történet szintjén előforduló *mise en abyme* különösen akkor illúziócsökkentő, akkor emeli ki a történet fikcionalitását, ha a realitás lehetőségének ellentmondó rend- és értelemtúlsúlyt eredményez, s így a saját szövegből adódó determináltságot és a szöveg konstruáltságát hangsúlyozza (WOLF 1993, 296–305).

nak, az Indiából származó angol író moziba megy, és múltbeli szülővárosában találja magát a mozit elhagyva). A gyermekkori idill mind a kerettörténet, mind pedig a belső történet része. Az idillt az apa megjelenése zavarja meg, és az ábrázolt jeleneteket az Odüsszeusz- és az Oidipusz-mítosz intertextuális elemekkel gazdagítja. A mindenütt jelen levő háború relativálja az idillt, amely az elbeszél filmben hirtelen véget ér. Az én-elbeszélő a jelen perspektívájából tudósít szülei haláláról. Ismétlődő cselekményelemként értelmezhetjük a szerencsétlen fiatal nő mindkét szinten leírt halálát.

A legfontosabb ismétlődő elbeszéléselem az Orfeusz-mítosszal kapcsolatba hozható, a múltba, a mélybe leszálló figura. Az extradiegetikus szinten az én-elbeszélő költő-mágusként meglátogatja szüleit a múltban, megbizonyosodik arról, hogy a nem is annyira idilli gyermekkor nem hozható vissza a jelenbe, a halál kivédhetetlen. A filmrészletben a fiú halott anyját nem a szép felszínen, hanem az alvilágban, a halottak birodalmában keresi. A harmadik fikciós szint hercege, Orfeusz tündermese-változata nem vall kudarcot, megmenti a hercegnőt, míg az indiai fiú egyedül tér vissza az alvilágból. A negyedik fikciós szinten médiaváltás következik be, a párducot és galambot ábrázoló címer tulajdonképpen egy címerkép leírása, amely azonban nem olyan részletes, hogy következtetéseket tudnánk levonni belőle.

Senki sem érzékeli illúziórombolásnak az olyan elbeszélést, amikor az elbeszélő egy második fikciós szintet beszél el. Az ilyen elbeszélés megfelel a mindennapos kommunikációs tevékenységnek. Bonyolultabb helyzet áll elő, ha a tükrözési folyamat a tükröződési szintek megsokszorozódásával egy áttekinthetetlen láncot alkot. A történetmondás szintjének tükröződése, a *mise en abyme énonciative*, megjelenhet egy extrém, végtelen formában, amelyet kínaidoboz-világnak nevezünk. Az Orfeusz-mítosz három fikciós szinten megjelenő recepciója, a történetmondás szintjének háromszoros tükröződése nem nevezhető végtelenségnek, ennek ellenére a tükröződések száma az olvasóban zavartságot okozhat, s ez a történet ontológiai státuszát állítja a középpontba. A *mise en abyme* gyakori alkalmazása és a tükröződések nagy száma a Dorrit Cohn által leírt effektust⁸ okozhatja, ami azt jelenti, hogy az olvasóban az az érzés kerekedik felül, hogy a fikciók univerzumában él, és a történetet, amelyet a *mise en abyme* strukturál, a saját élete metaforájaként olvassa.

⁸ Dorrit Cohn egyfajta szorongásról ír, amely az olyan szövegekhez kapcsolódik, amelyekben belső metalepszis, illetve *mise en abyme* fordul elő. A *mise en abyme* szerinte abban hasonlít a metalepszishez, hogy mindkettő két fikciós szinten játszódik, és zavart vált ki az olvasóból. A zavar, a szorongás nem magyarázható csak azzal, hogy az olvasó nem érti a két történet szint összefüggéseit, hanem azzal is, hogy az olvasó az analógiát kiterjeszti az olvasott fikció és saját világa viszonyára. Ha a második szinten lévő fikció hatással van az első szinten lévő fikcióra, akkor nem zárható ki, hogy az első szint fikciója hatással van a valóságra, a mi magunk világára. Ez a gondolatmenet a szkepticizmusra jellemző, amely kételyeket fogalmaz meg az ember megismerő képességével kapcsolatban (COHN 2007, 121).

A *mise en abyme* alkalmazása rámutat a történet tükröződés elvén alapuló reprodukálhatóságára. Az elbeszéléstechnika szintjén Widmer ugyanazt a gondolatot fejezi ki, mint a történet szintjén a figurák a sok-világ posztmodern gondolatának explicit kifejtésével, amely során világertelmezésüket a filmmetafora segítségével teszik szemléletessé. A sok-világ metaforáját szó szerint értve eljutunk a szimuláció forgatókönyvéhez. E szerint a realitás és a médiumok által kitalált és magából kifordított világ nem megkülönböztethetőek. Widmer a film világában is fontos szerepet játszó montázstechnikát használja, amely, mint ezt Philipp Löser is hangsúlyozza, a posztmodern irodalomban nem az értelem dekonstrukcióját jelenti, hanem különböző értelmek, értelmezések konstrukcióját, amelyek egymást kiegészítik, vagy egymással konkurálnak. Ahelyett, hogy egy világot destruálnának, a világok sorát hozzák létre (LÖSER 1999, 69).

Bibliográfia

- BENE Adrián (2007), *Ismeretelméleti szkepszis, metalepszis, mise in abyme*, in BENE Adrián–JABLONCZAY Tímea (szerk.), *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, sorozatszerkesztő THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 270–281.
- BENJAMIN, Walter (1969), *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 301–334.
- BOURQUIN, Christoph (2006), *Schreiben über Reisen. Zur ars iteraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- BUGMANN, Urs (1998), *Die Schweiz und andere Mythben. Urs Widmers Umgang mit seinem Land und seiner Geschichte*, in Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.), *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München, edition text + kritik, 65–74.
- COHN, Dorrieth (2007), *Metalepszis és mise en abyme*, in BENE Adrián–JABLONCZAY Tímea (szerk.), *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, sorozatszerkesztő THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat, 113–122.
- ECKER, Hans-Peter (1995), *Die fragile Zitadelle. Zur Reflexion medialer Vermittlung von Realität in Urs Widmers Erzählung „Der blaue Siphon“*, in Horst BRUNNER–Klaus HEIMANN–Dieter MEHL (Hrsg.), *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Berlin, Erich Schmidt, 1–22.
- HARBERS, Henk (2009), *Orpheus, Ödipus, Odysseus. Urs Widmers Spiel mit dem Mythos in der Erzählung Der blaue Siphon*, in Norbert EKE–Gerhard P. KNAPP (Hrsg.), *Neulektüre – New Readings. Festschrift für Gerhard Labrousse zum 80. Geburtstag*, Amsterdam–New York, 293–308.
- HEINRICHS, Hans-Jürgen (2006), *„Phantasien-Millionär“ – ein Gespräch mit Urs Widmer*, in Winfried GIESEN (Hrsg.), *Urs Widmer. Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*, Begleitheft zur Ausstellung 16. Januar–2. März 2007, Erfurt, Sutton, 11–20.
- LÖSER, Philipp (1999), *Mediensimulation als Schreibstrategie. Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*, Göttingen, V & R.

- SCHAFROTH, Heinz (2007), *Der sechste Autor im Buch des fünften Autors im Buch des vierten. Über die Vielfalt der Erzähl-Orte und der Autoren-Stimmen bei Urs Widmer*, in Winfried GIESEN (Hrsg.), *Urs Widmer. Vom Leben, vom Tod und vom Übrigen auch dies und das*, Begleitheft zur Ausstellung 16. Januar–2. März 2007, Erfurt, Sutton, 23–29.
- SCHMITT, Claudia (2007), *Der Held als Filmsehender. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2000), *Text-Labyrinth. Das Labyrinth als Beschreibungsmodell für Texte*, in Kurt RÖTTGERS–Monika SCHMITZ-EMANS (Hrsg.), *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*, Essen, Die blaue Eule, 135–166.
- WIDMER, Urs (1992), *Der blaue Siphon. Erzählung*, Zürich, Diogenes.
- WIDMER, Urs (1995), *Die sechse Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen*, Zürich, Diogenes.
- WIDMER, Urs (2007), *Vom Leben, vom Tod und auch vom Übrigen auch dies und das. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Zürich, Diogenes.
- WIDMER, Urs (2012), *A kék szifon*, fordította KURDI Imre, Miercurea Ciuc, Bookart, 2012.
- WOLF, Werner (1993), *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionszerstörenden Erzählen*, Tübingen, Niemeyer. www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik

MICHAEL BÖHLER

A Karibi-szigetektől az Alpokig

A kreolság a svájci irodalomban, és a faláb alpesi idillje¹

A „créolité suisse” (svájci kreolság) kifejezés Pascale Casanova francia irodalomtörténésznek és a *France Culture* kritikusának *La République mondiale des Lettres* (Az irodalom világköztársasága) című könyvében található (CASANOVA 1999). Különös gondolat, mely meghökkent és szemet szúr, ugyanakkor az otthonosság érzésével misztifikál: képzeletünkben a Svájci Nemzeti Park göcsörtös cirbolyafenyői egyszerre hajladozó pálmafákká változnak, és a népi birkózóversenyeken forró steeldrum-ritmusok hangzanak fel a fűrészporban izzadó birkózók biztatására. – De a kreolságnak ebben a csalogató, képzeletünkben a Karibi-szigetekre reptető szavában vajon nem Svájc újkori mítoszainak legrégebbike (HENTSCHEL 2002) rejtezik-e, az alpesi térségnek és a tősgyökeres hegylakóknak az egzotizmusa Európán belül – csak most divatos posztkoloniális öltözetben?

Én most minden kritikai gyanú ellenére ezt a kifejezést teszem meg tőprengéseim kiindulópontjának. Mégpedig azért, mert módszertanilag megnyit egy horizontot, amely segíthet feloldani bizonyos megszokott és megrögzött gondolkodási és viselkedési mintákat a svájci irodalom kapcsán. Három olyan szempont van, amely számomra fontos:

1. A svájci irodalmi helyzet *összehasonlító* perspektívája egy másik, térben távol fekvő irodalmi kultúrával, a francia Antillákéval, miközben a pillantás erről az irodalmilag távoli világtól visszatér Svájcra. Egyaránt fontos az *összehasonlító* és a *távolító* pillantás.

2. Ez a pillantás Casanova könyvében a világirodalom *egészének* és egy olyan, erre az egészre alkalmazott, globális elméletmodellnek a perspektívahorizontjában történik meg, amelyet lényeges vonásaiban Bourdieu-nek a szimbolikus és gazdasági tőkérről kialakított elmélete inspirált.

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: Michael BÖHLER, *Von der Karibik zu den Alpen. Das Kreolische an der Schweizer Literatur und die Alpenidylle des hölzernen Beins*, in Corina CADUFF–Reto SORG (Hrsg.), *Nationale Literaturen heute – Ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004, 57–74.

3. A pillantás teljes egészében a *kívülség* és a világirodalmi univerzumnak, valamint eme univerzum gazdasági és szimbolikus, konkrétan Párizsból – honnan máshonnan? – szerteágazó irányítómechanizmusainak Casanova által tétélezett *centruma* perspektívájából történik meg.

Ez a látásmód mindhárom szempontból határozottan elkülönül a Svájcban folyó irodalmi diszkurzustól, ezért alkalmas lehet a szembeállításra és az összehasonlításra is. Ugyanis az összehasonlító perspektíva és a világirodalmi egészben elhelyezett irodalmi mező hasonló vagy rokon jelenségeibe való besorolás helyett a svájci irodalmi diszkurzus hajlamos arra, hogy jellegzetesen belső diszkurzusként, az érvek és ellenérvek nagy körforgási állandója mellett kizárólag saját magával foglalkozzon, aminek következtében könnyen fantomizálódhat. Természetesen nem zárnám ki azt sem, hogy Casanova „másféle” pillantásának is megvannak a fantomszerű oldalai – ebben az esetben fantom áll szemben fantommal.

Az alábbiakban úgy járok el, hogy előbb a kreolság fogalmát és elképzelését mutatom be közelebről Casanova külső perspektívájának kontextusában, azután a svájci belső diszkurzus alapvonásait vázoló és rendszerezem egy figuratív és retorikai topikában, végül a fantomszerűség problémáját próbálom allegorikusan megragadni Salomon Gessner *A faláb. Svájci idill* című elbeszélésének képében.

I.

Előbb tehát a „*créolité suisse*”-ről! – A megfelelő fejezet Casanova *République mondiale des Lettres* című, kifejezetten kétpólusú művének második részében bukkan fel, miután az első részben a világirodalom terét vázolta fel és rekonstruálta. Döntő szerepet játszik az a tézis, hogy ezt a világirodalmi univerzumot kulturális, valamint gazdasági és politikai strukturáló- és irányítóerők határozzák meg egy globális irodalmi piacon, amely az irodalmi-esztétikai értéktulajdonítások szimbolikus tőkéjét adományozza és igazgatja, és hogy ezt a „*consécration de l’universel*”-t (az egyetemes szentesítő erejét), szerzőknek és szövegeknek valamely világirodalmi státuszba sorolását – „felavatásukat” az irodalmi parnasszusba való bebocsátáshoz – néhány kulturális hatalmi centrumban, végső soron Párizsban szabályozzák. A könyv második, *Révoltes et révolutions littéraires* (Irodalmi lázadások és forradalmak) címet viselő részében azok az irodalmi ellenerők kerülnek szóba kiemelkedő alakjaikkal, amelyek az „*univers littéraire*” (az irodalom univerzuma) és a „*fabrique de l’universel*” (az egyetemesség kohója) rendszerét és hatalmi rendjét felforgatják, kereszteznek, aláássák, kigúnyolják: a nagy ír szerzők Yeatstól Joyce-ig és Beckettig, akik Írországnak az angol kultúrdominanciával kapcsolatos feszült viszonyából lépnek elő műveikkel; aztán Kafka, aki egyszer a „három lehetetlenségről” beszélt, amellyel a német-zsidó íróknak számolniuk kellett Prágában:

az első: lehetetlen volt nem írniok, a második: lehetetlen németül írniok, a harmadik: lehetetlen másképp írniok, és idekívánkozna szinte egy negyedik is:

lehetetlen volt írniok, [...] tehát ez minden oldalról lehetetlen irodalom volt, cigányirodalom, mely a német gyermeket kilopta a bölcsőből, és nagy sietve valahogy kiadusztálta, hiszen valakinek csak kell táncolnia a kötélén. (De ez még csak nem is a német gyermek volt, semmi se volt, csupán úgy mondták, hogy táncol valaki.) (KAFKA 1981a, 696.)

Továbbá idetartoznak a jelen és a közelmúlt anglofón, frankofón, hispanofón térségének transznacionális és posztkoloniális szerzői. És itt, az irodalmi ellenvilágok, a lázadók, újítók és forradalmárok e panoptikumában (vagy szinte már pandemóniumában) esik a pillantás a „créolité suisse”-re (CASANOVA 1999, 402–410). Casanova számára az a megfigyelése ad alkalmat erre a kifejezésre, hogy egészen bámulatos egyezés található három Antillák-szerző, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau és Raphaël Confiant 1989-es *Éloge de la créolité* (A kreolság dicsérete) című kultúrpolitikai manifesztuma (BERNABÉ–CHAMOISEAU–CONFIANT 1989), valamint Charles Ferdinand Ramuz *Raison d'être* (Létjog) című esszéje között (RAMUZ 1952), amely 1914-ben jelent meg a *Cahiers vaudois*-ban, miután a nyugat-svájci szerző Párizsból visszatért Waadt (Vaud) kantonba. Mindkét manifesztumban – bármekkora köztük az időbeli távolság, és bármily különböző a történelmi kiinduló helyzet – az íróként való saját álláspont és egy bizonyos kulturális konstellációban való önálló irodalmi pozíció megszerzéséről van szó.

A francia Antillák esetében ez egy korábbi gyarmat kulturális konstellációja, és ebben a kontextusban az irodalmi kreolság (créolité)² meghirdetése először is mindannak elutasítását (annihilation) jelenti, amit ez a rend hordozott: (a) egy standardizált és egyben bürokratizált íráskultúra „monolinguisme”-jét (egynyelvűségét), (b) egy normatív, Párizsból diktált esztétika „pureté”-jét (egyhangúságát), és (c) egy olyan, absztrakt módon posztulált univerzális általánosság „fausse universalité”-jét (hamis univerzalizmusát), amely a valóságban a gyarmatosító hatalom, illetve az európai hagyomány partikularisztikus világnézete (BERNABÉ–CHAMOISEAU–CONFIANT 1989, 28). Ennek helyére olyan vezérlő eszmék lépnek, mint (a) az orális hagyományokhoz igazodó hibrid „multilinguisme” (többnyelvűség) (BERNABÉ–CHAMOISEAU–CONFIANT 1989, 34), (b) a hétköznapian konkrét, „testi” valóságformálás – „Nous faisons corps avec notre monde” (egy testet öltünk világunkkal) (40) – és (c) a „diversalité” (változatosság) elvének proklamációja a hamis univerzalizmussal szemben – „hors du Mème et de l'Un” (az Egyazonon és az Egyen kívül) (54).

² Ezt meg kell különböztetni a nyelvi kreolságtól; vö. *Der Brockhaus in Text und Bild. Das Lexikon in der PC-Bibliothek*, Leipzig, Brockhaus, 1999: „Kreol (kreol nyelvek): Keveréknyelvek erősen redukált nyelvi struktúrával, amelyek európai és nem európai nyelvek tartós, kölcsönös egymásra hatása révén keletkeztek az adott európai nyelv dominanciájával. Kreol nyelveket találunk többek között Jamaicán (alapnyelv: angol), Haitin, Guadeloupe-on (alapnyelv: francia), Curaçaón (papiamentó nyelv, alapnyelv: spanyol)”.

Mármost Casanova a szerkezetet és az érvelést tekintve pontosan ugyanezeket az elemeket véli felfedezni Charles Ferdinand Ramuz *Raison d'être* című kiáltványában: egy népközeli nyelv igazsága melletti kiállást, amely nyelv őrzi eredetének árnyalatát, ezt a hangsúlyt a kimondott szóban, a „geste”-ben (gesztusban), az „allure”-ben (mozdulatban), de ez a hangsúly még nem találta meg útját az irodalmi nyelvbe, amely ezáltal hibrid művészeti produktumként megtapasztalható.³ Ugyanakkor a regionalizmus vehemens elutasítását: „Semmi közös nincs bennünk ezekkel a »folklore«-amatőrökkel. Az (angol-szász) szó éppoly helytelennek tűnik, mint amit jelöl.” (RAMUZ 1952, 63.) A partikularitás felé fordulás Ramuz számára csak kiindulópont, nem irodalmi alkotómunkája célja, csak eszköz valamiféle absztrakt általánosság elkerüléséhez, amely konkrét partikularitás nélkül az igazi általánosság helyére lép, és azt helyettesíti.⁴ De ugyanolyan határozottan elutasítja a „littérature nationale” (nemzeti irodalom) eszméjét is, amely egyszerre állít túl keveset és túl sokat: túl sokat, mert saját nemzeti nyelvet feltételez, de Svájcnak nincs saját nyelve, túl keveset, mert csak külsődleges különbségeken alapszik (RAMUZ 1952, 64).

Casanova szerint mind az *Eloge de la créolité* szerzői, mind Ramuz esetében egy „rupture esthétique” (esztétikai eltávolodás) (CASANOVA 1999, 408) kinyilvánításáról van szó, az esztétikai *doxa* és az irodalmilag domináns rendszer tagadásáról. A „kreolság” ennek alapján rejtjel lenne egy olyan irodalmi hely megtalálásához, amely kívül esik a kulturális rend- és hatalomstruktúrákon, bár azok határozzák meg, és azoknak van alávetve, de ugyanakkor el is távolodik tőlük. Egy hely mellettük, bennük és kívülük, felettük és alattuk: *paratópiának* nevezném ezt a helyet. Olyan hely ez, amelyet némelyek utópiának, mások disztópiának látnak. És a „kreolság” ennek alapján egy olyan esztétikai programot jelölne, amely ebből a *paratopikus* helyből kreatív energiákra tesz szert. Persze nem lehet eltekinteni a kreolság e konstrukciójának roppant ambivalens jellegétől: attól a tényről, hogy látens módon magában hordozza a kirekesztés és marginalizálódás, a dominancia és alávetettség

³ „Ő, hangsúly, benne laksz szavainkban, te vagy a jel, de írott nyelvünkbe még nem költöztél be. Benne vagy a gesztusban, a mozdulatban, még az aratásból vagy a szőlőmetszésből hazatérő ember lépteiben is: gondolj e lépésekre, melyek mondatainkban nem érnek talajt.” (RAMUZ 1952, 50.)

⁴ „A sajátos (particulier) számunkra legfeljebb csak kiindulópont lehet. Csak azért fordulunk a sajátos felé, mert az általános vonz, de ezt rajta keresztül biztosabban érzük el. Csak azért fordulunk a sajátos felé, mert félünk az elvonttól (abstraction), amely nélküle is képes volna az általános helyébe lépni. Általánosnak azt nevezzük, ami a legtöbbünk számára létezik; az elvont nem más, mint gondolat, az általános viszont érzés. [...] De ahhoz, hogy ez az anyag [az élet, a szerelem, a halál, az egyszerű dolgok, a közönséges dolgok, az állandó dolgok], ez az egyetemes anyag (amely épp annyira afrikai, mint kínai, ausztrál vagy éppen »itteni«) hatóképes legyen, az kell, hogy érzéseink ráismerhessenek abból, amit korábban a legeslegsajátosabban megtapasztaltak, mert csak itt lehet azonnal megérthető, mélységében azonnal megélhető és magunkévá tehető [...]” (RAMUZ 1952, 63.)

stigmáját, és ennek megfelelően azt a szintén látens félelmét és gyanúját a paratopikus térben irodalmilag tevékenykedőknek, hogy alkotásaikat nem esztétikai tulajdonságaik és irodalmi értékük, hanem ebben a térben elfoglalt pozíciójuk alapján veszik figyelembe és ítélik meg – vagy éppenséggel *nem* veszik figyelembe, illetve diszkreditálják (CASANOVA 1999, 408). A paratopikus helynek ez a kényes mivolta az, ami az e *helyen* és az erről az irodalomról folytatott belső viták nagy intenzitásához vezet: nagy igény és szükséglet mutatkozik arra, hogy a szereplők folyamatosan bizonyosságot nyerjenek az irodalmi térben elfoglalt saját helyzetükről mint egyének és mint csoport. Ebben a tekintetben a kreol paratopikus diszkurzus a „kis irodalmak” diszkurzusához kapcsolódik (BÖHLER 2002, 35–39), ahogy azokat Kafka elsőként elnevezte és leírta, mégpedig egy olyan kisebbség vagy népcsoport irodalmaként, amely egy úgynevezett „nagy nyelvet”, azaz a szomszédos köznyelvek valamelyikét használja.⁵ Jellemző rá – írja Gilles Deleuze és Félix Guattari a *Kafka: a kisebbségi irodalomért* című, Kafkát továbbgondoló tanulmányában – „az individuálisnak a közvetlen politikaira történő rákapcsolódása” (DELEUZE–GUATTARI 2009, 37)⁶ és a „kollektív megnyilatkozás-elrendeződés” (37).⁷ Az önreflexív diszkurzus az

⁵ „A kis irodalmak jellemrajzának vázlata. Jó értelemben vett hatás itt is, ott is [a nagy nemzeti irodalmaknál] mindenesetre. Itt egyenként még jobb hatások is.

1. Elevenség

- a) vita
- b) iskolák
- c) folyóiratok

2. Tehermentesítés

- a) elvtelenség
- b) kis témák
- c) könnyű szimbólumképzés
- d) az alkalmatlanok lemorzsolódása

3. Népszerűség

- a) összefüggés a politikával
- b) irodalomtörténet
- c) hit az irodalomban, a törvényhozását rábízák

Nehéz áthangelődni, ha ezt a hasznos, vidám életet minden ízében érezte az ember. Milyen erőtlen a fenti kép. A tényleges érzés és az összehasonlító leírás között deszkafalként áll egy összefüggéstelen feltétel.” (KAFKA 1981b, 71 – A Kafka-írás magyar kiadásából az utolsó két mondat hiányzik, ezért azokat a saját fordításomban közlöm – Sz. F.)

⁶ „[B]ennük [a kis irodalmakban] minden politikai. [...] a szűkös tér következtében a személyes ügy azonmód a politikához kapcsolódik. A személyes ügy tehát annál is inkább szükségszerűvé, nélkülözhetetlenné, mikroszkóp által felnagyítottá válik, mivel egy egészen más történet kavarog benne. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy a családi háromszög más – kereskedelmi, gazdasági, bürokratikus, jogi – háromszögekhez kapcsolódik, amelyek értékeit meghatározzák.” (DELEUZE–GUATTARI 2009, 34.)

⁷ „[A]mit az író egymaga mond, azonnal közös cselekvéssé lesz, és amit mond, illetve csinál, szükségszerűen politika, még akkor is, ha a többiek nem értenek vele egyet. A politikai mező már minden kijelentést [énoncé] megfertőzött. [...] ezért az irodalom feladata és

ilyen irodalmi terekben annyiban politikai és kollektív, amennyiben a helyének ambivalens kényességéből való kijutáshoz a mindenkori pozicionális helyzet folyamatos megtárgyalását követeli meg. Ez okból elsődlegesen *retorikai* jellegű is, akkor is, ha *tudományosnak* adja ki magát – ez talán arra is érvényes, ami most Önök előtt zajlik. A diszkurzus intenzív sűrűségével és retorikai gesztusával van összefüggésben magas rekurzivitása, az érvek és ellenérvek már korábban említett nagy körforgási állandója, fesztelenebbül mondva: a diszkurzus viszonylag kifejtett recycling-jellege.

II.

Ezzel áttérek a második részre, a svájci irodalmi diszkurzus alapvonalakban történő felvázolására – pontosabban a „kis irodalmak” és paratopikus terek kontextusában a politikai-retorikai jellegéről és az intenzitásról, valamint a rekurzivitásról tett megjegyzésekkel már át is tértem. Már a bevezetőben említettem, hogy a svájci irodalmi diszkurzus hajlamos kizárólag önmagával foglalkozni, legfeljebb még az azonos nyelvű szomszéd – francia, német vagy olasz – kultúráktól való elhatárolódással. Ezzel kapcsolatos egy további jellegzetesség, amelyre a szimpózium programfüzete is utal (CADUFF–SORG 2003, 9): a svájci irodalomról szóló diszkurzust rendszerint svájciak folytatják. Ehhez jön világszerte alig egy tucat irodalomtudományi Svájc-specialista, úgyszólván külső megfigyelők. A svájci irodalom tárgyában megrendezett külföldi tanácskozásokon, amelyeket többnyire ezek a külső megfigyelők szerveznek, többségében úgyszintén az odaérkező svájciak viszik a szót, akik e rövidre szabott emigrációjukban a svájci *belső* diszkurzust két-három napon át *külső* diszkurzusként találják fel a külföldi vendégeknek, akik valójában ottani bennszülöttek szoktak lenni. Ennek csúcspontja az 1991-es *Svájc 700 éve* című jubileumi konferencia volt a kaliforniai Stanford Egyetem rendezésében, amikor a Swissair MD 11-ese svájciakkal félig megtelve a Csendes-óceán partjára repült, és ott ezek a svájciak a máshonnan odaérkezett svájciaknak, valamint a külföldön élő svájciaknak és a Svájc-barátoknak az augusztusi hőségben elmagyarázták a bonyolult svájci politikai, gazdasági, kulturális és irodalmi rendszert és annak történelmi fejlődését, majd pedig erről vitatkoztak.

A svájci irodalomról folytatott *belső* és *külső* diszkurzus szereplőinek és szereplőcsoportjainak diszkurzív zártsága azonban nemcsak a rendezvényszerű irodalmi

szerpe, hogy átvegye a kollektív, sőt forradalmi megnyilatkozás pozitív töltetét: az irodalom hozza létre a cselekvő szolidaritást, minden szkepticizmus ellenére. Ha az író a törekeny, bizonytalan és elnyomott közösség peremére szorul, helyzete még inkább alkalmassá teszi arra, hogy egy másik, lehetséges közösséget fejezzon ki, hogy egy másfajta tudat, egy másfajta érzékenység eszközeit hozza létre.” (DELEUZE–GUATTARI 2009, 35.)

üzem működése során, például konferenciák alkalmából mutat sajátos jegyeket, hanem a publikációkban is, legyenek azok irodalomtörténetek vagy tanulmánykötetek – ismét csak ugyanazzal a pozicionális fordítottsággal. Ott van például a *text + kritik* sorozat 1998-ban megjelent *Irodalom Svájcban* című különszáma. A kötet huszónhét szerzőjéből huszonnégy svájci származású, hárman többé-kevésbé már régóta Svájcban élő német, illetve szlovák írók. Már Urs Widmer *Fragmentarisches Alphabet zur Schweizer Literatur* (Töredékes ábécé a svájci irodalomhoz) című nyitó tanulmányának első mondata is tanulságos: „*A mint Anfang* [kezdet] Nincs svájci irodalom. Svájcból jövő irodalom van.” (WIDMER 1998, 7.) Míg a müncheni sorozat szerkesztője, Heinz Ludwig Arnold azt a címet adja a különszámnak, hogy *Irodalom Svájcban*, Widmer és egy sor más szerző otthon az íróasztalánál, Zürichben, Bázelen vagy Bernben külföldre helyezi át magát, és a Svájcból jövő irodalomról értekezik (vö. ENGELER 1998 és ROTHENBÜHLER 1998).

Ez az irodalom Svájc**ból** vagy Svájc**ban** vagy Svájc**nak** ez az irodalma (MATT-VAIHINGER 2002) azonban – mint hallhattuk – semmiképpen sem eo ipso svájci irodalom, épp ellenkezőleg. Ezzel elérkeztünk a svájci irodalmi diszkurzus titokzatos centrumába, abba, amelyet a Svájc**ban** létező, Svájc**ból** jövő, Svájc *birtokában* levő irodalom helymegjelölése körül folyó rituális tojástáncnak nevezhetünk, és amely alkalmanként izzó parázson való táncolássá mutálódik. Eközben – megelőlegezem a példák tanúságát – ez a diszkurzus vagy tánc (lásd Kafka kijelentését az írás négy lehetetlenségéről, ahol ő is „tánc”-ról beszél) abból nyeri reprodukív energiáját és folyamatosságát, hogy a szövetségi államnak a 19. században történt megalapítása óta a legnevesebb képviselői is kétségbe vonják tárgyát, a svájci *nemzeti* irodalmat vagy akár csak a *svájci* irodalmat, olyan diszkurzus ez, amely makacsul vitatja önnön témája létezését, miközben ugyanolyan makacsul tovább él és burjánzik. Íme néhány példa:

Gottfried Keller, 1880: „[...] miközben én mindig fellepek ama felfogás ellen, miszerint létezne svájci nemzeti irodalom.” És miért? „Az angolokat egy ilyen besorolás teljes mértékben arra indítja, hogy egy svájci könyvet a Berni-felvidék fafaragásai, zergetőkkkel díszített pásztorbotok között tartsanak számon.” (KELLER 1951, 357.)⁸

Emil Ermatinger, 1933: „[A svájci nemzeti irodalom eszméjét] szinte csak másod- és harmadrangú svájci szerzők és azok a bevándorolt németek képviselik, akik

⁸ „Az a tanulmány nagyon jóakarató hangon van megírva, és csak az a hibája, [...] hogy csekélységemet specifikusan svájci irodalmi dologként tárgyalja, miközben én mindig síkra kelek az ellen a felfogás ellen, hogy létezne svájci nemzeti irodalom. Mert minden hazafiság ellenére ebben nem ismerek tréfát, és az a véleményem, ha valaminek létre kell jönnie, akkor mindenkinek ahhoz a nagy nyelvterülethez kell igazodnia, amelyhez tartozik.” (KELLER 1951, 357.)

választott hazájuk előnyeinek hangos dicséretével próbálnak benne belsőleg és külsőleg gyökeret verni.” (ERMATINGER 1933, 9.)

Adolf Muschg, 1980: „[...] Svájci nemzeti irodalom? Nincs, és nem is szabad, hogy legyen [...]” És miért nem? – „[...] a német Svájc nem akarja Hollandia útját járni egy külön nyelv felé.” És tovább: „[...] ha a szomszédok gyorsan be akarnak minket kebelezní, abba a kísértésbe esünk, hogy területünket azáltal védjük meg, hogy ezt a területet irodalmilag is összefogónak tartjuk – mert szükségünk van az összefogó erejére, mert ezt az erőt politikailag épp ezek ellen a szomszédok ellen kellett próbára tennünk.” Mivel ez így van, „a svájci szerzőknek szükségük van identitásuk kinyilvánítására. Hogy ebben, amint az jogos és helyénvaló, kételkedhessünk, olyan viselkedésre van szükségünk német barátainktól, mintha létezne.” (MUSCHG 1980, 67.) – Rafinált Laing-féle csomó, amelyet Muschg itt összekötözött: a svájci kételkedni akar a svájci irodalom létezésében – meg is teszi; mi több, szeretné, ha le is tagadhatná a létezését – ezt is nyilvánvalóan megteszi, de ugyanakkor elvárja, hogy a „német barátok” úgy tegyenek, mintha ez az irodalom mint svájci irodalom létezne. – A közöttünk lévő német barátok remélhetőleg hallották ezt!

Urs Widmer, 1998: „*A mint Anfang* [kezdet] Nincs svájci irodalom. Svájcól jövő irodalom van. [...] Mi, a német nyelvű Svájcól való írók *német* írók vagyunk.” (WIDMER 1998, 7.) Ugyanabban a kötetben Urs Bugmann: „Bármily anakronisztikus is svájci irodalomról beszélni [...]” (BUGMANN 1998, 129.) És a bázeli romanista, Gérald Froidevaux a francia nyelvű Svájc irodalma kapcsán ebben a kötetben arról beszél, hogy a „nemzeti irodalom fantomjától” való megszabadulás rögtön a háború utáni első nemzedékben megtörtént. (FROIDEVAUX 1998, 61–74.)⁹

Utolsó, legaktuálisabb hangok – *Peter von Matt és Dirk Vaihinger, 2002:* „A német nyelvű irodalom Svájcban német irodalom, vagy semmi.” (MATT–VAIHINGER 2002, 229.)

Kétségtelenül furcsa látélet, amely ennek a tanácskozásnak a központi kérdése, a nemzeti irodalmak fantomszerűsége tekintetében is fontos: mit kezdjünk egy olyan irodalmi diszkurzussal, amelynek az a mantraszerűen ismételt állítás a kiindulópontja, hogy a svájci *nemzeti* irodalom, sőt, a *svájci* irodalom elképzelése tévedés,

⁹ „A nemzeti irodalom fantomjától megszabadulva a háború utáni generáció sok francia nyelvű szerzője gondolkodni kezdett kulturális és történelmi sajátosságáról. Mások teljesen személyes, individuális műveket hoztak létre, amelyek Ramuz példájából csak az esztétikai minőséget vették át. Így fokozatosan okafogyottá vált a sokat vitatott kérdés, hogy van-e svájci irodalom francia nyelven, vagy nincs. Ramuz végleg felhagyott a regionális jegyeket mutató tematika gondolatával.” (FROIDEVAUX 1998, 72.)

egy fantom, és amely az idézetek kronológiai rendjében „erősödő kecskéenekre” enged következtetni. Akkor ez most felvilágosult gondolkodás a fantomszerű nacionalizmusokon túl, vagy valójában egy másik fantom rejlik mögötte?

Mondhatná valaki, hogy vannak az idézett hangok mellett másfélék is, amelyek ugyanolyan határozottan kiállnak egy svájci *nemzeti* irodalom vagy legalábbis egy *svájci* irodalom mellett. Valóban vannak ilyen hangok is, de ezeket kissé nehezebb meghallani. A döntő kérdés – „van-e vagy nincs” – folyamatos téma variációkkal, ahol a domináns variáció arra esküszik, hogy ez *nem* téma. A lehetséges variációkat akár egy tengely mentén is rendszerezhetjük a legnagyobb retorikai emfázis-amplitúdójú „Nem”-mel, illetve „Igen”-nel, a közepes mérlegelés-amplitúdójú, differenciált „Nem, azonban”-nal, illetve „Igen, azonban”-nal és a bátortalanul elsuttogott „Azonban”-nal a nulla-tengelyen. Ezek a pozicionálások egyrészt az általános történelmi folyamatokkal állnak összefüggésben, másrészt talán feltételezhetünk bennük egy diszkurzusimmanens ciklikusságot is, a svájci irodalmi diszkurzusnak úgyszólván egy retorikagépezetét, a kis irodalmaknak ama – Deleuze–Guattari-féle – „kollektív kijelentésláncolatát”, amely egy tulajdonképpeni diszkurzív perpe-tuum mobilét generál.

Egy példa: alighogy Urs Widmer a berlini *Freibeuter* folyóiratban kijelentette: „Disznósvábok, tehénsvájciak. Ezek persze olyan fogalmak, amelyeket a falusi tőkfilkók emlegetnek, ha verekedni akarnak a kocsma előtt. Csakhogy a mai valóságban – tévé, mobilitás – az elhatárolásnak ezek az egyszerű játékaik már nem működnek igazán.” (WIDMER 2002, 268.) – Tehát alighogy elhangzottak Widmer szavai a tőkfilkóról és a kocsma előtti verekedésről, a Nagel & Kimche kiadó megjelentetett *Kubschweizer und Sauschwaben. Schweizer, Deutsche und ihre Hassliebe* (Disznósvábok és tehénsvájciak. Svájciak, németek – gyűlölet, szeretet) címmel egy több mint háromszáz oldalas esszéantológiát (ALTWEGG–WECK 2003), amelyben mindenki, aki nevet szerzett magának a sajtóban és a televízióban, magától értetődő derűvel, de mégis elég komolyan, az előítéletek kritikájával és egyben megerősítésével erről a látszólag idejétmúlt elhatárolásról értekezik, és ehhez a zürichi Schauspielhaus hajógyári színpadán külön felolvasóestet rendeznek. – *Nincs itt senki, aki azt mondaná: basta, abelyett hogy sempre da capo?* Ezt a címet adta Kristin T. Schnider az említett *text+kritik* különszámában megjelent dolgozatának (ARNOLD 1998, 208–213).¹⁰ Talán igaza volt.

Ugyanez érvényes a Svájcban belüli különböző nyelvű irodalmakról folytatott diszkurzusra. Itt is megfigyelhetjük azoknak az alakzatoknak és érveknek a hasonló repertoárját, amelyeknek konjunktúráját egyfelől az utóbbi kereken kétszáz év belsvájci és európai történelme határozza meg, amelyek azonban másfelől ismét csak a diszkurzus belső természetéből adódó ciklikus-rekurzív vonásokat mutatnak. Ezenkívül ez a diszkurzus természetesen módon visszkapcsolódik a svájci irodalomról

¹⁰ „Ilyen körülmények között a »svájci irodalom« fogalma kétszeresen is rémes, sőt, háromszorosan, ha a saját helyzetemre gondolok, mint ennek az országnak a lakosa és írással foglalkozó ember.” (ARNOLD 1998, 209.)

szóló ama másik kérdéshez, illetve a megfelelő nagyobb nyelvterülethez való viszony kérdéséhez is. Mind a visszacsatolódást, mind a rekurzivitást nagyon jól megfigyelhetjük némi kis eltéréssel az idézetsorozatunk utolsó két idézett pozíciójában:

Widmer, 1998: „A négy nyelv írói mindenesetre háttal állnak egymásnak.” (WIDMER 1998, 7.)

Matt–Vaihinger, 2002: „Az olasz és a francia és a német Svájc, ami az irodalmi életet illeti, háttal áll egymásnak.” (MATT–VAIHINGER 2002, 229.)

Egyetlen eltérés: Urs Widmer azt írja, hogy az írók jól érzik magukat, miközben háttal állnak egymásnak, Matt–Vaihinger szerint viszont „mindenkinek rossz a lelkiismerete” – mint azt már Max Frisch is megállapította.¹¹ Különösen tanulságos a két példában a kérdésünk szempontjából az „egymásnak háttal állni” metaforája, ugyanis a fantomszerű gyakran a metaforákban bújik meg: a kép mögött természetesen a Rütli-eskü, Svájc történelmi ősjelenete rejlik a körben álló és egymás felé forduló, kezüket esküre emelő férfiakkal. De mi itt a csalóka kép, és mi helyett áll?

A hát metaforája mögött a politikai és a kulturális identitásképzés közötti konfliktus áll. A kétféle identitásképzés paradox konstellációjára Mathilde Schulte-Haller frankfurti politológus hívta fel a figyelmet. A paradoxon, amelyet a svájci identitáskeresés történetében meg kellett haladni, abban állt, hogy

inkongruencia [volt] a nyelvi-kulturális és a politikai határkijelölés között. A szomszédos államokkal való közösség a nyelvi rokonság alapján magától értetődő volt, és az ma is, miközben a belső közösség keresése közben a különböző nyelvi-kulturális hovatartozások határait figyelmen kívül kellett hagyni. A kizárásnak tehát túl kellett lépnie a közös nyelveken, a bezárkózásnak pedig a nyelv- és kultúrahatárokon. Avagy: Svájcnak, hogy nemzetként jöjjön létre és maradjon fenn, ott kellett idegenséget létrehoznia, ahol elsősorban kulturális egyetértés uralkodott, és ott kellett valami közöset megteremtenie, ahol kulturális idegenség dominált. (SCHULTE-HALLER 1992, 133.)

Összefoglalva: *paradoxon* az identitáskonstellációban és *paratópia* az irodalmi helyben: képletszerűen ennyibe sűrítethetjük Svájc irodalmi képzeletterének építőelemeit. És a svájci irodalmi diszkurzus? – Az pedig ennek alapján retorikus és figuratív tánc volna a paratopikus térben és a paratopikus tér körül. – Felvidéki skót tánc alkalmanként, salsa talán vagy klasszikus balett, elvértve vitustánc is.

¹¹ „Az országhatárokon átnyúló effektív párbeszéd szükségessége minden kétségen felül áll. Én magam, őszintén szólva, arra vagyok példa, hogyan nem lenne szabad csinálni: a Suisse romande iránt érzett minden szimpátiám ellenére alig vannak ott személyes kapcsolataim, kevesebb, mint más országbeli kortársaimmal, keveset tudok, megelégszem a biankó-szimpátiával.” Idézi GSTEIGER 1985, 13.

Mindeközben azt figyelhetjük meg, hogy történeti szempontból bizonyos topikus alakzatoknak és retorikus érvelési mintáknak egy korlátozott mennyisége fejlődött ki. A specifikusan svájci irodalomra vonatkozó, többé-kevésbé emfatikus kontradikció, illetve affirmáció már tárgyalt diszkurzív érvelésalakzatai mellett megtaláljuk például a *differentia specifica* átvitelét a bipoláris komplementaritás-alakzatok („férfias-nőies” vagy „apai-anyai”) organicista nemiségmetaforikájának területére. Az előbbit már a 19. században megfigyelhetjük Svájc francia nyelvű irodalmának és Franciaországnak a viszonyában.¹² Henri-Frédéric Amiel például, a *Journal intime* (Napló) híres szerzője, az irodalom, később a filozófia professzora a Genfi Egyetemen *Du mouvement littéraire dans la Suisse romande, et de son avenir* (Az irodalomról és jövőjéről francia Svájcban) című memoárjában 1849-ben, tehát egy évvel az új svájci szövetségi állam létrejötte után felvázolta a közép-európai–svájci térség kultúrtopográfiáját, amelyben egyfelől a külső térségben Franciaország és Németország, aztán a belső svájci térségben a német és francia Svájc és még egyszer a francia Svájcban belül Genf (és Neuenburg) városkanton és Waadt tartománykanton mind szemben áll egymással egy nemi tipológiában: Genf (Neuenburg) tekintetében a következőket tartja érvényesnek: Termékenyítő / Formális / Határozott / Tiszta / Elosztó / *Maszkulin*; Waadt tekintetében: Termékeny / Szubsztanciális / Határozatlan / Homályos / Zavaros / *Feminin*. Genf azt a virilitást reflektálja, amelyet a (klasszikus racionalista) Franciaországnak tulajdonítanak, Waadt pedig, amely inkább a német mentalitáshoz áll közelebb, Németország romantikusan feminin oldalát (MAGGETTI 1995, 73).¹³

¹² Vö. MAGGETTI 1995, illetve BÖHLER 1996.

¹³ „Amiel a nemzeti szellemek olyan vízióját vetíti elénk, mely Genfet és Neuchâtel (Neuenburg) egymáshoz közelíti, és szembeállítja Waadttal. Kijelenti, »a született genfiek sokkal inkább franciák, a született vaud-iak (waadtiak) sokkal inkább németek« (AMIEL 1849, 34). E meglátás mögött további ellentétek sorakoznak, melyeknek a bősége egyértelműen arra mutat, hogy ez a kép az artefaktum legsajátosabb eseteként értelmezhető: Genf (Neuchâtel/Neuenburg): Termékenyítő / Formális / Határozott / Tiszta / Elosztó / *Maszkulin*; Vaud (Waadt): Termékeny / Szubsztanciális / Határozatlan / Homályos / Zavaros / *Feminin*. [...] Németország, a filozófus szellemi otthona, az elismerés minden jegyét begyűjti, és Franciaország tökéletes antonimájaként jelenik meg. Az ellentétek zuhatagából az »inkább klasszikus« Franciaország és az »inkább romantikus« Németország szembeállítása bontakozik ki, amit Amiel – Mme de Staël után – maga is ekként körvonalazott esztétikai kurzusain. Ez a szembeállítás két másik kategóriára is rámutat, melyek az emlékezésben feltűnnek, és amelyek első ránézésre meghökkentenek, mert ellentmondanak észak és dél »hagyományos« reprezentációinak. Ez valószínűleg abból fakad, hogy Amielnél romantika és érzelem egyet jelent, s ebből szinte reflexszerűen az következik, hogy Németországot »feminin«-nek, Franciaországot pedig, melyet az ész határoz meg, »maszkulin«-nak tekinti. Olivier is ugyanígy tett, amikor a franciák »férfiasabb jellem«-ét hangsúlyozta” (MAGGETTI 1995, 83).

Az ilyen konfigurációk részben még ma is elevenek, de persze előfordulhat a pólusok átrendeződése is. Példa erre a német–svájci-német területen Friedrich Dürrenmatt a nyelvjárási és irodalmi német nyelvre vonatkozó, ismert tipologizálásával, ahol az anyanyelv és az apanyelv áll szemben egymással:

A németsvájci író megmarad annak az embernek a feszültségében, aki másképp beszél, mint ahogy ír. Az anyanyelvhez úgyszólván egy „apanyelv” társul. A svájci német mint anyanyelv az érzéseinek a nyelve, a német mint „apanyelv” az értelmének, az akaratának, a kalandjának a nyelve. Szemben áll a nyelvvel, amelyen ír. De olyan nyelvvel áll szemben, amely a dialektusai révén formálhatóbb, mint a francia nyelv. A francia nyelvet át kell venni, a németet formálni lehet. (DÜRRENMATT 1980, 122.)

Hogy a nyelvjárási anyanyelvnek és az irodalmi német apanyelvnek ilyen, nemi tipológiát használó hozzárendeléseiben a kultúrdominancia és az elhatárolódási igények hegemoniális szempontjai is leülepedhetnek, azt jól dokumentálja Otto F. Walter *Wie wird Beton zu Gras* (Hogyan lesz a betonból fű) című regénye, amely az ifjúságnak az apák környezetpusztító, patriarchális világa elleni erőszakmentes lázadásáról szól (WALTER 1979). Ebben a Koni nevű gimnazistát az események során fogalmazásírás közben, amely egyébként az erőssége volt, „az irodalmi német szavakkal szembeni írásgörccs” (58) fogja el, minek következtében az irodalmi német szavak között hirtelen olyan kifejezések állnak, mint „z'Morge” a „Frühstück” helyett, „Waudlouf” a „Waldlauf” helyett, „Foifduusig” a „Fünftausend” helyett, „Rönnschue” a „Rennschuhe” helyett (52): – Lázadás az „irodalmi német” apanyelv zárt rendszere ellen a svájci német nyelvjárási szavak gerillaszerű közbeszűrésének kifejezési médiumában. Ebben látszik leképződni az a konstelláció, amelyet Jacques Derrida logocentrikus elnyomásnak nevezett (DERRIDA 1991, 84), és itt a signifikantnak és a signifikatnak a normatív irodalmi nyelvhez való erőszakos hozzákapcsolásában mutatkozik meg, amellyel szemben az esetleges nyelvjárási közbeszűrésök vagy árnyalatok képezik a nyelvjárás elnyomott másságának „nyomait” (traces), és visszhangszerű hatást keltenek.

A svájci kulturális sajátosság paratopikus helyének további transzformációs alakzataként szintén a 19. századtól megtalálható a *pars pro toto* metonimikája, amelyben Svájc mikrokozmosza egész Európa helyére lép, és azt képviseli. A csúcspontját ez a topikus alakzat Fritz Ernst 1939-es *Helvetia Mediatrix*-elgondolásában (ERNST 1939) érte el, amelyet még 1955-ben, a *Gibt es eine schweizerische National-literatur?* (Van-e svájci nemzeti irodalom?) címmel tartott előadásában is képviselt, ahol a germanisztika és romanisztika mellett a helvetisztika megalapítását követelte a következő indoklással: „Nem fér a fejembe, hogy valaki egy olyan korban, amikor mindenki Európáról beszél, három civilizáció metszéspontján mindent vizsgálni akar, csak épp ezt a metszéspontot nem, már amennyiben itt arról van szó.” (ERNST 1955, 19.) Más utat választott természetesen már 1875-ben Johann Caspar Bluntschli, a 19. század jelentős nemzetközi és államjogásza és a modern svájci szövetségi

alkotmány egyik fontos megfogalmazója, akinek *Das moderne Kriegsrecht* (A modern hadijog) című 1866-os könyve az 1899-es és 1907-es hágai egyezmények alapját képezte. Bluntschli 1875-ben megjelent, *Die schweizerische Nationalität* (A svájci nemzetiség) című tanulmányában arról ír, hogy „a svájci nép és a svájci köztársaságok [...] nagy, különleges életfeladatokkal is [rendelkeznek], melyeknek nemcsak lokális, hanem európai jelentőségük is van” (BLUNTSCHLI 1915). Ezért az is igaz: „Ha van svájci nemzetiség, akkor annak nagymértékben nemzetközi jellege van” (18). És: „Ennek okán a svájci politikai nemzetiségének minden kulturális viszonylatában nemzetközinek kell maradnia. Minél határozottabban jelent a voltaképpen nemzetiség kulturális közösséget, annál jelentősebbnek kell tekintenünk a svájci nemzetiségnek ezt a nemzetközi jellegét.” (23.) De Bluntschli még tovább megy – szerinte annak entelekheiaja, amit ő „nemzetközi svájc nemzetiség”-nek nevez, egy európai identitásban fog feloldódni és megszűnni:

Ezáltal Svájc a maga hatókörében olyan eszméket és elveket tisztázott és valósított meg, amelyek az egész európai államvilág számára áldásosak és gyümölcsözők, melyek arra hivatottak, hogy majdan Európa békéjét biztosítsák. [...] Ha majdan a jövő ideája megvalósul, akkor a nemzetközi svájc nemzetiség feloldódik a nagyobb európai közösségben. Létezése bizonyosan nem lesz hiábavaló és dicstelen. (24.)

Johann Caspar Bluntschli és Fritz Ernst azokat a diametrális sarokpontokat jelölik, amelyek felé a paratopikus hely metonimikus transzformációja irányulhat: egyfelől a tendencia valamiféle hipertrofikus teljességigényre, amely nagyon gyorsan átcsaphat mucsai provincializmusba, ahogy azt a helvetisztikának mint a többi nemzeti filológia mellett önállóan létező nemzeti tudománynak az elképzelése megtestesíti; másfelől a tendencia magának a nemzetinek a meghaladására és feloldására, és ezzel egy olyan nemzeti irodalom eszméje felé, amely a külön nyelvű kultúrák transznacionális közösségében tételeződik.

És végül ott vannak az ironia, a paródia, a travesztia, a paradoxon, az elidegenítés lebegő poétikai alakzatai, amelyekkel játékosan leírható a svájci kultúra paratopikus helye, ahogy azt például Robert Walser *Minotaurus* című szövegében (WALSER 1978) vagy a *Zöld Henrik*ben Gottfried Kellernek a nemzet hídjáról szóló álmában (KELLER 1963, 258) láthatjuk. Stabilizált alakzatosság helyett itt poétikus-játékos dimenziót nyerünk az irodalom és a nemzeti hovatartozás viszonyában „a különbség esztétikája” (BÖHLER 1991) és/vagy „az ambiguitás esztétikája” (BODE 1988) jegyében. Walser kései, kisebb prózaszövegeihez hasonlóan a *Minotaurus* egy mellékesen odavetett, feuilletonisztikus-anekdotikus, hétköznapi megjegyzéssel kezdődik, amelyben az elbeszélő én tegnapi ebédjéhez – a tősgyökeres berni „szalonnás babhoz” – kapcsolódó asszociatív láncolatból és az utóbbival [Speck mit Bohnen] rímelve – teljesen váratlanul bukkan fel a „nemzetek” [Nationen] címszó:

Ha íróként ébren vagyok, akkor figyelmetlenül elmegyek az élet mellett, emberként alszom, elhanyagolom talán a polgártársat magamban, aki a cigaret-

tázásban és az írásban is megakadályozna, ha alakot adnék neki. Tegnap szalonnás babot ettem, és közben a nemzetek jövőjére gondoltam, mely gondolat rövid idő múlva nem tetszett, mert hátrányosan hatott az étvágyamra. (WALSER 1978, 192.)

Walser kanyargós gondolatfutamokban halad tovább, körülkerítve az „ébrenlét/ alvás” motívumait és a „nemzet” témáját:

A nemzetproblémán gondolkodni folyton, nem azt jelenti-e, hogy valami aránytalanságnak lettünk a zsákmánya? Emberek millióit csak úgy, minden további nélkül számításba venni, az nagyon megterheli az agyat! Miközben itt ülök, és mindezeket az eleven embereket számszerűen, mintegy társaságilag figyelmembe veszem, egyike ezeknek az úgynevezett sokaknak annyiban talán aludt szellemileg, hogy gátlástalanul csak élt. Talán az is lehetséges, hogy az alvók az ébren levőket álmosnak tartják. (192.)

Az éppen leírtakra való reflexióból végül felbukkan a Minotaurus motívuma mint a nemzet allegóriája, egy referenciális mag és vonatkoztatási pont, amely maga persze nem lesz megragadható, csak az írói én homályos háritásérzeteinek, menekülés-impulzusainak és távolítás-kényszereinek lesz tűnékeny tárgya, és végül a szöveg mint labirintus metaforájában oldódik fel:

A zűrzavarban, amit az előző mondatok képeznek, hallani vélem távolról a Minotaurust, aki semmi mást, pusztán azt a bozontos nehézséget látszik ábrázolni, hogy dűlőre jussunk a nemzet problémájával, amelyet el is hagyok a Nibelung-ének javára, amivel mintegy félreteszek egy engem nyomasztó valamit. (193.)

Szinte reflexív prelúdiumpént jelenik meg Walsernek a nemzeti *Minotaurus* ijesztő fantomjával tálalt berni fogásához a következő hely Keller *Zöld Henrikjének* második változatából:

Ez a feje tetejére állított világ, amelyben az ébren-tétlen henyélő agyvelő az éjszakai alvás idején összefüggő meséket és valóságos irodalmi allegóriákat talál ki valahol olvasott minták szerint, iskolás szavakkal és gúnyos célzásokkal, és szó egyre tovább: – ez szinte már aggasztó volt; nem valami súlyos kór előhírnöke? Igen, úgy lopózott a félelem, mint valami kísértet, hisz ily módon akár szolgálattevő érzékszerveim is végleg faképnél hagyhatnak engem, vagyis értelmemet, és eszeveszett szolgálalmat játszhatnak!

Ahogy tovább tűnődtem a dolgon, megéreztem, micsoda veszély van abban, ha az ember a természettől és megszokásoktól elrugaszkodva pusztán csak holmi szellemtelen szellemiségekkel bíbelődik, ezekből táplálkozik, csakhogy sehogy sem tudtam, mint szabadulhatnék e rontástól. Erre ismét elszunnyadtam, s újra

lenyűgöztek az álmok; ám elmaradtak a kísérteties allegóriák, s csak az értelmetlen összevisszaság országolt tovább. (KELLER 1963, 262.)

Ez ama rövid ébrenlét a *Zöld Henrik* nagy álomallegóriájában, miután Henriket a repülő aranyparipájával, egy pegazusnak és a mesebeli aranyat ontó számárnak a keverékével együtt a tagbaszakadt Tell Vilmos lelőtt az égről a számszeríjával, és Henrik „új Ikarusként” „csattogva a templom tetejére” zuhant (262). A zuhanást megelőzi Henriknek az idegenben álmódott, hosszú haza-, honvágy- és visszatérés-álma, amely sokféle átváltozás-szekvenciában a hídallegória közepe felé halad. Ezt a hidat vagy inkább végtelen oszlopcsarnokokat rejtő márványpalotát mindenhol a nép életéből és történetéből vett festmények borítják, miközben a falon lógó festményekből egyfolytában alakok lépnek ki, és vegyülnek el a híd forgatagában, és fordítva, az elevenek közül is némelyik „felment a falra, és festett képpé változott” (258). A „csodálatosan eleven hidat”, amelyen a serény hétköznapi forgalom mellett „egyre folyt az élő és festett élet váltakozása”, miáltal „mintha egygé vált volna a múlt és jövő”, az ámuldozó Henriknek a hirtelen nagyon tudóssá lett aranyparipája, aki így a *Faust* második részében szereplő Chiron kentaur jegyeit is felveszi, „a nemzet azonosságaként” (258) írja le. És most ló és lovasa között hosszú beszélgetés kezdődik a nemzet eme titokzatos azonosságáról a hídallegória médiumában, az allegória-exegézis dialógusa, mely aztán megint álmokképekbe csap át.

Figyelemre méltó Walser és Keller szövegében is, ahogy a „nemzet” témája felbukkan, és ahogy irodalmilag megformálódik. Figyelemre méltóak a megegyezések és analógiák is a kettő között: a „nemzet” problémáját mindkét szöveg az elbeszélő szubjektum ironikusan megtört, homályos, folyékony átmenetekben jelentkező tudati helyzetének elidegenített állapotában tematizálja – a „tudás és tudatlanság” labirintusában, ahogy Walser írja. Így a „nemzet” látszólag szilárd fogalma a káprázatszerűnek és fantomszerűnek a ködös világába merül alá. Továbbá mindkét szöveg a görög és germán mitológiából és mesevilágból vett motívum-, szöveg- és alakzatanyaggal dolgozik, amely Kellernél az álomanyaggal, illetve Walsernél az alvajárási tudatállapottal együtt elválaszthatatlanul és nehezen átláthatóan interferáló mitológiahagyományok hibrid „mítoszkeverékévé”, illetve idézetkollázsává szerveződik. Végül mindkét szöveg a „nemzet” elvont, politikai fogalmának és annak irodalmi allegorizálásának egymásba játszásával dolgozzák fel a nemzet témáját (Kellernél ráadásul az „identitás” filozófiai kategóriájával összefüggésben), miáltal a politikai nemzeteszmének az allegória médiumába való transzformációs eljárása maga is téma lesz.

III.

Az allegorikus transzfiguráció ugyanazon módusában szeretném végezetül újra felvetni a svájci irodalom és kultúra paratopikus konstellációjában megfigyelhető fantomszerűségnek a bevezetőben már említett kérdését. Tszem ezt egy olyan

szöveg révén, amely teljesen ártatlanul bújik meg a jámbor zürichi idillköltő és derék könyvkiadó és képzőművész, Salomon Gessner idilljei között, és mégis az egyik legkülönösebb írása a svájci irodalomnak, egy ellen- és szubverzív mítosz a hivatalos Tell-mítosszal és a Haller és Schiller óta uralkodó Alpok-mítosszal szemben – nem sokkal azután, hogy ez egyáltalán kialakulhatott, egy olyan szöveg, amelyben különböző imaginációs terek keresztezik és fedik egymást. Már az alig ötoldalas szövegnek Gessner utolsó, 1772-ben megjelent, *Neue Idyllen* (Új idillek) című idillgyűjteményében elfoglalt helye is feltűnő a maga dramaturgiájában: a sok Daphné és Chloé, Thyrsisek, Miconok és Zephyrek után hátulról a harmadik idillként a *Der Sturm* (A vihar) következik, az utolsó előtti a *Die Eifersucht* (A féltékenység), és Gessner összes idillje közül az utolsóként, úgyszólván hatyúdalaként a különös című *Das hölzerne Bein. Eine Schweitzer-Idylle* (A faláb. Svájci idill) zárja az egész gyűjteményt (GESSNER 1988).¹⁴ Egészen ártatlanul, „idillien” kezdődik: „A hegyen, ahol a Rauti-patak a völgybe zúdul, egy fiatal pásztor legeltette kecskéit. Fuvolája hétszeresen visszhangzott a sziklahasadékokból, és betöltötte a völgyet.” De már a következő mondatban törés következik be ebben az idilli alpesi világban, amely az idill műfajával ellentétben egyértelműen lokalizálható – a Rauti-patak ugyanis Glarnerlandban van, miközben a pásztor úgyszintén műfajidegen módon névtelen marad:

Egyszer csak meglátta, hogy egy öregember, ezüstszurke hajú, jön fölfelé a hegyoldalra; az öregember lassan, a botjára támaszkodva, ugyanis egyik lába fából volt, odalépett hozzá, és leült mellette egy szikladarabra. A fiatal pásztor csodálkozva nézte, és a kinyújtott falábra pillantott. (GESSNER 1988, 132.)

Az időtlen, idillikus alpesi tér ezzel szertefoszlik, ugyanis a kinyújtott falábbal, amelyre a pásztor csodálkozva pillant, egy fantommal a szó eredeti értelmében (vö. MACHO 2003; MACHO 2004), az emlékezettel terhes történelmi valóság lép be a térbe: az öregember a Habsburgok ellen Näfel mellett vívott csatában veszítette el a lábát, 1388-ban. Poétikai szempontból azonban mégsem következik be igazi átlépés a hősi-mitologikus műfajba, mivel az öregember inkább áldozat, mint nemzeti hős: egy összeroskadó ló alá szorulva zúzódott szét a lába. Egy ismeretlen harcostársa mentette meg, aki aztán rögtön eltűnt a csata forgatagában. Erről a megmentőről most egy anagnorizmus során kiderül, hogy a szegény alpesi kecskepásztor nemrég elhunyt apja. És még egyszer megváltozik a szöveg műfaja – az alpesi idill tere teljesen hibriddé válik: az idillből bibliai mese lesz. Köszönetképpen a pásztor elnyeri az öregember lányának kezét, és rögtön elhagyja az idilli teret, amely tehát mégsem lehetett oly tiszta *locus amoenus*:

¹⁴ A szövegnek van ugyan magyar fordítása Kazinczy Ferencről, az idézeteket a könnyebb olvashatóság kedvéért mégis saját fordításomban adom meg. – A ford.

És lementek a völgybe, az öregember lakásába: bőviben volt az agg földeknek és nyájaknak, és egyetlen szép leány volt az örököse. Gyermekekem, mondta, aki életemet megmentette, ennek a fiúnak az apja volt. Ha jó szívvvel volnál iránta, hozzá adnálak feleségül. Szép és derekas volt a fiú; sárga fürtök göndörödtek szép arca körül, és abból tüzes, de szerény szemek pillantottak ki. Szűzies illedelemből a lány három napig gondolkodott; a harmadik már túl hosszú volt neki. Kezét adta az ifjúnak, és az öreg azzal együtt sírt örömkönnyeket, s mondta: Legyetek megáldva! Most, most én vagyok a legboldogabb ember! (136.)

A végéhez érkeztem: a svájci imaginációs térben és ennek megfelelően a svájci irodalmi diszkurzusban megfigyelhető fantomszerűség amputációs jelenség, amely – és itt allegorikusan átértelmezem Gessner idilljét – kultúrájának kreol, illetve paratopikus helyéből következik. A fantom egy hiányzó láb. A szenvedés a saját helyzet miatt – amennyiben a folytonos beszéd arról, hogy van-e svájci irodalom, vagy nincs, rejtett szenvedésre enged következtetni – fantomfájdalom. Ráadásul – és ez még inkább fokozza a fájdalmat – még azt sem lehet tudni, hogy a faláb a támaszkodó vagy a lépő láb, hogy a kultúra közmondásos fapadlója-e, az esetlen, kérges nyelvjárás, vagy ellenkezőleg, a halott, túlnemesített irodalmi német nyelv. A svájci irodalom húsába döfött karó azonban mindenképp egy alpesi faláb.

Sziji Ferenc fordítása

Bibliográfia

- ALTWEGG, Jürg–WECK, Roger de (Hrsg.) (2003), *Kuhschweizer und Sauschwaben. Schweizer, Deutsche und ihre Hassliebe*, München–Wien, Nagel & Kimche.
- AMIEL, Henri-Frédéric (1849), *Du mouvement littéraire dans la Suisse romande, et de son avenir*; Genève, Carey.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.) (1998), *Literatur in der Schweiz*, München, Text und Kritik (különszám).
- BERNABÉ, Jean–CHAMOISEAU, Patrick–CONFIANT, Raphaël (1989), *Eloge de la Créolité*, Paris, Gallimard (Press Universitaires Créoles).
- BLUNTSCHLI, Johann Caspar (1915), *Die schweizerische Nationalität*, Zürich, Rascher (Schriften für Schweizer Art und Kunst, 5).
- BODE, Christoph (1988), *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen, Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 43).
- BÖHLER, Michael (1991), Schweizer Literatur im Kontext deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz“, *TEXT & KONTEXT*, 1991/30 (Sonderreihe), 73–100.
- BÖHLER, Michael (1996), *Nationalisierungsprozesse von Literatur im deutschsprachigen Raum: Verwerfungen und Brüche – vom Rande betrachtet*, in Martin HUBER–Gerhard

- LAUER (Hrsg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850–1918*, Tübingen, Niemeyer, 21–38 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 59).
- BÖHLER, Michael (2002), *Vom Umgang der Literaturwissenschaft mit kultur-antropologischen Aspekten der deutschsprachigen Literatur*, in Michael BÖHLER–Hans Otto HORCH (Hrsg.), *Kulturtopographie deutschsprachiger Literaturen. Perspektivierungen im Spannungsfeld von Integration und Differenz*, Tübingen, Niemeyer, 11–44.
- BUGMANN, Urs (1998), *Vom Kleinmachen unter hohem Horizont. Warum die Literatur in der Schweiz keine Landeskunde ist*, in ARNOLD 1998, 121–131.
- CADUFF, Corina–SORG, Reto (Hrsg.) (2003), *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, Internationales Symposium. Programm mit Originalbeiträgen von Robert FRANK und Michail SCHISCHKIN, Thun, report and artists.
- CASANOVA, Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Editions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009), *Kafka: a kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Quadmon.
- DERRIDA, Jacques (1991), *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely–Budapest, Életünk–Magyar Műhely.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1980), *Persönliches über Sprache* [1967], in UŐ, *Bd. 26: Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden / Werkausgabe in dreißig Bänden*, Hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor, Zürich, Diogenes.
- ENGELER, Urs (1998), *Schweizer Lyrik – Lyrik aus der Schweiz*, in ARNOLD 1998, 94–110.
- ERMATINGER, Emil (1933), *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*, München, Beck.
- ERNST, Fritz (1939), *Helvetia Mediatrix*, Zürich, Corona.
- ERNST, Fritz (1955), *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?*, *Der Bogen*, 1955/44.
- FROIDEVAUX, Gérald (1998), *Die Literatur der französischen Schweiz – ein frankophones Schicksal*, in ARNOLD 1998, 61–74.
- GESSNER, Salomon (1988), *Idyllen. Kritische Ausgabe*, Hrsg. E. Theodor VOSS, Stuttgart, Reclam.
- GSTEIGER, Manfred (1985), *Individuality, Interrelations and Self-images in Swiss Literature*, in John L. FLOOD (ed.), *Modern Swiss Literature. Unity and Diversity*, New York, St. Martin's Press, 7–24.
- HENTSCHEL, Uwe (2002), *Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen, Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 90).
- KAFKA, Franz (1981a), *Levél Max Brodhoz, 1921. június*, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa, 695.
- KAFKA, Franz (1981b), *Naplóbejegyzés 1911. december 25/26-án*, in Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, szerk. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa.

- KELLER, Gottfried (1951), *Brief an Ida Freiligrath vom 20. 12. 1880*, in UŐ, *Gesammelte Briefe*, szerk. Carl HELBLING, Bern, Benteli.
- KELLER, Gottfried (1963), *Zöld Henrik*, ford. JÁNOSY István, Budapest, Európa.
- MACHO, Thomas (2003), *Phantome der Nation. Gibt es eine nationale Literatur – und was wären ihre Helden und Stoffe?*, *Neue Zürcher Zeitung*, 2003. június 16., 25.
- MACHO, Thomas (2004), *Phantome der Nation. Gibt es eine nationale Literatur?*, in Corina CADUFF–Reto SORG (Hrsg.), *Nationale Literaturen heute – Ein Fantom?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 47–56.
- MAGGETTI, Daniel (1995), *L'Invention de la littérature romande 1830–1910*, Lausanne, Payot.
- MATT, Peter von–VAIHINGER, Dirk (Hrsg.) (2002), *Die schönsten Gedichte der Schweiz*, München–Wien, Nagel & Kimche.
- MUSCHG, Adolf (1980), *Gibt es eine schweizerische Nationalliteratur?*, *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 1980/1, 59–68.
- RAMUZ, Charles Ferdinand (1952) [1914], *Raison d'être*, Lausanne, Mermod.
- ROTHENBÜHLER, Daniel, *Vom Abseits in die Fremde. Der Außenseiter-Diskurs in der Literatur der deutschen Schweiz von 1945 bis heute*, in ARNOLD 1998, 42–53.
- SCHULTE-HALLER, Mathilde (1992), *Über den Umgang mit dem Fremden: Ein schweizerisches Beispiel*, in Walter LEIMGRUBER–Gabriela CHRISTEN (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, 127–140.
- WALSER, Robert (1978), *Minotauros*, in UŐ, *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, Hrsg. Jochen GREVEN, Zürich–Frankfurt, Suhrkamp (Bd. XI: *Verstreute Prosa IV*, 1926–1929), 192–194.
- WALTER, Otto F. (1979), *Wie wird Beton zu Gras. Fast eine Liebesgeschichte*, Hamburg, Rowohlt.
- WIDMER, Urs (1998), *Fragmentarisches Alphabet zur Schweizer Literatur*, in ARNOLD 1998, 7–12.
- WIDMER, Urs (2002), *Der Kubschweizer als Sauschwabe*, in UŐ, *Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück*, Zürich, Diogenes, 263–269.

JEROEN DEWULF

A szűkösség diszkurzusától a tágasság diszkurzusáig
Hugo Loetscher koncepciója a „plurális hazáról”
mint kulcsfogalom a német nyelvű Svájc újabb irodalmában¹

Amikor 2010-ben egy gyűjteményes kötet jelent meg a migrációs háttérrel rendelkező svájci szerzőkről, a szerkesztők a *Diskurse in die Weite* (A tágasság diszkurzusai) cím mellett döntöttek. A provokatív utalás Paul Nizon *Diskurs in der Enge* (A szűkösség diszkurzusa – 1970) című könyvére megfelelt a célnak, hogy szakítsanak azoknak a szerzőknek a generációjával, akik Svájcot „különleges esetnek” tekintették. Meglepő módon a szerkesztők ennek ellenére úgy döntöttek, hogy a kötet bevezetőjének megírására Hugo Loetscher (1929–2009), ennek a nemzedéknek az egyik legtekintélyesebb szerzőjét kérik fel. Ezzel Loetscher a német nyelvű Svájc háború utáni irodalmának egyik kulcsfigurájává avatták.

2003-ban megjelent, *Je Suisse* című, nagy figyelmet keltett könyvében Pia Reinacher irodalomkritikus Hermann Burger nyomán már beszélt a német nyelvű Svájc újabb irodalmában megfigyelhető törésről. Burger, a germanista és író *Schweizer Literatur nach 1968* (A svájci irodalom 1968 után) című tanulmányában (BURGER 1987) a következő paradigmaváltást jósolta meg:

Az az érzés, hogy az egyes ember már nem tud lélegezni, nincs elég tere, hogy fejlődjön és megvalósítsa magát, egy alapvonal az újabb svájci irodalomban. Írás a védelmi zónában? Mi ellen kell védelem? Ellenkezőleg: újfajta nyitásra mutatkozik igény, amely alapjellegetében svájci, mégis átlépi az országhatárokat, távol áll bármiféle sovíniszta szigetkultusztól. (BURGER 1987, 242.)

A frissítő fókusztagítás itt megfogalmazott szükségessége Reinacher szerint a német-svájci szerzők legújabb generációjában a saját nemzet iránti érdeklődés csökkenéseként, s ennyiben az elődöktől való elhatárolódásként jelenik meg. A fiatal svájci szerzők, mondja Reinacher, már nem akarnak helvét víziókat felvázolni. (BURGER 1987, 34.)

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye: Jeroen DEWULF, Vom Diskurs in der Enge zum Diskurs in die Weite: Hugo Loetschers Konzept der „Pluralen Heimat” als Schlüsselbegriff in der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz, *The German Quarterly*, 2013 Spring, 86/2, 123–140.

E tanulmány kritikus szemmel próbálja megvizsgálni Reinacher téziséét, megtartva kiindulópontként Burger állítását. Ahelyett azonban, hogy érdeklődésünket a legújabb generáció szerzőire korlátoznánk, Loetscher a generációk között közvetítő szerzőként pozicionáljuk. *A messzeség diszkurzusai* című kötetre való tekintettel azt a tézist képviseljük, hogy Loetscher nézetei az identitásról és a hazáról valóban paradigmaváltást jeleztek a német nyelvű Svájc újabb irodalmában.

Helvét alapjelleg

Amikor Kurt Guggenheimet 1961-ben megkérdezték, miről lehet felismerni a svájci írókat a német nyelvű írók között, azt válaszolta: „Arról, hogy ezek az írók életük egy bizonyos pontján Svájccal foglalkoznak” (GUGGENHEIM 1961, 18). Guggenheim véleményét a 2007-ben Peter Rusterbach és Andreas Solbach által kiadott *Schweizer Literaturgeschichte* (Svájci irodalomtörténet) is megerősítette. A könyv meggyőzően bemutatta, milyen intenzíven foglalkoztatta a svájci szerzőket saját nemzetük – ennek hagyománya Claudia Brinker szerint már a 14. században kialakult (BRINKER 2007, 24).² Ami azonban hosszú ideig a svájci irodalom jellegzetességének számított, azt Pia Reinacher a *Je Suisse*-ben megkérdőjelezi.

A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (svájci) irodalomkritikusának ebben a német nyelvű Svájc újabb irodalmáról szóló tanulmányában a saját nemzettel való foglalkozás a generációk megkülönböztetésének kritériumaként funkcionál. Reinacher azt állítja, hogy Hermann Burger felhívását a külső nyitásra a svájci szerzők legújabb nemzedéke megvalósította. A hazai szűkösségről való panaszkodás helyett ezek a szerzők inkább figyelmen kívül hagyják országuk határait. Míg az idősebb generáció kényszerítve érezte magát, hogy a „szellemi honvédelem”³ kétes öröksége ellen harcoljon, a legújabb generáció közömbösen viszonyul Svájchoz. Erre a generációra, amely Peter Weber *Der Wettermacher* (Az időjárás-csináló – 1993) és Peter Stamm *Agnes* (1998) című műveivel lépett színre, nem jellemző a „szűkösségről szóló lamentálás”, ugyanis: „Ezeknek a fiatal svájci szerzőknek már nem Svájc a témájuk, [...] hanem a saját biográfia, a szerelem, a szex és a partnerstressz” (REINACHER 2003, 9). Elkötelezettségről sem lehet már szó, inkább bezárkózik „a legújabb irodalom elbeszélő énje [...] a maga individuális kis világába” (42), miközben a szerzők elha-

² „Sehol máshol nincs olyan sok dal, amely történeti eseményekkel foglalkozik, mint Svájcban. [...] Főleg a Sempachnál aratott győzelem váltotta ki a daloknak valóságos áradatát, amelyekben tetten érhetjük a nemzeti identitástudat kialakulását.” (BRINKER 2007, 24.)

³ A „szellemi honvédelem” a svájci hatóságok által támogatott nacionalista kultúrpolitika volt a harmincas-negyvenes években, amely próbálta erősíteni a svájci identitást, hogy ezzel távol tartsa a határoktól a fasiszta, nemzetiszocialista és más totalitárius ideológiákat. Lásd SANDBERG 2007a.

tárolják magukat „az irodalmi köntösben jelentkező politikai csevejtől”, és „a politikai katasztrófákkal szemben [...] szótlanok” maradnak (63). Az olyan mondatokkal, mint: „akár Németországban laknak, akár Svájcban, akár külföldről költöztek ide, vagy svájciak, az országhatárok sem fizikai, sem lélektani értelemben nem az ő témájuk”, a szerző ráadásul azt a benyomást kelti, hogy ma már nincs különbség a német nyelvű Svájc és Németország fiatal szerzői között (REINACHER 2003, 34). Végkövetkeztetése a legújabb generáció szerzőiről: „Nincsenek helvét víziók” (uo).

A *Je Suisse*-re adott reakciók vegyesek voltak. Míg néhány kritikus dicsérte a szerző provokatív tézisektől sem visszariadó bátorságát, mások azon a véleményen voltak, hogy tézisei egyáltalán nem eredetiek,⁴ és kétségbe vonták azok radikalitását.⁵ Gieri Cavetty (2003) azt írta a *Neue Zürcher Zeitung*-ban, hogy Reinacher téziseit „sajátságos életlenség jellemzi”. De jól illusztrálja a kritika ambivalenciáját, hogy Cavetty a recenziója második részében elismeri, hogy az irodalomkritikus egy sor „kendőzetlen belátást” fedezett fel a svájci irodalomban (CAVELTY 2003, 22).

Összességében az a benyomásunk, hogy a kritikusok Svájcban egyfelől elismerték, hogy a legújabb generáció szerzőinél változás figyelhető meg a haza témájával kapcsolatban, de másfelől ez a *Je Suisse*-ben nem meggyőzően fejeződik ki. Elsbeth Pulver a következőképp ítélte meg a könyvet: „Reinachernek nem egyszerűen nincs igaza, amikor a kilencvenes évek svájci irodalmára vonatkozó, részben polemikus vizsgálatában paradigmaváltást vél kimutatni” (PULVER 2007, 394).

Feltűnő, hogy egyetlen kritikus sem utalt arra, hogy Reinacher a tézisének feldolgozása során mennyire eltávolodott kiinduló pozíciójától, Burger felhívásától. Végére is Burger az írásában „új nyitottságot” követelt, mely „alapjellegeiben helvét”. Erről a helvét alapjellegről a *Je Suisse*-ben nem esik szó. Ellenkezőleg, azzal, hogy

⁴ A *Nationale Literaturen heute – ein Fantom?* (2004) előszavában Reto Sorg és Corinna Caduff Reinacher tézisére hivatkozva maguk is megállapítják, hogy csökkenő tendenciát mutat az újabb svájci irodalomban az a „diszkurzív kényszer, hogy valaki Svájc ügyeiben szakértelemre tegyen szert” (CADUFF–SORG 2004, 14). Ugyanakkor utaltak Sorgra (*Swiss Made, Natürlich die Schweizer!*), aki már előtte felhívta a figyelmet arra, hogy a legújabb generáció fokozatosan eltávolodott az addig meghatározó témáktól. Ugyancsak utaltak Plinio Bachmannra, aki már 1995-ben azt írta a legújabb svájci generáció szerzőiről: „A svájci szűkösségről való vita az íróknak egy nemzettel folytatott politikai eszmecseréjének értelmében a svájci irodalom számára terméketlenné vált” (CADUFF–SORG 2004, 252).

⁵ Caduff hangsúlyozta annak rendszerességét, amivel bizonyos szerzők, például Peter Stamm vagy Ruth Schweikert az ellenérzéseiket tematizálták azzal szemben, hogy Svájccal kapcsolatban állást foglaljanak (CADUFF 2005, 83). Caduff szerint azzal, hogy ismétlődően arra emlékeztetnek, hogy nem akarnak Svájcról írni, a legújabb generáció szerzői bizonyos értelemben *ex negativo* folytatják a hagyományt. Valerie Heffernan még távolságtartóbb volt – bemutatta, hogy Stamm és Schweikert mégiscsak foglalkoznak Svájccal, „még ha ezt elődeiknél áttételesebb módon teszik is” (HEFFERNAN 2010, 284).

kiemeli a szerzők közömbösségét nemzetük iránt, Reinacher voltaképpen Burger felhívását vonja kétségbe.

Pedig épp Burger kiinduló pozíciója tett volna lehetségessé egy differenciáltabb rálátást a svájci szerzők legújabb nemzedékére. Ebben a tekintetben kell felhívunk a figyelmet a generációk közötti közvetítő Hugo Loetscher jelentőségére.

Hugo Loetscher mint közvetítő

Hogy *A messzeség diszkurzusai* szerkesztői Loetschert kérték fel a bevezető megírására, nem véletlen. Végül is Loetscher kezdettől kritikusan nyilatkozott Nizon „svájci szűkösség” fogalmáról. Jürg Altwegg megerősíti, hogy Loetscher nemcsak elsőként határolta el magát a svájci értelmiségiek közül Nizonnak „a szűkösség miatti szenvedésről” írt szavaitól, hanem Svájcban is másféle irodalmi és intellektuális viszony fűzte (ALTWEGG 2001, 32).

Biztosan nem véletlen, hogy Loetscher az önéletrajzi műveiben újra és újra megfogalmazta a váltást egy proletár környezetből egy intellektuálisba. Közben szívesen használta metaforaként szülővárosa, Zürich két folyóját: a Sihl mellett nőtt fel, az „alsó folyó” mellett, ahol egykor a mézárászok állt, a katolikus temető, a kivégzőhely és mindaz, ami nem illett a Zwingli-város puritán képébe. Amikor 2009-ben Loetscher „secondónak” nevezte magát, mintha migrációs háttérrel rendelkezne, akkor ez az önabrázolás több volt, mint intellektuális hízelgés. Nagyanyja német volt, és szülei a falusias, katolikus Escholzmattból költöztek a számukra teljesen idegen nagyvárosba, Zürichbe. Loetscher egyike volt annak a néhány gyereknek, akik a környékről bejutottak a Zürichi Gimnáziumba, és később az egyetemre, ahol politikatudományt tanult. Bár így, metaforikusan szólva, az alsóbb Sihl az előkelő Limmatra cserélte, továbbra is a maga útját járta. Proletár és katolikus származása, valamint biszexualitása meghatározó élményeivel Loetscher kivételes alakja volt a svájci irodalmi életnek. Generációjának egyetlen szerzőjeként ráadásul szkeptikus volt a hatvannyolcas mozgalommal szemben: „Mivel a hatvannyolcas lázadás a polgárgyerekek felkelése volt az apák ellen, nem tudtam csatlakozni. Nem tudtam elégetni apám könyveit, mert nekünk otthon csak három könyvünk volt” (LOETSCHER 2001, 82).

A Svájci Egyetemi Hallgatói Szövetség képviselőjeként Loetscher síkra szállt az európai együttműködésért. Nemzetközi konferenciákon vett részt, és amikor Kelet és Nyugat szétvált, mindent elkövetett, hogy az International Union of Students titkársága Svájcba települjön. Ekkor Loetschernek meg kellett tapasztalnia, hogy az ország, amely az ő számára a legjobb képzési lehetőségeket adta meg, nem volt hajlandó ugyanazokat a képzési eszményeket nemzetközi kontextusban is támogatni. A svájci hivatalos helyek elmaradt támogatása miatt 1952-ben a titkárságot nem Svájcba, hanem Hollandiába költöztették.

Ez a magánjellegű csalódás bizonyos értelemben mindazoknak a kudarcát tükrözi, akik a háború után a svájci külpolitika megújulását sürgették. Próbálkozások persze voltak. Röviddel a háború után Max Petitpierre miniszter mélyreható változásokat

helyezett kilátásba a külpolitikában, melynek során a hagyományos semlegességi politikát három pillérrel akarta kiegészíteni: diszponibilitás, szolidaritás és univerzalitás (GILG-HABLÜTZEL 1983, 298). 1948 táján azonban lekerültek a napi-rendről ezek a megújulási törekvések. A hidegháború kezdete reaktíválta a „szellemi honvédelem” elhárító reflexét, sőt egészen a védelmi neurózisig fokozta (TANNER 1986).

A háborús időszak semlegességi politikájának elmaradt feldolgozására Loetscher 1963-ban az *Abwässer* (Szennyvizek) című regényével reagált. Ha egy országot, amely a semlegességével a „tiszta kezek” politikáját próbálta eljátszani, arra emlékeztetnek, hogy „minél tisztábbnak akarja mutatni magát egy társadalom, annál nagyobb lesz a szennyvízcsatornák átmérője” (LOETSCHER 1989b, 36), az mindennél élesebb kritika.

Amikor Loetscher 1962-ben lehetőséget kapott, hogy főszerkesztője legyen a *Du* nevű, tekintélyes svájci kulturális magazinnak, visszautasította az ajánlatot. Ehelyett a *Die Weltwoche* nevű hetilapnál vállalt szerkesztői állást, mert így megtehetette, hogy munkaidejének felét tudósítoként külföldön töltse. A kül- és belföldi tartózkodások váltakozása nemcsak Loetscher magánéletét, hanem irodalmi tevékenységét is nagyban meghatározta. A háború utáni svájci irodalomban aligha akad még egy olyan mű Loetscher *Der Immune* (Az immúnis ember – 1975) című regénye mellett, amely jobban megfelelné Burger felhívásának a nyitottságra, amely „alapjellegetben svájci, mégis átlépi az országhatárokat”.

Der Immune

Bár *Az immúnis ember* önéletrajzi jellegű, a hetvenes évek német irodalmának „új szubjektivitására” adott kritikai reakcióként született. A csalódott hatvannyolcasoknak a bensőségesség felé történt rezignált fordulata ugyanolyan ellenszenves volt Loetscher számára, mint korábbi hajlamuk az ideologizálásra.

Az immúnis ember abban különbözött az akkori önéletrajzoktól, hogy a pillantás nem befelé, hanem kifelé irányult. Joggal definiálta Elsbeth Pulver a könyvet olyan önéletrajzként, amelyben „a saját történet nem érthető meg az idegen történet nélkül” (PULVER 1988, 271). A könyvvel Loetscher azt a nagyra törő célt tűzte maga elé, hogy világtudatot alakítson ki:

Legszívesebben elment volna minden irányba, és visszatért volna minden irányból, míg minden idegen hely ismerős nem lett volna, és minden ismerős hely nem hasonlított volna egy idegenre, és már nem lett volna különbség ismerős és ismeretlen között. (PULVER 1988, 93.)

Minden fejezet útnak indítja a főszereplőt Svájcból, hogy aztán Svájcba vezesse vissza. Lineáris történet helyett a könyv a legkülönbözőbb stílusban megírt szövegek gyűjteménye: „Az alkohol himnusza” olyan, mint egy liturgikus szöveg,

a „Proletár sightseeing” mint egy útikönyv, és a „Hogyan használjunk egy homoszexuálist” mint egy használati utasítás.

A regény címe Loetscher ama ambíciójának komplexitását tükrözi vissza, hogy egy globális tudatot tegyen irodalmi témává. Míg a csalódott hatvannyolcasok a bensőségességbe vonultak vissza, Loetscher valamiféle immunizálást javasolt, amely a globális információs társadalomban továbbra is lehetővé teszi az embernek, hogy az ingerek és információk tömege és minden politikai csalódás ellenére állást foglaljon. Hogy milyen forradalmiak voltak Loetscher nézetei, azt Rüdiger Safranski *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch? (Mennyi globalizációt bír el az ember? – 2003, magyarul: 2004)* című bestsellerének elolvasása után könnyen beláthatjuk. Ebben Safranski „egy kulturális szűrő- és immunrendszer kifejlesztését” javasolja (SAFRANSKI 2004, 76), ami jól megfelel Loetscher tézisének:

Ha teljesen átérezte volna mindazt, ami egyetlen napon történt ezen a világon, akkor este belehalt volna az érzéseibe. [...] Kezdte magát oly mértékben immunizálni, hogy azért még megőrizze a képességét az érzésekre és a cselekvésre. (LOETSCHER 1985, 40.)

Loetscher célja ezenkívül azt is feltételezte, hogy egy sor biztos fogalom kérdésessé váljon. Ez volt a helyzet például a felfedezés fogalmával. Egy Európa-centrikus történetírásban a felfedezők magától értetődően európaiak. Loetscher könyvében azonban a felfedezők perspektívája posztkoloniális értelemben megfordul. Ott az indiánok fedezik fel a svájci Eldorádót:

Részt vett Kolumbiában egy szemináriumon [...]. Ebben az iskolában egy lány [...] azt a kérdést tette fel az immúnis embernek [...]: „Ki fedezte fel Svájcot?” [...] „Nálunk – fogott bele az immúnis ember –, nálunk ez másképp van.” Majdnem azt mondta: „Mi mindig is voltunk.” [...] Ekkor felmerült benne a gyanú, hogy talán még nem is fedezték fel az ő országát. (LOETSCHER 1985, 144.)

Egy világtudat kifejlesztése új nyelvet is feltételez. Míg a hagyományos földrajzi világszemlélet egy olyan korszak gondolkodási mintáját tükrözi vissza, amikor az európaiak a laposnak tartott Föld középpontjaként tekintettek a földrészükre, Loetscher a regény folytatásának számító *Die Papiere des Immunen (Az immúnis ember papírjai – 1986)* című könyvében egy olyan nyelvet javasolt, amely meghaladja a centrum és periféria fogalmait:

Meglökte a földgömböt, mire a glóbusz forogni kezdett, mégpedig olyan gyorsan, hogy az egyes országok színei, és a földrészeké és az óceánoké tarka forgataggyá vegyültek össze. Bravúrtette eltüntette a Föld köldökeit és szíveit és a Közép minden birodalmát. [...] Még mindig laposan, nem pedig gömbszerűen beszéltünk, és szavaink úgy tettek, mintha nem kellene követniük a Föld forgását. (LOETSCHER 1986, 257.)

Egy globális tudat kifejlesztése nem lehetséges a képzés alapvető reformja nélkül. Ezt példázza két egyetemista, a svájci Lukas és az egyesült államokbeli Joe görögországi találkozására. A svájci fiú kérdésének – „Hogy tetszik az antikvitásunk?” – Európa-centrikus arroganciájával hirtelen egy alternatív, multikulturális képzési modell kerül szembe:

Az amerikai antikvitással szemben az európai... Erre Lukas felkapta a fejét, szinte meg volt sértődve, hogy Joe az antikvitás szót egy olyan földrésszel kapcsolatban használta, mint Amerika, nem is figyelt alaposabban, amikor Joe azt magyarázta, hogy a görögök sokkal inkább emberi példaképeket tartottak szem előtt, mint az olmekok. [...] De sokkal jobban érdekelné [Joe-t] az amerikai antikvitás összehasonlítása az ázsiaival, az apját Indiába helyezték át, akkor azt gondolta, magával viszi az útra az európai antikvitást. (LOETSCHER 1986, 248.)

Végül Loetscher azt az identitásfogalmat is megkérdőjelezte, amely még mindig a kulturális gyökereket tekinti mérvadónak: „Ha valaki az emberről és az ő gyökereiről beszélt neki, képes volt felugrani, és megkérni az illetőt, hogy vegye le a cipőjét, szeretne látni valakit, akinek láb helyett gyökerei vannak. Igen, nem gyökerekkel, hanem lábbal akartunk élni (LOETSCHER 1986, 193).

Plurális baza

Ahhoz képest, amit Loetscher *Az immúnis emberben* irodalmilag megfogalmazott, Burger felhívása az országhatárok átlépéséről majdhogynem szerényen hangzik.⁶ Nem ok nélkül vélte úgy Peter von Matt, hogy Loetscher „irodalmi eszközökkel denúciálta a mai civilizáció fakszimilejével, még mielőtt azt a francia poszt-strukturalisták a maguk csillogó fogalmaival kifejezték volna” (MATT 2004, 273). A „kifelé tekintő önéletrajz” ötlete valóban emlékeztet Julia Kristevának az *Étrangers à nous mêmes (Önmaga tükrében idegenként – 1988, magyarul: 2010)* című könyvében megfogalmazott felhívására, hogy az idegent saját identitásunk konstitutív elemeként ismerjük el: „A különös bennem lakozik, tehát mindannyian idegenek vagyunk” (KRISTEVA 2010, 214). A meggyőződés, hogy egy gyökérorientált gondolkodás nem tud megküzdeni a globalizált társadalom problémáival, másfelől megfelel a „nomád” elvnek, ahogy azt Deleuze és Guattari a *Rhizome*-ban (1976) kidolgozta.

⁶ A hagyományos hazafogalom megkérdőjelezése már 1956-ban megjelenik Loetscher (publikálatlan) doktori dolgozatában: „Ez csak akkor hazátlanság, ha a hazával a nemzet, a születési hely fogalmát azonosítjuk. A haza nem valami adott, hanem olyasmi, amit folyamatosan meg kell szerezni, olyasmi, amit állandóan megnövelhetünk, és aminek a határait állandóan tágítjuk.” (LOETSCHER 1956, 110.)

Loetscher a soknyelvűséget nem tisztán nyelvi problémaként fogta fel *Az immúnis emberben*, hanem egzisztenciális kérdésként is. Ez a döntés megfelelt annak a céljának, hogy olyan irodalmat írjon, amely a globális életérzést ragadja meg. Ha ezzel kérdésessé teszi a hagyományosan eurocentrikus világszemléletet, akkor kínálkozik a párhuzam Michel Foucault-val. Míg *Az immúnis emberben* azt olvassuk: „A legkülönbözőbb többségekhez és kisebbségekhez tartozott, egyidejűleg és egymás mellett” (LOETSCHER 1985, 365), és a *Vom Erzählen erzählen* (Az elbeszéléstől beszélni – 1988) című könyvében azt: „Szimultaneitás és szituáció szerzőnk elbeszélése számára kulcsfogalmak” (LOETSCHER 1988, 122), Foucault a *Des espaces autres* (Más terek – 1984) című könyvében a következő szavakkal fogalmazott meg egy alapvető korszakváltást: „A szimultánnak a korszakában vagyunk, a juxtapozíciónak, a közelinek és távolinak, az egymásmellettségnek, a széttartásnak a korszakában” (FOUCAULT 2002, 34).

Latin-Amerika-szakértőként ezenkívül Loetscher már korán dolgozni kezdett a hibriditás koncepciójával, ami Homi Bhabha posztkoloniális elméleteihez közelítette a munkáját (SABALIUS 1998; DEWULF 1999; LÜTZELER 2005). Ezt írja Anil Bhatti: „Csodálatos látni, ahogy [Loetscher] a hetvenes években olyan álláspontot előlegez meg, amelyet ma a hibriditás és a diverzitás iránti posztkoloniális érzéssel hoznak összefüggésbe” (BHATTI 2005, 148).

A posztstrukturalizmushoz és a posztkolonializmushoz való közelség azonban nem feledtetheti el, hogy Loetscher újra és újra visszatért saját országának problémájához. François Bondy így ír erről: „Nem menekülés ez a svájci »szűkösségből«. [...] Loetscher számára a visszatérés ugyanolyan fontos, mint az elutazás; a »nagyvilág« lehetővé teszi, hogy a sajátját is mindig újra felbecsülhesse.” (BONDY 1986, 28.)

A Saját és az Idegen közötti váltakozás megmutatkozik Loetscher Svájcra írt cikkeiben is, amelyek 1983-ban a *Der Waschküchenschlüssel* (A mosókonyhakupac) című kötetben jelentek meg. A „Helvetische Flurbereinigung” (Helvét földrendezés) című cikkben például azt kérdezi, mi történne, ha következetesen átültetnék a gyakorlatba a „Ki a külföldiekkel!” jelszót. A cseresznyével kellene kezdeni, az mehetne vissza Olaszországba, aztán jönne a burgonya és a paradicsom, azoknak Dél-Amerikába kellene visszamenniük, végül az egész svájci népet el kellene küldeni, ugyanis:

Elődeink elődei valaha bevándoroltak ide. [...] De ha ez így van, akkor meggondolandó, hogy nem kellene-e nekünk magunknak is kivándorolnunk, megadva a tiszteletet a földnek, ahogy az egykor volt. Akkor Svájc kétségtelenül üres és elhagyatott lenne, de legalább eredetibb, mint bármikor előtte. (LOETSCHER 1988, 22.)

Joggal írja Altwegg: „Loetscher azok közé a svájci »mandarinok« közé tartozik, akik nagyon kritikusan viszonyultak az ország hazug mítoszaihoz, és részt vettek azok feldolgozásában” (ALTWEGG 2001, 33). De Loetscher kritikája soha nem volt tarvágás. Gyakran írt a svájci vívmányokról is, elsősorban az oktatási rendszerről, a könyvtárakról és a sajtóról, amely lehetővé tette a számára, hogy a Sihltől eljusson

a Limmatig (LOETSCHER 2009, 17). Kritikával illette egy 2008 decemberében, a Berkeley-n tartott előadásában azokat a kollégákat, akik a radikális demisztifikálásból minden további meggondolás nélkül divatot csináltak. Ami egykor szükséges és hasznos volt, ma azzal a mottóval, hogy „ha már nem lehetünk a legjobbak, legyünk a legrosszabbak”, félő, hogy ugyanabba az ürességbe vezet, mint egykor a svájci „különleges eset” nacionalista retorikája (LOETSCHER 2009, 17).

Már 1991-ben elhatárolódott Loetscher attól, amit ő „negatív jódlízának” nevezett. A tagadás helyett új kreativitásra szólított fel az identitás témájával kapcsolatban: „Az úgynevezett kulturális identitás az, amit csinálunk belőle” (LOETSCHER 1991, 14). Jó példa erre az „Alphorn mit Bambus” (Alpesi kürt bambusszal) című cikke. „Egy igazi alpesi kürtöt – írja Loetscher – bambusszal burkolnak be – de melyik alpesi völgyben nő bambusz?” (LOETSCHER 1991, 75). Ahelyett, hogy rossz hírért keltené ennek a hagyományos hangszernek, próbálja újraértelmezni. Bizonyítván, hogy ezt a „legsvájci” hangszert nem lehet idegen hozzávaló nélkül előállítani, épp az alpesi kürtöt teszi meg a világra nyitott Svájc jelképévé.

Loetscher Európára és a világra való nyitottsága kritikus választ jelentett ugyan a svájci bezárkózási tendenciára, de egyben egy alternatív helvét vízió kialakulásához vezetett. A szűkösség elutasítása az ő esetében nem volt sem tarvágás, sem elitista passzivitás, ugyanis ahelyett, hogy a fejét csóválva és gúnyosan végignézte volna, ahogy az egész nemzeti tematika fokozatosan átcsúszik a jobboldali populista erők kezébe, Loetscher tevékenyen részt vett egy ellenkép kialakításában.

A „meszticizálódás” címszóval Loetscher amellett érvelt a *Die mehrsprachigen Kulturen* (A többnyelvű kultúrák – 1987) című tanulmányában, hogy a globalizált világban óhatatlanul áthatja egymást a Saját és az Idegen, ami az identitás új definícióját teszi szükségessé: „Elkerülhetetlenül végbemegy a meszticizálódás, melynek nem a vér az alapja. Kirajzolódik egy fordításkultúra, amelyen nem csak nyelvi jelenséget kell érteni, és egy olyan gondolkodás, amely nem fog boldogulni mások szótára nélkül.” (LOETSCHER 1987, 221.) Ezért a *Kultur als Spannungsfeld* (Kultúra mint feszültségmező – 1989) című tanulmányában Loetscher arra tett javaslatot, hogy az identitást „sokarcú dialektikaként” definiáljuk (LOETSCHER 1989a, 47). Bevezette ebben az összefüggésben a „plurális identitás” elképzelését, amely minden individuumnak lehetővé tenné, hogy számos más emberrel identitásvonatkozásokat hozzon létre. Loetscher szerint senkinek sincs pusztán egyetlen identitása, a nyelvi, etnikai, nemzeti, társadalmi, vallási vagy szexuális sajátosságaink alapján mindannyian többféle identitással rendelkezünk:

Ezek egy olyan játékgúria kombinációs lehetőségei, aki megtudja, hogy kulturális tudata egy növekvő viszonyrendszer alapján jön létre, hogy saját valósága, akár az individuális, akár a nemzeti, mindig új viszonyok közé kerül, hogy ez a saját valósága mindig oly mértékben fedezi fel önmagát, amennyire kitágítja viszonyrendszerét, hogy ezt a kulturális tudatot dialektikaként éli meg, hogy számára nem egy definíció tartalma a fontos, hanem a definiálás folyamata, hogy célját nem valamilyen lényegiség vagy egy jellemvonás jelenti,

hanem egy diszponibilitás egy feszültségmezőn belül, amely mobilitást követel meg.” (LOETSCHER 1989a, 53.)

Loetscher a „plurális identitásnak” ezt az elképzelését később összekötötte a „plurális haza” fogalmával (LOETSCHER 2009, 17), és a tézisét *A messzeség diszkurzusai* előszavában (2010) kiegészítette azzal a belátással, hogy „nem általános érvényű identitás [jellemz] minket, hanem különböző és eltérő identitások metszéspontja vagyunk” (LOETSCHER 2010, 9).

Kijelenthetnénk, hogy Loetschernek a „plurális hazáról/identitásról” vallott elképzelése jobban megfelel a Svájc német nyelvű irodalmában bekövetkezett paradigmaváltásnak, mint az a tézis, hogy a fiatal szerzőknek nincs helvét víziójuk. Igaz, hogy ez az irodalom azzal tűnik ki, hogy a svájci „különleges eset” hagyományos tematikája odaveszett, de saját nemzetük továbbra is problémát jelent számukra. Inkább az a helyzet, hogy a svájci „különleges esetről” szóló diszkurzus helyébe a Saját és az Idegen közötti feszültségmező lépett.

Feszültségmező a Saját és az Idegen között

Aki tisztában akar lenni a Saját és az Idegen közötti komplex feszültségmező kreatív teremtőerejével a kortárs német nyelvű svájci irodalomban, annak nem szabad szem elől tévesztenie, hogy a fiatal svájci szerzők továbbra is más kihívásokkal állnak szemben, mint a németországi szerzők.

Ez elsősorban a nyelvet érinti. A globalizáció ellenére csak kevés változás történt a Németország és a német nyelvű Svájc között meglévő nyelvi különbségben. A legújabb generáció svájci szerzői számára is a svájci német nyelvjárás a magától értetődő köznyelv. Ennek messzemenő következményei vannak az irodalomban. Így például továbbra is létezik Svájcban egy eleven, fiatal nyelvjárás-irodalom,⁷ és a helyi nyelvjárást a fiatal szerzők is rendszeresen használják irodalmi nyelvként.⁸ És még ha lemondanak is a nyelvjárásról, a fiatal szerzők gyakran szembesülnek a helvetizmusok problémájával, különösen, ha a műveiket egy német kiadó számára lektorálják. A svájci szerzők, köztük a legújabb generáció képviselői tehát írás

⁷ Megemlíthetjük itt a „Bern ist überall” berni írócsoportot többek között Guy Krnetával és Pedro Lenzcel. A „Bern ist überall” arra tesz kísérletet, hogy a berni nyelvjárást az ellenállás formájaként alkalmazza a globalizáció egységesítő tendenciájával szemben. A csoport kontextusában a Svájcra való kritikai reflexió kontinuitását is ápolják. Példa erre a nemrégiben megjelent, *Loosli für die Jackentasche* című antológia (2010). Az antológia ötlete Loetschertől származott, megvalósítója Pedro Lenz volt.

⁸ A Glarus kantonban felnőtt (német) szerző, Tim Krohn a *Quatemberkinder* (1998) és a *Vrenelis Gärtli* (2007) című regényeiben új elbeszélői nyelvet teremtett meg, amelyben keveredik az irodalmi német és a helyi nyelvjárás. Hasonló módon járt el Andrea Simmen zürichi író is a zürichi szlenggel átszótt, *Das ist Zürich* című regényében (1993).

közben egy olyan írásvilágba lépnek be, amely teljesen más, mint német kortársaiké (SORG 2005).

A svájci nyelvi helyzetnek ez a sajátossága különös feszültséget eredményez. Egy – Deleuze–Guattari-féle – „kis irodalom” szerzőiként a svájciak csak akkor lehetnek igazán sikeresek, ha Németországban is sikerük van. A svájci szerzők tehát egyfelől műveik sikere tekintetében a németországi recepciótól függenek, és ezért hajlamosak alkalmazkodni az ottani recepciós helyzethez, másfelől a veszéllyel szembe-sülnek, hogy műveiket épp a Németországtól való függés miatt korlátozásokkal és torzításokkal fogadják, vagy épp figyelmen kívül hagyják, ha nem felelnek meg az aktuális németországi recepciós kritériumoknak. Az ebből eredő feszültséget tovább erősíti az a tény, hogy a német nyelvű svájci szerzők saját országukban ugyan egyértelmű többségben vannak a francia nyelvű, olasz nyelvű és rétoromán nyelvű kollégáikkal szemben, Németországgal szemben azonban kisebbséget képeznek. A svájci szerzők tehát egy többség nyelvét használják, miközben nem azonosak ezzel a többséggel. Ezért a német nyelvű svájci szerzők, köztük a legfiatalabb generáció szerzői is, arra kényszerülnek, hogy Németországhoz fűződő viszonyukat az elhatárolódás és a közeledés kettősével mindig újratárgyalják (LAUER 2005). Loetscher erről azt írja, hogy „a német nyelvű svájci szerző a nyelv révén része a német kulturális térnek, de az egyáltalán nem homogén, ami olyan mértékben tudatosulhat valakiben, amennyire a német nyelvet pluricentrikus nyelvnek tekinti” (LOETSCHER 2010, 8), és ezért a svájci szerző nyelvi-kulturális identitását „feszültségek identitásaként” definiálja (LOETSCHER 2010, 9).

A Saját és az Idegen közötti komplex feszültségmező tematikai szempontból is megnyilvánul a világtapasztalat és a lokális kötődés keverékében. Egyfelől Svájc nyelvi, kulturális és politikai sajátosságai helyi kötődést alakítanak ki, amelyet az is erősít, hogy a szerzőket a szövetségi állam helyett inkább a kantonok és a helyi közösségek támogatják anyagilag. Másfelől a legfiatalabb generáció egy olyan korszakban nő fel, amelyben a kül- és belföld közötti határok elmosódnak. Az ebből eredő feszültség a lokális és a nemzetközi között Svájc legújabb irodalmának egyik fő jellegzetessége. Jó példa erre az a mód, ahogy Peter Weber a *Der Wettermacher* (Az időjárás-csináló – 1993) és a *Bahnbofsprosa* (Pályaudvari próza – 2002) című regényeiben lokális színhelyet – a Toggenburg-völgyet, illetve a zürichi főpályaudvart – választ, hogy így ragadja meg a fokozott mobilitást egy globalizált világban.⁹

E generáció szinte minden szerzőjének műveiben kimutatható hasonló feszültség. A lokális gyakran jelenik meg a nemzetközi viszonyokkal összefüggésben. Erre utal Beatrice Sandberg azon megállapítása is, hogy a Saját és az Idegen közötti feszültség

⁹ Egy olyan országban, ahol a vasút nemzeti jelképnek számít, a pályaudvar témája nem ártatlan. Sorg is így véli: „A pályaudvar poetológiáját létrehozni, az valószínűleg egyedül Svájcban lehetséges” (SORG 2010, 156).

azt eredményezi Svájc legújabb irodalmában, hogy „az Idegen a saját bensőnkben levő helyként is megjelenhet” (SANDBERG 2007a, 258).¹⁰

Ez a nézet megfelel Loetscher „plurális hazáról” való elképzelésének. Az a tendencia, hogy az Idegent (többé) nem valami ellentétének, hanem lehetőségnek tekintik a Saját fejlődésére és gazdagodására, valóban jellemző arra, ahogy a legújabb generáció szerzői az identitás(ok) témáját kezelik. Plinio Bachmann negatív módon, a honvágy új formájaként értelmezte azt az ambivalenciát, hogy valaki „teljesen egyértelműen egy bizonyos régióhoz tartozik, de még sincs otthon sehhol sem” (BACHMANN 1995, 270), de fel lehet fogni pozitív módon is, a „plurális haza” értelmében.

Hogy a haza az Idegennel való párbeszédben többes számban áll, még nem jelenti azt, hogy a nemzeti nyelvi és kulturális helyzet többé nem játszik semmiféle szerepet, vagy hogy a svájci szerzők közömbössé váltak volna a nemzeti problémák iránt. Svájc politikai rendszerének sajátossága, amely a népszavazási jogra, a kantonok jogaira és a konkordanciára támaszkodik, továbbra is következményekkel jár az irodalomra nézve.

Megállapítható például, hogy a legújabb nemzedék szerzői élénken reagálnak a népszavazási jog keretében kialakult politikai vitákra, többek között a második generációs bevándorlók honosításának megkönnyítéséről (2004), az anti-minaretkezdeményezésről (2007) és a bűnöző külföldiek kiutasításáról (2010) szóló kezdeményezésekre. Megemlíthetjük például a berni nyelvjárás-szerző, Guy Krneta felhívását a svájci politikai helyzetre vonatkozó vélemények összegyűjtéséről az „Art + Politique, Kunst + Politik, Arte + Politica”-hálózatban (KRNETA 2010).

Ezen a hálózaton belül született meg a 2010-es szövetségi ünnep alkalmából az ötlet, hogy egy sokhangú nyilatkozatot adjanak ki Svájc jelenlegi bel- és külpolitikai helyzetéről egy augusztus 1-jei beszéd formájában. Peter Stamm már 2006-ban írt egy augusztus 1-jei beszédet. Weber mellett Stamm is annak a generációnak a jeles képviselője a *Je Suisse*-ben, amelynek nincsenek helvét víziói, és nem mutat politikai érdeklődést. Stamm műveit inkább a világra való nyitottság jellemzi, és következetesen elkerüli a helvetizmusokat; másfelől azonban 2007-ben a Zöld Párt jelöltje volt, és időközben rendszeresen ír cikkeket politikai témákról.¹¹ A kilencvenes évek végén részt vett „A hadsereg nélküli Svájcért” Bizottságban, és megjelentetett ebben a témában egy antológiát is *Schweizer Schriftsteller und ihr Militär* (Svájci írók és a

¹⁰ Ezt a nézetet ki lehetne egészíteni Plinio Bachmann és Charles Linsmayer állításaival, miszerint a legújabb generáció irodalma „a különböző kulturális és civilizációs rétegek identitásánlatainak sokrétű, egymással ütköző konstellációjából születik meg” (BACHMANN 1995, 257), és hogy ez az irodalom „a Sajátot átjárhatóvá teszi az Idegen számára, és így kívülről gazdagodik” (LINSMAYER 2010, 19).

¹¹ Weberhez hasonlóan Stamm is részt vesz az „Art + Politique, Kunst + Politik, Arte + Politica”-hálózat munkájában. Lásd <http://www.kunst-undpolitik.ch/pagina.php?0,512>

katonaságuk – 2003) címmel. Ezenkívül Stamm 2006-ban jelentkezett az augusztus 1-jei beszéd megtartására Winterthurban.¹²

Stamm augusztus 1-jei beszéde megfelelt a baloldali amerikai filozófus, Richard Rorty *Achieving Our Country* (Nyerjük meg országunkat – 1998) című könyvében megfogalmazott felhívásának, hogy vissza kell hódítani a nemzeti örökséget egy progresszív perspektívából. Beszédében Stamm szóba hozza fordulatát a nemzeti örökséggel kapcsolatban: kezdetben elutasítás volt benne, de aztán megerősödött az a meggyőződése, hogy a közösségetermelő hagyományokat nem szabad többé átengedni a jobboldali populistáknak:

Emlékszem, bizonytalan voltam, hogy felálljak-e a nemzeti himnusz közben, vagy ne. [...] Végül – némi késéssel – mégiscsak felálltam. Ugyanis az augusztus 1-jei ünnepség az, amit csinálunk belőle. Nem a konzervatívoké, és főleg nem a neonáciké [...]. Felálltam a modern és világra nyitott Svájcért, országomért, amelyért felelősséget érzek, akárcsak a gyermekeimért. (STAMM 2006a.)

Stamm elkötelezettsége a világra nyitott Svájc iránt, egy olyan haza iránt, amely az Idegent is befogadja, ezért csak többes számban értelmezhető, megfelel annak a képnek, amelyet az országról festett a *The Thinking Fan's Guide to the World Cup* (A gondolkodó szurkoló útikalauza a világbajnokságra – 2006) című antológiában: „Bármennyire is jól kijelölt határai vannak, ez a nemzet egy kollázs marad, különböző népek keveréke, akik egykor vagy máskor ide jöttek és nem mentek el. [...] Utazók és bevándorlók nemzete vagyunk” (STAMM 2006b, 303).

Ez az utalás a migrációra arra emlékeztet, hogy a legújabb generáció számos svájci szerzőjének migrációs háttere van. Svájc 22,9%-kal ma – Luxemburg után – a második helyen áll Európában a külföldiek arányszámát tekintve. A migrációs háttérrel rendelkező svájci lakosok arányszáma összességében 30,6% (2008).¹³ Ezeknél a szerzőknél a haza pluralitásának kérdése gyakran élesebben vetődik fel. De nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy az immigrációról, a multikulturalizmusról és a menedékpolitikáról folyó komplex vita egyaránt zajlik globális keretek között és a nemzeti politikai rendszereken belül. A bevándorlók leszármazottainak legfontosabb követelése – egyenlő képzési és munkalehetőségek, egyenrangú politikai képviselet és a vallások egyenlősége – elsősorban a nemzeti politikára vonatkoznak. Jellemző Rajagopalan Radhakrishnan megjegyzése: „a diaszporikus én arra törekszik, hogy újra elhelyezze magát, nem pedig arra, hogy a bevándorlás pillanatát az állandó liminalitás móduszeként dicsőítse” (RADHAKRISHNAN 2003, 324).

¹² Már 1994-ben publikált Peter Stamm egy augusztus 1-jei beszédet. Az *Im Bett mit Helvetia* című beszéd nem hangzott el, de megjelent 1994. augusztus 1-jén a *Nebelspalter* című folyóiratban.

¹³ Vö. <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/01/22/publ/ausl/presentation.html> és <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/themen/01/07/blank/key/04.html>

Hasonló tézisre bukkanunk Franco Supinónál. Nemcsak irodalmi műveiben tematizálta Supino az identitás témáját a Svájc és Olaszország között folyó párbeszédként, hanem politikai beszédeiben is. 1987-ben Supino első külföldiként Svájc történetében lehetőséget kapott arra, hogy hivatalos beszédet tartson augusztus 1-je alkalmából. Ebből erőt merítve 2004-ben ismét beszédre jelentkezett, ezúttal már svájci útlevéllel. Beszédében a világra nyitott Svájc vízióját összekötötte a politikai elkötelezettségre való felhívással:

Hamarosan az urnákhoz járulunk, hogy döntsünk a külföldiek egy csoportjáról, amelyhez én magam is tartozom: szeptember 26-án szavazunk a második generáció megkönnyített honosításáról. Én magam nyolc évvel ezelőtt kettős állampolgár lettem. [...] Az összetartozás és a szolidaritás érzése késztetett erre, és az igazi szolidaritás soha nincs ingyen. [...] Most Svájcon a sor, hogy tegyen valamit a *secondók*ért. [...] Aki itt született, és minden iskoláját itt végezte, az már nem külföldi – hol máshol lehetne a hazája, ha nem itt, Svájcban? (SUPINO 2004.)

Loetscher kijelentésével teljes összhangban, miszerint „nemcsak egyéneknek, [hanem] országoknak is plurális identitásuk van” (LOETSCHER 2010, 9), Supino is egy olyan svájci haza mellett tett hitet augusztus 1-jei beszédében, amely az Idegent nem kizárja, hanem befogadja. Közömbösség helyett egy új Svájc mellett szállt síkra, a nemzeti identitások transznacionális nézőpontból való újrafelfedezése mellett.

A transznacionalitás valóban nem pótolta a nemzeti érzést. A kettő egymás mellett létezik, és a politika, a társadalom és a kultúra területén olyan feszültséget teremt, amely az irodalomban is kifejezésre jut. Martina Kamm megállapítását, hogy a migrációs háttérrel rendelkező szerzők „nem a senki földjén írnak” (KAMM 2010, 118), ki lehetne egészíteni azzal, hogy a Saját és az Idegen általuk tematizált feszültsége mind transznacionális, mind nemzeti területen megnyilvánul.

Ezeknek az irodalmi műveknek a Loetscher-féle „plurális haza”-elv alapján történő elemzése lehetővé teszi, hogy tisztába jöjjünk ennek a feszültségnek a komplexitásával. Egy ilyen elemzés ugyanis elkerüli a migrációs háttérrel rendelkező szerzők etnikai ggettősítését, és azt is meggátolja, hogy kizárjuk a migrációs háttér nélküli szerzőket bizonyos témák – például hibriditás, multikulturalizmus és transzkulturalitás – megvitatásából. Mint Pulver írja, az ilyen témák egyáltalán nemcsak a migrációs háttérrel rendelkező szerzőket foglalkoztatják; ezek a „társadalmi hasadások és repedések [...] az őslakosokat is nyugtalanítják” (PULVER 2007, 379). Loetscher is rámutatott, hogy hiba volna a hibriditást pusztán a migrációs háttérrel rendelkező szerzők ismertetőjegyének tartani, mivel „ez nem kevésbé jellemző a svájci származású szerzőkre is” (LOETSCHER 2010, 8).

E tekintetben új perspektívákat nyit meg a Karin Baumgarten és Margit Zingeler által javasolt fordulat: *From Multiculturalism to Hybridity* (2010); a multikulturalizmus, az interkulturalitás és a hibriditás ebben a kötetben (többé már) nem a nemzeti identitás alternatívájaként szerepelnek, hanem egy olyan svájci jövővízió

gondolatkísérleteiként, amelyben a Saját és az Idegen nem közömbös egymás iránt, hanem kölcsönösen megtermékenyíti egymást.

Ez a vízió megfelel ama „Haza Esték” céljának, amelyeket 2011 októbere és 2012 májusa között rendezett meg az „Art + Politique, Kunst + Politik, Arte + Politica” svájci hálózat. Loetscher szellemében az estek szervezői a vitákat „a többféle svájci haza kulturális kutatási projektjének” nevezték.¹⁴ A projekt megerősíti, hogy a fiatal svájci szerzők igenis kialakítanak új helvét víziókat. Ezek azonban olyan víziók, amelyek nem egyetlen helyen gyökereznek, hanem a haza fogalmát többes számban használják, olyan identitásként, amelynek gyökerek helyett lába van.

Sziji Ferenc fordítása

Bibliográfia

- ATWEGG, Jürg (2001), *Zeitreise durch die Evolution*, *Das Buch*, 2001, 32–34.
- BACHMANN, Plinio (1995), *Die Sprache der verlorenen Heimat: Vier Schweizer Autoren der jüngsten Generation*, in Christian DÖRING (Hrsg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 246–270.
- BAUMGARTNER, Karin–ZINGGELER, Margrit (eds.) (2010), *From Multiculturalism to Hybridity. New Approaches to Teaching Modern Switzerland*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- BHATTI, Anil (2005), *Für Hugo Loetscher, vom Rande aus geschrieben*, in Jeroen DEWULF–Rosmarie ZELLER (Hrsg.), *In alle Richtungen geben: Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*, Zürich, Diogenes, 138–152.
- BONDY, François (1986), *Doppelleben*, *Süddeutsche Zeitung*, 1986. nov. 28–29.
- BRINKER, Claudia (2007), *Von den Anfängen bis 1700*, in Peter RUSTERBACH–Andreas SOLBACH (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1–48.
- BURGER, Hermann (1987), *Schweizer Literatur nach 1968*, in Uő, *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt am Main, Fischer, 219–242.
- CADUFF, Corina–SORG, Reto (Hrsg.) (2004), *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, Zürich, NZZ Verlag.
- CADUFF, Corina (2005), *Zum Diskurs „Schweizer Literatur” in der Gegenwart*, in Michael BRAUN–Birgit LERMEN (Hrsg.), *Begegnung mit dem Nachbar (IV). Schweizer Gegenwartsliteratur*, St. Augustin, Konrad-Adenauer-Stiftung, 65–96.
- CAMARTIN, Iso–STOCKER, Beatrice–WENGER, Bernhard (1998), *Die vier Literaturen des Schweiz*, St. Gallen, Pro Helvetia.
- CAVELTY, Gieri (2003), *Pia Reinacher: Je Suisse*, *Neue Zürcher Zeitung*, 2003. okt. 22–23.
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1977), *Rhizom*, Berlin, Merve.

¹⁴ <http://www.heimat-abend.ch/programm-uebersicht>

- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009), *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit, Budapest, Quadmon.
- DEWULF, Jeroen (1999), *Hugo Loetscher und die portugiesischsprachige Welt*, Bern, Peter Lang.
- FOUCAULT, Michel (2002), *Andere Räume*, in Karlheinz BARCK (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 34–46.
- GILG, Peter–HABLÜTZEL, Peter (1983), *Beschleunigter Wandel und neue Krisen (seit 1945)*, in Beatrix MESMER (Hrsg.), *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*, II, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 191–313.
- GUGGENHEIM, Kurt (1961), *Heimat oder Domizil? Die Stellung des deutschschweizerischen Schriftstellers in der Gegenwart*, Zürich, Artemis.
- HEFFERNAN, Valerie (2010), *Unschweizerische Schweizerliteratur? Ruth Schweikert, Peter Stamm, Zoë Jenny*, in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin, de Gruyter, 283–296.
- KAMM, Martina (2010), *Mit eigener Stimme. Die Eroberung eines literarischen Raums*, in Martina KAMM et alii (Hrsg.), *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*, Zürich, Seismo, 102–120.
- KRISTEVA, Julia (2010), *Önmaga tükrében idegenként*, ford. KUN János Róbert, Budapest, Napkút.
- KRNETA, Guy (2010), *Aufruf der Hundert*, <http://www.kunst-und-politik.ch>
- LAUER, Gerhard (2005), *Zeitbeimat Schweiz. Über eine „kleine Literatur“ in der Wissensgesellschaft Europas*, in Michael BRAUN–Birgit LEREMEN (Hrsg.), *Begegnung mit dem Nachbarn (IV). Schweizer Gegenwartsliteratur*, St. Augustin, Konrad Adenauer-Stiftung, 97–112.
- LINSMAYER, Charles (2010), *Spitzen-Federn. Schriftsteller aus der Schweiz sind international erfolgreich wie seit Jahrzehnten nicht mehr*, *Sonntagszeitung*, 2010. okt. 10., 17–19.
- LOETSCHER, Hugo (1956), *Der Philosoph vor der Politik. Ein Beitrag zur Politischen Philosophie*, Zürich, Universität Zürich.
- LOETSCHER, Hugo (1985), *Der Immune*, Zürich, Diogenes.
- LOETSCHER, Hugo (1986), *Die Papiere des Immunen*, Zürich, Diogenes.
- LOETSCHER, Hugo (1987), *Die mehrsprachigen Kulturen*, in Martin MEYER (Hrsg.), *Wo wir stehen. 30 Beiträge zur Kultur der Moderne*, Zürich, Verlag NZZ, 217–222.
- LOETSCHER, Hugo (1988a), *Vom Erzählen erzählen*, Zürich, Diogenes.
- LOETSCHER, Hugo (1988b), *Der Waschküchenschlüssel – oder Was – wenn Gott Schweizer wäre*, Zürich, Diogenes.
- LOETSCHER, Hugo (1989a), *Kultur als Spannungsfeld*, in Elsbeth PULVER (Hrsg.), *Suchbild, Silhouette, Sagome*, Bern, Zytglogge, 47–53.
- LOETSCHER, Hugo (1989b), *Abwässer. Ein Gutachten*, Zürich, Diogenes.
- LOETSCHER, Hugo (1991), *Negatives Jodeln. Unsere sogenannte kulturelle Identität ist, was wir aus ihr machen*, *St. Galler Tagblatt*, 1991. júl. 31., 14.

- LOETSCHER, Hugo (2001), *War meine Zeit meine Zeit*, in Edwin KRATSCHEMER (Hrsg.), *Humanum Literatur. Jenaer Poetik-Vorlesungen zur Beförderung der Humanität 1999–2001*, Jena, Palm & Enke, 68–100.
- LOETSCHER, Hugo (2009a), *Ich bin ein Secondo*, in Andreas SCHMIDIGER–Linus SCHÖPFER (Hrsg.), *Bildband Escholzmatt*, 14–18.
- LOETSCHER, Hugo (2009b), Schweizerstunde, *Die Zeit*, 2009. ápr. 22., 17.
- LOETSCHER, Hugo (2010), *Die Schweiz im Plural. Geleitwort*, in Martina KAMM et alii (Hrsg.), *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*, Zürich, Seismo, 7–9.
- LÜTZELER, Paul Michael (2005), *Deutschsprachige Literatur über die „Dritte Welt“*. Hugo Loetscher im Kontext, in Jeroen DEWULF–Rosmarie ZELLER (Hrsg.), *In alle Richtungen geben. Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*, Zürich, Diogenes, 153–162.
- MATT, Peter von (2004), *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PULVER, Elsbeth (1988), *Der Fremde als literarische Figur in der deutsch-schweizerischen Gegenwartsliteratur*, in Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.), *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik – Österreich – Schweiz*, München, edition text + kritik, 267–281.
- PULVER, Elsbeth (2007), *Von der Protest zur Eventkultur (1970–2000)*, in Peter RUSTERBACH–Andreas SOLBACH (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart, J. B. Metzler, 345–399.
- RADHAKRISHNAN, Rajagopalan (2003), *Postcoloniality and the Boundaries of Identity*, in Linda M. ALCOFF–Eduardo MENDIETA (Hrsg.), *Identities: Race, Class, Gender and Nationality*, Malden, Blackwell Publishing, 312–328.
- REINACHER, Pia (2003), *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*, Zürich, Nagel & Kimche.
- RORTY, Richard (1988), *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Cambridge, Harvard UP.
- SABALIUS, Romey (1998), *Eine postkoloniale Perspektive – Hugo Loetscher: Brasilien als Beispiel*, in P. M. LÜTZELER (Hrsg.), *Schriftsteller und „Dritte Welt“*. Studien zum postkolonialen Blick, Tübingen, Stauffenburg, 167–181.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2004), *Mennyi globalizációt bír el az ember?*, ford. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa.
- SANDBERG, Beatrice (2007a), *Schweizer Autoren im Abseits?*, in Nigel HARRIS–Joanne SAYNER (Hrsg.), *The Text and its Context*, Bern, Peter Lang, 251–264.
- SANDBERG, Beatrice (2007b), *Geistige Landesverteidigung (1933–1945)*, in Peter RUSTERBACH–Andreas SOLBACH (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart, J. B. Metzler, 208–231.
- SORG, Reto–PASCHEDAG, Andreas (Hrsg.) (2001), *Swiss Made. Junge Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz*, Berlin, Wagenbach.
- SORG, Reto–OFOSU, Yeboaa (Hrsg.) (2002), *Natürlich die Schweizer!*, Berlin, Aufbau.

- SORG, Reto (2005), *Kleine Literatur, großer Markt. Die „Schweizer Literatur zwischen schweizerischem und gesamtdeutschem Markt“*, in Thomas WEGMANN (Hrsg.), *Markt Literarisch*, Bern, Peter Lang, 209–228.
- SORG, Reto (2010), *Der rote Pfeil oder die bewegte Nation. Vom literarischen Mebrwert der Eisenbahn bei Peter Bichsel und Peter Weber*, in Jürgen BARKHOFF–Valerie HEFFERNAN (Hrsg.), *Schweiz schreiben. Zu Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*, Berlin, de Gruyter, 139–158.
- STAMM, Peter (1994), *Im Bett mit Helvetia. Eine Rede zum Nationalfeiertag*. <http://www.peterstamm.ch/index.php?n=37&p=134>
- STAMM, Peter (Hrsg.) (2003), *Dienstage. Schweizer Schriftsteller und ihr Militär*, Zürich, Nagel & Kimche.
- STAMM, Peter (2006a), *1. Augustrede 2006*. <http://www.peterstamm.ch/index.php?n=12&s=36&p=135>
- STAMM, Peter (2006b), *Switzerland*, in Matt WEILAND–Sean WILSEY (eds.), *The Thinking Fan's Guide to the World Cup*, New York, Harper Perennial, 301–307.
- SUPINO, Franco (2004), *1. Augustrede 2004*. http://www.francosupino.ch/texte/doc_files/1_augustrede_2004_f_supino.html
- TANNER, Jacob (1986), Die Schweiz in den fünfziger Jahren. Blockiert zwischen Vorgestern und Übermorgen, *Kulturmagazin. Demokratische Kunst und Kulturpolitik*, Nr. 57 (1986. jún./júl.), 9–14.

Olasz Svájc – svájci olasz irodalom?

Miért a kérdőjel?

Olasz Svájc olasz anyanyelvű lakóinak nyelvi és geopolitikai helyzete egyedülállónak, de legalábbis egyedinek tekinthető nem csupán az egyes olaszországi tartományok, hanem az Olaszország határain kívül, serte a világban élő italofoon közösségek helyzetéhez képest is. A Svájci Államszövetségnek három hivatalos nyelve van, ezek megoszlása a 7 954 000 fős (2011) teljes népesség arányában a következő: a németet a teljes lakosság 65,6%-a, a franciát 22,8%-a, az olaszt 8,4%-a tekinti elsődleges¹ nyelvének. Svájcban ugyanakkor négy nyelvet illet meg a nemzeti nyelvi státusz: a német, a francia és az olasz nyelv Svájcban beszélt változatát, valamint a rétorománt, amelyet egyedül csak Svájcban beszélnek (a teljes népesség 0,6%-a). A svájci olasz és a rétoromán nyelv területi védettséget is élvez. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy problematikus és nem egészen egyértelmű a helyzete ennek a kis lélekszámú olasz nyelvi közösségnek, amely politikai, adminisztratív és gazdasági szinten a töle nyelvi, mentalitásbeli és hagyományai tekintetében is különböző – a svájci német – entitástól függ, miközben kulturálisan és nyelvileg egy olyan valósághoz – az olaszhoz – tartozik, amelytől országhatár választja el. Azonkívül az olasz anyanyelvűiek egy jelentős része nem Ticino (Tessin) kantonban él, hanem Svájc más nyelvű kantonjaiban. S ha ehhez még hozzávesszük a hagyományosan olasz Svájcnak nevezett (azaz a ticinói) területen élő egyre népesebb számú német anyanyelvű közösséget – akik nagyobb részben Svájc más kantonjaiból, kisebb részben a Svájcon kívüli német nyelvterületekről érkeznek, és egyre többen választják Ticinót nemcsak nyaralásuk színhelyéül, hanem állandó lakhelyül is –, valamint a migrációs folyamatok következtében itt letelepedő, nem svájci nyelvet beszélő, sőt olykor nem is európai

¹ A svájci statisztikai hivatal kimutatásaiban a nyelvhasználatra vonatkozó adatok közlésekor nem az *anyanyelv* (lingua madre), hanem az *elsődleges nyelv* (lingua principale) kifejezés szerepel. Ennek oka az lehet, hogy az emberek nem az olasz vagy a német vagy a francia nyelv standard változatát, hanem annak egyik dialektusát tekintik anyanyelvüknek. A standard avagy irodalmi nyelv a hivatalos érintkezés eszköze, az iskolában tanított nyelv, illetve a munkahelyen és az idegenekkel való érintkezésben használt úgynevezett elsődleges nyelv.

bevándorlókat, akkor egészen nyilvánvalóvá válik, hogy „olasz Svájc” igen heterogén terület nyelvi, kulturális és antropológiai szempontból egyaránt, és a helyi italofoon közösség számára a saját identitás meghatározása az egyik legfőbb probléma, megőrzése pedig továbbra is a legfőbb feladat.

A Svájci Államszövetség legdélebbi tagállama az I. Napóleon rendeletei nyomán 1803-ban létrejött Ticino kanton és Köztársaság, amelynek lakosai (körülbelül 305 000 fő, ebből a 2010-es népszámláláskor 286 ezren vallották magukat olasz nemzetiségűnek) az olasz nyelv valamelyik északi (lombard) dialektusát beszélik, és azt tartják anyanyelvüknek. A közigazgatási határok persze nem azonosak a nyelvi határokkal, így a szomszédos Grigioni (Graubünden) kantonban is találunk olasz ajkú népséget, nevezetesen Mesolcina, Calanca, Poschiavino és Bregaglia völgyeiben. A sajátos földrajzi és politikai helyzet következtében Ticino sziget, legalábbis nyelvi-kulturális értelemben mindenképpen az. Bár a nyelvi hazának tekintett Olaszországgal szomszédos területről van szó, sőt Ticino jellegzetes, háromszögletű falevélcikkely formájával bele is ékelődik Olaszország testébe, ez mégsem jelenti azt, hogy a két terület között egészen a közelmúltig akár nyelvi-kulturális, akár politikai szempontból problémátlan lett volna az átjárás. Egyrészt azért nem, mert – ha most a számunkra, magyarok számára önkéntelenül adódó analógia, az „anyaország” és „elszakított részek” alapján teszünk összehasonlítást – Olaszországról mint politikai egységről csak 1861 óta beszélhetünk, nyelvi (dialektális) és kulturális sokszínűsége pedig még most is igen markáns, tehát már csak emiatt sem tölthette be az „anyaország”, az „anyanemzet” szerepét, arról már nem is beszélve, hogy a Piemonte és Lombardia közé beékelődő mai Ticino kanton soha nem volt az olasz állam része. Olaszország nyelvi és részben kulturális haza lehetett csupán, amelytől, ráadásul, a 20. századi történelmi események hosszú időre elválasztották a ticinóiakat: kezdve az első világháborúval, amelyben Svájc semleges volt, Olaszország viszont az antant oldalán hadba lépett, és bár megnyerte a háborút, mégsem sikerült követeléseinek teljes mértékben érvényt szereznie. Ennek következtében Olaszország instabillá vált, az 1920-as évektől megerősödött a fasizmus, és Mussolini agresszív külpolitikája újabb háborúba sodorta az országot. Ez a ticinói olaszok számára azt jelentette, hogy fél évszázadon át csak korlátozott lehetett a nyelvi hazával folytatott eszmecsere, és Olaszország még a második világháború után sem tölthette be igazán azt a közvetítő szerepet, amelynek révén a svájci olasz irodalom és kultúra szélesebb, európai ismertségre tehetett volna szert. Kulturális haza is csak részben volt Olaszország, hiszen fontos megjegyezni, hogy a svájci olasz értelmiség neveltetésében, fejlődésében a francia kultúrának, a német-francia kétnyelvű területen működő egyetemi központokban (elsősorban Fribourg-ban) folytatott tanulmányoknak is nagy szerepük volt.

Idekívánkozik néhány alapvető dátum, amelyek fordulópontot jelentettek Ticino kanton történelmében:

– 1798: a francia forradalmi seregek lerohanják és elfoglalják Svájcot, az ősi államszövetséget eltörlik, és létrehozzák a Helvét Köztársaságot. Ezzel megszűnik

ugyan Ticino alávetett státusza (az úgynevezett „*baliaggio*”), de a ticinóiak mégis inkább azt választják, hogy területileg Svájchoz tartozzanak, mintsem a milánói székhelyű Ciszalpin Köztársasághoz.

– 1803: I. Napóleon a kaotikus állapotok megszüntetésének érdekében visszaállítja Svájc föderatív állami státuszát. Ekkor válik Ticino kanton a Svájci Államszövetség akkoriban 19 önálló és egyenrangú kantonjának egyikévé, Bellinzona székhellyel.

– 1848: Létrejön a Svájci Államszövetség mai formája, a Szövetségi Tanács Bernben ülésezik. Megszületik az első szövetségi alkotmány.

– 1874: A szövetségi alkotmány jelentős módosításokon esik át, ekkor véglegesítik a szövetségi és a kantoni hatásköröket.

– 1882: elkészül az alagút a Szent Gotthárd-hágón, ezzel megnyílik az út német Svájc felől a gazdasági, nyelvi és kulturális hatások előtt.

– 1884: létrehozzák a luganói püspökséget, ezzel megszűnik a több évszázados hagyomány, melynek során a ticinói egyházi emberek Lombardiába jártak tanulni; vagyis Ticino az egyházi közigazgatás tekintetében is végleg elszakad Milánótól és Comótól.

Az „olasz Svájc” megjelölés tehát egyaránt vonatkozhat egy, a területi szempontot előtérbe állító politikai-nyelvi egységre („*Svizzera italiana*”) – ebben az esetben elsősorban Ticino kantont értik rajta –, valamint egy nyelvi-kulturális fogalomra is („*Svizzera italofona*”), ez a terminus Svájc olasz ajkú lakosait jelöli, területi meghatározottság nélkül. Ebből következik, hogy a „svájci olasz irodalom” kifejezés legszűkebb értelmezésben a ticinói és grigioni olasz nyelvű irodalmat jelenti, tágabb értelemben pedig a Svájcban élő, olasz nyelven alkotó szerzők műveinek összességét. Ez utóbbi kategóriába nemcsak az olasz anyanyelvű szerzők tartozhatnak, hanem azok a bevándorló alkotók is, akik az olaszt „adoptálták”, és ezen a nyelven írnak. Mindezekon kívül a „svájci olasz irodalom” címkével ellátott halmazba – a legtágabb értelmezés szerint – beleértendő a nem csekély mennyiségű és jelentőségű dialektális irodalom is, amely valamelyik ticinói vagy grigioni nyelven született.

Határvonalak – melyik olasz nyelv a „svájci olasz” nyelv?

A Svájci Államszövetség föderatív állam, 26 kantonból (20 kanton és 6 úgynevezett félkanton) áll, lakosságának több mint egyötöde (22%) külföldi. A külföldiek leg többje, 16%-a Olaszországból átköltözött olasz. Az olaszok bevándorlása két nagyobb hullámban történt, előbb az úgynevezett „*ventennio fascista*”, azaz a húsz évig tartó Mussolini-korszak idején, majd közvetlenül a második világháború után, a nagy szegénység éveiben. Ma a legtöbb átköltöző valójában kétlaki vagy mindennapi ingázó a Ticino kanton és az Olaszországhoz tartozó Lombardia és Piemonte határán. A svájci kantonok többsége (22) egynyelvű, ezek közül 17 germanofon (négy svájci közül három beszél németül), 4 frankofon és 1 italofon. Három kanton

német–francia kétnyelvű (Bern, Valais/Wallis, Fribourg/Freiburg), és egy háromnyelvű, a német–olasz–rétoromán Grigioni (Graubünden, Grischun). Svájcban a szövetségi hatáskörbe utalt honvédelmen, külügyön, az Államszövetség egészét érintő pénzügyeken és az Alkotmányból következő jog- és igazságszolgáltatáson kívül a kantonok gyakorlatilag minden ügyüket önállóan intézik, így a nyelvi, nemzetiségi szempontból kitüntetett jelentőségű oktatásügyet is maguk igazgatják. Ez többnyire azt jelenti, hogy az oktatás nyelve a kanton hivatalos nyelve (Ticino esetében tehát az olasz), és kötelezően választható második nyelvként valamelyik svájci hivatalos nyelv, és többnyire még egy következő lépcsőben harmadikként az angol. Bár már vannak olyan kantonok, amelyekben az angol megelőzi a többi svájci nyelvet, azaz amazok nem élvezik a „kötelezőség” biztosította előnyt az angolhoz képest, az olasznak pedig a nyelvválasztásban már nagy versenytársa a spanyol. Összességében elmondható, hogy második nyelvként azok választják az olaszt az oktatásban, akiknek valamilyen érzelmi kötődésük van hozzá (olasz anyanyelvű nagyszülők, egyéb családtagok, vagy más, kulturális rokonszeny vezérli őket), így egyes vélemények szerint Ticino kanton határain és Grigioni néhány völgyén kívül az olasz nyelv Svájcban lassan „koala nyelv” lesz, azaz a kihalás veszélye fenyegeti, miképpen Renato Martinoni az olasz nyelv helyzetéről szóló tanulmányában megjegyzi (MARTINONI 2010, 85). A nyelvi-politikai helyzet tehát igen összetett, vagyis több(féle) Svájc létezik: ha nyelvek szerint nézzük, legalább négy, de ez a szám, végül is, nézőpont kérdése. A patrióták számára a többségi nyelvet, a *Schwyzerdütscht*, azaz a svájci németet beszélő Svájc az „igazi” Svájc; a gazdasági és üzleti szféra számára az anglofón banki szektor jelenti az igazi Svájcot, a bevándorlók irodalmát, kultúráját tanulmányozó filológusok számára a soknyelvű Svájc a legfőbb érték; a szociológusok számára a második világháborútól kezdve szűnni nem akaró, sőt egyre növekvő bevándorlás következményeképpen kialakult multikulturális Svájc jelenti az eszményi valóságot. Mindenesetre tény, hogy Svájcnak lényegi eleme a többnyelvűség, ugyanúgy, mint a semlegesség, a föderatív államszervezet és a közvetlen demokrácia intézménye.

Nemcsak hogy a kantonok határai nem esnek egybe a nyelvi határokkal, hanem Svájc képzeletbeli térképén léteznek úgynevezett „árkok” („*Gräben*”), amelyek gondolkodásbeli és kulturális választóvonalakként működnek (MARTINONI 2010). Ezek jelentősége főként akkor nyilvánul meg, ha a választópolgárokat valamilyen kérdésben népszavazásra szólítják, ami az államszövetség legújabb kori történelmében igen gyakran megесik. Ilyen „árok” a németeket és a frankofónokat elválasztó „*Röstigraben*” (a vajon megpirított reszelt burgonya nevéből: ’röstiárok’), eredetileg ez a vonal választotta el a barbár támadások után a keresztény, romanizált burgundokat a germán kultúrájú alemánoktól. Ennek a demarkációs vonalnak a megfelelője a „*Polentagraben*” (a hagyományos kukoricamálét fogyasztó lombardokra és ticinóiakra célozva), illetőleg újabban, a táplálkozási szokások módosulásával „*Spaghettigraben*”, amely az Alpok gerincén haladva választja el Svájc északi részét az italofoon déli területtől.

Még egy fontos vonalat kell megemlíteni, amely észak–déli irányban szeli át Ticinót, és így összeköti az Alpok vonulata alkotta természetes nyelvhatárt a déli

országhatárral: ez a Szent Gotthárd-hágón át vezető, a 19. század utolsó harmadában megépült vasútvonal, amely azóta konkrét értelemben is összekapcsol két olyan fontos kulturális és gazdasági központot, mint Zürich és Milánó, és amely a később mellé épült autószertrádjával együtt nagyon fontos hatást gyakorolt Ticino kanton további fejlődésére.

Ticinón belül is léteznek természetes határok, amelyeknek elsősorban dialektális és etnográfiai szempontból van jelentőségük. A fő választóvonal a Monte Ceneri vonulata, amely egy prealpin (az úgynevezett „*Sottoceneri*”, azaz a Ceneri-hegység alatti) és egy alpesi (úgynevezett „*Sovraceneri*”, a Ceneri-hegység fölötti, vagyis attól északra lévő) területre osztja Ticinót. Sottoceneri vidéke a területileg kisebb, de sűrűbben lakott rész, Lugano, Mendrisio és Chiasso környéke, az olasz–svájci határsáv. Sovraceneri főbb települései Bellinzona, Locarno és Giubiasco, de valójában ez az elnevezés a Ticino és mellékfolyói alkotta völgyeket jelenti, amelyeknek lakói más-más dialektust beszélnek: ilyenek a Verzasca folyó völgyének vagy a Maggia völgyének apró alpesi települései, és a helyi dialektusok, a *verzaschese* és a *valmaggese*. A Sottoceneri és a Sovraceneri elnevezés nem hivatalos közigazgatási területet jelöl ugyan, de a szóbeli érintkezésben, sőt az írásbeli dokumentációban bevett helyneveknek számítanak.

Svájc mindezekkel együtt mégiscsak egy „*Sonderfall*”, azaz különleges eset, hiszen ez az államszövetség nemcsak nyelvi különbségeket egyesít, hanem – érdemes megjegyezni – az említett „árkok” a protestáns és a katolikus felekezetek közötti belső határokat is jelölik. Ugyanakkor az olasz–svájci államhatár Ticino és Lombardia között ma már nem csupán elválaszt, hanem a határvidék közösségi térként is működik. Négy ticinói munkavállaló közül egy Olaszországból jár át nap mint nap, és a Ticino–Novara–Bergamo földrajzi háromszög a maga hatmillió lakosságával az államhatáron átvélő gazdasági, kulturális „kistérség”.

A szövetségi statisztikai hivatal adatai szerint 1950-ben Svájc lakosságának 5,9%-a vallotta az olaszt elsődleges nyelvének, 1960-ra ez az arány 9,5%-ra, 1970-re pedig 11,9%-ra emelkedett. Ez a növekvő tendencia egyértelműen a háború utáni nagymértékű olasz bevándorlásnak volt köszönhető, de az immigránsok nem feltétlenül Ticino kantonban telepedtek le, sőt, még 1990-ben is az italo-fón lakosság nagyobb része Ticinón kívüli területeken élt. A következő három évtizedben az olasz nyelvű népesség százalékos aránya csökken: 1980-ban 9,8%, 1990-ben 7,6%, 2000-ben 6,5%, azaz majdnem a háború utáni első évek szintjére esik vissza. 2000 után viszont a csökkenő tendencia megfordulni látszik, az olaszt elsődleges nyelvüknek tartók aránya lassan, de biztosan nő, és a statisztikai adatokból az a változás is kiolvasható, hogy az olasz nyelvű lakosság egyre inkább Ticino kantonban koncentrálódik. Vagyis egész Svájcra érvényes „nemzeti” nyelvből („*lingua nazionale*”) egyre inkább újra területiális nyelvvé („*lingua territoriale*”) kezd válni az olasz.

Ticinóban és Grigioni kantonban különböző „olasz nyelvek” léteznek egymás mellett. Először is ott van a lombard dialektus (*dialeto*) és annak helyi változatai, amelyeket ma már inkább a Sovraceneri és a Sottoceneri térség völgyeiben a kisebb, elzártabb településeken élő idősebb korosztály beszél, illetve a fiatalabb,

de szociokulturális tekintetben a közép- vagy alsóbb réteghez tartozó lakosság. A dialektus regionális avagy *koiné* változata egész Ticino területén elterjedt és beszélt nyelvváltozat. A regionális *koiné* használata elsősorban a városokra jellemző, a legáltalánosabb, különböző településekről származó emberek közötti kommunikációban, szemben az elzárt kistelepülésekhez kötődő dialektussal. Ezt a ticinói *koinét*, a mindennapi érintkezés nyelvét sajátítják el a bevándorló külföldi munkavállalók is, a szóbeli érintkezésben számukra ez válik elsődleges nyelvvé. Elmondható tehát, hogy a ticinóiak többsége egyszerre akár több nyelvi kompetenciával is rendelkezik: van a tulajdonképpeni anyanyelve, ez a helyi dialektus, van az e „fölrött” létező regionális ticinói *koiné*, és végül a standard olasz irodalmi nyelv, a *lingua*, amelyet az iskolában tanul, és ez a kanton hivatalos nemzeti nyelve.

A dialektus tovább élése és gyakori használata Ticinóban és Grigioniban a később részletezendő politikai tényezőkön kívül több okkal is magyarázható. Egyfelől a hagyományos értékekhez való ragaszkodással, amennyiben a dialektus az ősi alpesi életforma kifejeződése és egyben a fenyegetett vagy veszélyeztetett identitás záloga. Másfelől kötődhet olyan szociális tényezőkhöz, mint az életkor vagy az iskolázottság, hiszen az idősebb és/vagy kevésbé iskolázott ember sokkal bizonytalanabbnak érzi magát, ha hivatalos helyzetben a hivatalos nyelven („*in lingua*”) kell megszólalnia, amelyet esetleg nem is tanult meg tökéletesen az iskolában, és csak ritkán vagy kivételes esetben használ. További, ezúttal pozitív indok a dialektus gyakori használata mellett az érzelmi viszonyulás: ez az anyanyelv, a családon belül, a rokonsággal, a gyermekkori iskolatársakkal, a barátokkal, a közeli munkatársakkal való érintkezés nyelve, amely mindannyiukban táplálja az egyazon helyi közösséghez, a ticinói vagy grigioni olaszághoz való tartozás látens érzését (S. BIANCONI 1980).

Politika és identitás

Az svájci olasz ember szükségszerűen hibrid és nehezen meghatározható helyzetben van. Egyfelől politikai, közigazgatási és gazdasági kötelékek fűzik Svájchoz, főként német Svájc. Az identifikáció számára ezzel a világgal csupán a hatékony államszervezetből eredő konkrét előnyök mentén lehetséges: a szilárd nemzetgazdaság, a semlegességből adódóan a más európai országokéhoz képest háborúktól mentes újkori történelem, valamint olyan, a nemzettudat szempontjából másodlagos értékek mentén, mint a megbízhatóság, a rend, a mértékletesség, a bölcs belátás. Ugyanakkor a svájci olasz ember számára az elsődleges értékek szintjén, tehát az anyanyelv, a kulturális tradíció, a mentalitás tekintetében lehetetlen a többségi német Svájccal való azonosulás.

Ezeket az elsődleges értékeket a svájci olasz ember megtalálhatná Olaszországban, amellyel kapcsolatban mégsem sikerült az önazonosság-tudatát megszilárdítania, és nem csupán a két országot elválasztó politikai és adminisztratív határ miatt, hanem Olaszország 20. századi történelme, az abból következő konkrét társadalmi és

politikai lépései miatt sem. Ezek közül az egyik legnagyobb horderejű történelmi tény a két világháború közötti Mussolini-rezsim. Az olaszországi fasizmus, majd Olaszországnak a második világháborúban vállalt szerepe a svájci olaszok körében egyfajta befelé fordulást, bezárkózást váltott ki, ami inkább eltávolította őket az olaszországi olaszszággal való azonosulás gondolatától, és megerősítette bennük azt az igényt, hogy a svájci, helvét hazá („*patria elvetica*”) iránti hűségüket juttassák kifejezésre. Ebben a törekvésükben az is kifejeződött, hogy immár nem alattvalókként (1803 előtt Ticino alávetett terület, olaszul *baliaggio* volt az államszövetségben belül), hanem szuverén állampolgárokként azonosulnak a „helvét hazával”; másfelől meg akarják védeni itáliai (lombard) gyökereiket anélkül, hogy azonosulnának a fasizmussal. Olyan viszonyulást kellett tehát kialakítaniuk, amelynek alapján politikai szempontból svájciaknak minősülnek, kulturális szempontból viszont olaszoknak: azaz olaszságuk szellemi-spirituális megvédéséről volt szó. Az identitás megszilárdítása és különválasztása a nyelvválasztás és nyelvhasználat szintjén is megvalósult: még jobban kötődtek saját dialektusukhoz, és azt a „potenciális ellenség” nyelvével, a fasiszta nyelvpolitika által az olaszokra rákényszerített standard olasz nyelvvel szemben, pontosan különbözőségük és különállásuk kifejezésére használták.

Miután a Badoglio-kormány 1943. szeptember 8-án fegyverszünetet kötött a szövetségesekkel, majd a királlyal együtt elmenekült, és Olaszországban kaotikus állapotok alakultak ki, Svájc megnyitotta határait az olasz menekültek előtt, akik tízezerrel települtek át az alpesi országba. Fontos és felemelő momentum volt ez a svájci olaszság és az olaszországi olasz értelmiség kapcsolatának történetében, akik közül sokan lettek menedéket svájci földön, és nem utolsósorban folytathatták tanulmányaikat a svájci egyetemeken. Emblematikus értelmű az is, hogy 1943-ban jelent meg Gianfranco Contini közvetítésével Luganóban Eugenio Montale *Finisterre*, majd egy évvel később Umberto Saba *Ultime cose* című kötete.

Az olasz svájci ember tehát – különféle okok miatt – nem képes egyik kézenfekvőnek tűnő valósággal sem azonosulni: a kiutat ebből a bonyolult helyzetből a 20. század folyamán a befelé fordulás, a múlthoz való visszatérés jelentette, sokszor az az illúzió, hogy saját meglévő kulturális értékei önmagukban is elegendőek számára. Ez vezetett az irodalomban az alpesi paraszti életmód mitizálásához, az elzárt völgyek dialektusai jelentették a „ticinóiság” autentikus kifejezőmódjait. Amellett, hogy Ticinóban számottevő dialektális irodalom alakult ki, főleg a költészetben, a dialektus nemegyszer az identitás illúziójává vált, amelyet nem vagy csak nehezen lehetett konkrét módon megélni. Mítosszá nemesült, elismert értékévé lett, amelyet ugyanakkor a paraszti életmód fokozatos eltűnésével egyre kevesebben ismertek már (S. BIANCONI 1980, 247).

Sandro Bianconi többször hivatkozott tanulmányában a nyelvi-kulturális identitás kialakulásában és megszilárdulásában nem kis szerepet tulajdonít a politikának: „Az utóbbi idők olasz hétköznapi valóságának problematikussága és annak dinamikája negatív ítéletet váltott ki a ticinói polgárságból, és fenyegetőnek érzi azt. A megkérdoztetek legtöbbször a politikai csatározásokat, a diákmegmozdulásokat értékeli az olasz közéleti helyzet legfőbb negatívumainak” (249). Felmérésének

interjúalanyai arra a kérdésre, hogy „élne-e szívesen Olaszországban”, kivétel nélkül nemmel válaszoltak. Nem csoda; ha belegondolunk, a tanulmány megjelenésekor két évvel vagyunk Aldo Moro 1978-as elrablása és meggyilkolása után, ami súlyosan megrázta az olasz közvéleményt is, és a nyilvános helyeken elkövetett robbantásos merényletek korszaka is ez volt. Érdekes idézni egy hatvanéves, a középszintű tartozó interjúalany válaszát: „Nem, nem élnék ott, mert az én otthonom itt van. Itt nincs politika a levesben, nekem fontos a svájci nyugalom” (203). Nemleges választukat legtöbbször mentalitásbeli különbséggel indokolták, a biztonságérzet hiányával, vagy azzal, hogy riasztják őket az olaszok, Olaszországban nincs létebiztonság, stb. Ebből is látszik, hogy a ticinói olaszokban (és a 20. század hetvenes, nyolcvanas éveiben már nemcsak a „bennszülött” ticinóiakról van szó, hanem az addigra letelepedett, bevándorolt olaszokról) ekkorra konszolidálódtak azok az értékek, amelyeket hagyományosan svájci értékeknek tartunk: létebiztonság, rend, kiszámítható nyugalom. Az azóta eltelt évtizedekben valamelyest enyhült ez a távolságtartás, de a viszonyulás gyökeresen nem változott meg, továbbra is tartózkodás jellemzi a svájci olaszokat az olaszországi olaszokkal szemben (BIANCONI–PATOCCHI 1990), akiket szélsőséges esetben azzal a „*terrori*”² elnevezéssel illetnek, amellyel az olaszországi olaszok marasztalják el „saját” délolaszait.

Identitás és emlékezet – Piero Bianconi: Családfa

A határok lezárása a faszizmus és a világháború idején egyfelől óhatatlanul ahhoz vezetett, hogy minimálisra zsugorodott az Olaszországgal való intellektuális kapcsolattartás lehetősége, ám másfelől alkalmat adott a ticinóiaknak arra, hogy saját kulturális értékeiket módszeresen feltárják. Irodalmi, művészeti és különösen helytörténeti és etnográfiai vonatkozásban valósult ez meg, aminek legfontosabb tanúbizonysága Piero Bianconi munkássága, aki gyalog és kerékpáron járta be nemcsak szűkebb hazáját, a Verzasca völgyét, hanem szinte egész Ticinót, és dokumentumértékű helytörténeti feljegyzéseket, tanulmányokat készített. Az 1942-ben megjelent *Umanità del Ticino* című munkája sokak szerint Ticino lelkének foglalata.

Piero Bianconi földje a Verzasca völgyében lévő Mergoscia, ahol ősei éltek, akiknek történetét *Családfa* című dokumentumregénye meséli el. Bianconi valójában autodidakta módon tett szert mély irodalmi és művészettörténeti műveltségre, előbb „részegítő” kamaszkori olvasásokkal, majd fiatal felnőttként a locarnói

² A szónak ugyan más a jelentése, de körülbelül olyan lenéző értelmű, mint ha valakire magyarul azt mondjuk, hogy „mucsaí”. A *terrone* szó a *terre matte* (bolond földek), illetve *terre ballerine* (táncoló földek) kifejezésekből származik, így nevezték a dél-itáliai vidékeket, amelyeket gyakori földrengések és aktív vulkáni tevékenység jellemeznek, vagyis a kifejezés a svájciak többsége számára idegen kiszámíthatatlanságra, megbízhatatlanságra mint legfőbb negatív jellemvonásokra utal.

helyi művészeti körök látogatásával, később rövidebb-hosszabb tanulmányokkal Fribourg-ban, Firenzében, Rómában és Bernben. A 19. századi francia irodalom, az 1930-as évek Firenzéjének mozgalmas kulturális élete, a korabeli művészeti folyóiratok köré szerveződő értelmiségi körök esztétizáló művészi prózája, az „élet – irodalom” eszménye és a toscanai festészet hatottak rá indulásakor, ám az egyre bonyolultabbá váló olasz belpolitikai viszonyok, majd a második világháború elzárták előle ezt a szellemi táplálékforrást. Szülőfalujában, a Locarno melletti Minusióban telepedett le véglegesen, és gimnáziumi tanárként dolgozott. Emellett a műfordításnak, művészeti írásainak, tanulmányainak és nem utolsósorban helytörténeti, etnográfiai kutatásainak élt, a népi szakrális művészetnek, fogadalmi táblácskák, naiv freskók, a rusztikus népi építészet még meglévő emlékei felkutatásának. Völgyről völgyre, faluról falura járva beszélgetett az emberekkel, történeteket gyűjtött, egyszóval a humánus érdekelte. *Umanità del Ticino* című esszéjében írja, hogy az ott élő és valaha ott élt emberek lelkülete érdekli, azoknak az életmódbeli, gondolkodásbeli változásoknak a finom szövedéke, amelyeknek minden korban megvan a maguk lenyomata, mert meggyőződése, hogy valamely falubeli közösség egy számunkra már homályossá vált régmúlt letéteményese, koncentrátuma, és „állandó belső, intim keveréke annak, amit természeti elemnek és amit emberi alkotásnak nevezünk” (P. BIANCONI 2001, 248). Bianconi szándéka ezzel egyfelől az volt, hogy akár polemikus módon is leszámoljon azzal a pittoreszk folklór-romanticizmussal, amelynek nyomán Ticinóról az a felszínes elképzelés alakult ki, hogy a hegyi falvakban élő, elszigetelt tájnyelvet beszélő, alpesi pásztor-emberek érintetlen földje. Másfelől fel akarta kutatni azt a prehistorikus történelmet, amely nem az írott dokumentumokban lelhető fel, hanem a mélyen gyökerező hagyományokban és a közös emlékezetben. Ilyen emléknym az a naiv freskó, amelyet a háza falára festetett az egyik Bianconi ős a 18. század közepén, vagy az emeletet tartó oszlopon a felirat: „1888. február 26. eddig ért a hó 2,20 méter”, vagy a *Családfában* emlegetett billegő kő, amelyről Barbarossa nagyapa léptei jutnak a szerző eszébe, melyeknek hallatán a családtagokban megfagyott a vér, de ugyanilyen közös emlékfolyam, lassított filmfelvétel az is, ahogyan a kamasz Bianconi házuk emeleti mellvédjéről mint egy kényelmes obszervatóriumból szemléli a Szent Gotthárd-országút forgalmát.

Családi krónika, de a fenti értelemben véve kollektív történelem is a *Családfában*, egyszerre irodalmi régészet és a lélek geológiája. Bianconi legalább harminc évig dolgozott ezen a művön, érlelte magában előbb a megírás szándékát, majd az önkifejezés módját és végül a megírt résztörténeteket, mígnem a döntő alkalmas az 1950-es évek végén egy véletlen felfedezés adta meg számára. Anyai nagyszülei házának felszámolásakor a padláson egy ládára bukkant, amely egy valóságos családi archívumot rejtett: nyugtákat, szerződéseket, testamentumokat, úti passzusokat és főként leveleket, melyeket a szegénység elől, a boldogulás reményében kivándorolt családtagok írtak az itthoniaknak Franciaországból, Ausztráliából, Kaliforniából, és amelyeket az itthon maradottak írtak az idegenbe szakadtaknak, akik megőrizték és később hazahozták őket. Bianconi hetvenéves, amikor e doku-

mentumok és saját emlékei alapján összeállítja a *Családfát*, amely 1969-ben jelent meg először. Ezzel majdhogynem az első, aki a ticinói emigrációról ír, ugyanis korábban a szinte emberfeletti erőfeszítést követelő megélhetés, a rettenetes szegénység és a mindezek következtében elindult kivándorlás története nem tartozott a megörökítésre méltó irodalmi témák közé. Svájc ma már egyértelműen befogadó ország. Bianconi *Családfája* szólt először arról a „régí” Svájcra, amelynek volt egy olyan, földrajzilag jól behatárolható része, ahonnan a 18. század közepétől a 20. század elejéig százezrek vándoroltak ki előbb a szomszédos Lombardiába, Piemontéba kéményseprőnek, vagy a franciaországi Cambrai-ba üvegművesnek, majd Ausztráliába aranyásónak, onnan sokszor egyenesen tovább Kaliforniába napszámosnak. A Bianconiéhoz fogható színvonalon, a valóságban is megtörtént események nyomán, de fikciós regényben ír az emigrációról Plinio Martini az immár klasszikusnak számító *Il fondo del sacco* (A zsák alja) című könyvében, és a magántörténelmekből felépülő közös emlékezet szép példája a *Requiem per zia Domenica* (Rekviem Domenica néniért) című műve is, valamint egy harmadik klasszikus, Giovanni Orelli *L'anno della valanga* (A lavina éve) című regénye.

Amikor az 1960-as években Bianconi megírja a *Családfát*, az a kritikus szándék is vezet, hogy túlhaladja azt az idilli ábrázolásmódot, amely a Ticinóról író szerzők nagyobb részének tollát vezette, illetőleg az egyre erősödő turizmust szolgálta ki a kellemes alpesi-mediterrán olasz Svájcra festett képekkel. Mindehhez persze le kellett győznie magában a hegyi ember vele született, ösztönös félszegségét, nehezen kitarulkozó hajlamát, ahogyan egyik önvallomásában írja:

azt a képtelen szemérmert, amely a völgybeli vagy a faluban élő emberek sajátja, amely megbénítja nyelvüket, amint a szó bensőséges témákra terelődik, amint igazi, mély érzéseket érint [...]; szégyennek kellene nevezni, értelmetlen, fölösleges szégyennek, amely végül belénk fojtja az aggodalmat, a szeretetet, befalaz önmagunkba, elsáncol bennünket az ironia vagy a hallgatás ostoba töviskerítése mögé. (P. BIANCONI 2012, 200.)

Bianconit ezenkívül a lételemzés, az önvizsgálat igénye is hajtja a családi krónika megírásakor, mivel egy olyan életszakasz küszöbére érkezett, amikor már a múlt nyomai is elvesztek, a jelennel pedig már nem tud azonosulni. Ticinói nyelven szólva – a német *Heimatlos*-ból népetimológiával képezve – „*matlosa*”, azaz lelki értelemben véve hontalan lett. Érthető hát, Bianconi miért indítja családjá történetét a vogornói völgyzárógát építésének leírásával. Ahogyan emelkedik a mesterséges tó vízszintje, úgy tűnnek el egy ember, egy család, egy közösség személyes múltjának, egész létezésének nyomai:

A víz, amelynek a hatalmas fal útját állja, emelkedik, lassanként sziklaszirteket, legelőket, istállókat nyel el, emlékezet nélküli, névtelen emberi erőfeszítések világát lepi el [...]. Nem tartozom már őseim világához, de a fiaméhoz sem; elszigetelten állok a mára idegenné vált múlt és a jelen között, amely számomra

inkább jövő; nincs hát többé hely a jelen, az én jelenem számára; magányosnak érzem magam kétféle életmód mezsgyéjén, amelyek ugyan érintkeznek egymással, mégis végtelenül távoliak, évezredek választják el őket egymástól [...]. Ezért hajt a vágy, hogy valamilyen emléket találjak, hogy felleljem az összes lehetséges emléket, emlékmorzsát, nyomot, amelyek hozzásegítenének ahhoz, hogy visszamenjek az időben (ahogyan Hüvelyk Matyit is hazavezették az elszórt fehér kavicsok), visszatérjek saját gyökereimhez, hogy végre magamra ismerjek, és kibogozzam kusza léteimet. (P. BIANCONI 2012, 7–15.)

Kell egy hely, amellyel azonosulni tudunk – ha fizikai értelemben már nem megfogható, akkor legalább a lelkünkben létezzen.

Centrum és periféria – konklúzió

A legtekintélyesebb olasz irodalomtörténet, az Einaudi kiadónak az 1982 és 2000 között publikált, Alberto Asor Rosa által szerkesztett *Letteratura italiana* (Olasz irodalom) sorozatának *Storia e geografia* (Történelem és földrajz) című kötete a svájci olasz irodalmat a centralizmus–policentralizmus, de még inkább a periféria–központ oppozíció szellemében tárgyalja: azaz a kötet határozottan elkülöníti a „központi” Olaszország irodalmait (Torino és Milánó, azaz Piemonte és Lombardia; Velence és Veneto; Liguria; Emilia–Romagna és a székhely, Bologna; Firenze és Toscana; Róma; Nápoly; Dél-Olaszország és Szicília), és a *Le marche di frontiera* (Határsávok) című fejezetbe sorolja a „periféria” irodalmait: Trieszt és Venezia–Giulia tartomány; Friuli; Trentino, azaz Dél-Tirol; Szardínia és olasz Svájc irodalmát.

Giorgio Orelli 2013-as elhunytja után a kortárs svájci olasz irodalom egyik legtekintélyesebb élő alkotója, a költő Fabio Pusterla Svájc nyelvi-kulturális helyzetéről szóló tanulmányában (a *La situazione culturale svizzera* című előadás valójában egy 1993-as konferencián hangzott el, de csak 2007-ben jelent meg nyomtatásban) ugyancsak a centrum és a periféria kapcsolatát vizsgálva gondolkodik el azon, hogy vajon a három hivatalos nyelven íródott svájci irodalom „egyszerűen” német, francia, olasz irodalom-e, vagy rendelkeznek valamilyen megkülönböztető jeggyel, amelynek alapján „kiérdemlik” a plusz jelzőt: svájci német, svájci francia, svájci olasz irodalom. Abból indul ki, hogy a „nemzeti irodalom” fogalom, amely némi kompromisszummal alkalmasnak látszik az olaszországi olasz vagy a franciaországi francia irodalom összefoglalására, egyáltalán nem érvényes a svájci irodalmakra. Továbbá nem egyértelmű a svájci olasz (német, francia) író helyzete sem, vagyis felmerül a kérdés, vajon a Svájci Államszövetség mint ország számára „*patria*” vagy „*domicilio*”, („*Heimat*” vagy „*Domizil*”), vagyis haza vagy lakóhely:

Kulturális tér, egy olyan ország valóságában gyökerező történelmi emlékezet, amellyel az illetőnek mély kapcsolata alakul ki, az most mindegy, hogy ez ragszkodásban vagy elutasításban nyilvánul meg; vagy egyszerűen lakóhely, az

el nem vitatható „svájci állampolgári státusz” és a mindent egybevetve a politikai nemzetől idegen, vagy legalábbis gondolatilag egy másik kulturális közösséghez, Németországhoz, Franciaországhoz vagy Olaszországhoz tartozó „svájci író” önmagán belüli megosztottságának színtere? (PUSTERLA 2007b, 309.)

A helyzet bonyolultságára jellemző, hogy míg a Svájcon kívül megjelent irodalmi antológiák legtöbbször „svájci” irodalomról szól, és a négy nyelvű irodalmi termésből közül átfogó válogatást, addig a svájci szerkesztésű irodalmi antológiák nem ismerik ezt a megközelítést: Svájcban négy svájci irodalomról beszélnek, német, francia, olasz és retoromán nyelvűről. Az irodalomtörténet-írási megközelítés is hasonló, hogy csak egy olasz példát említsünk, Guido Calgari 1958-ban Firenzében és Milánóban publikált irodalomtörténete már a címében eloszlat minden kétséget (*La storia delle quattro letterature della Svizzera*), azt sugallván, hogy Svájc irodalma egy négykomponensű, nyelvenként külön-külön kezelendő irodalom. Svájc tehát mintha még az irodalom szintjén is alkalmazná a konföderáció modellértékű elvét.

Ám a helyzet mégsem problémátlan. Jó példa erre az irodalmi díjak ügye. Svájcban az országos jelentőségű irodalmi díjakat többnyire elnegyedelik, vagyis egyszerre ítélik oda négy alkotónak, hogy az elismerésben a négy nyelvkultúra egyenlő arányban részesüljön. Ha feloszthatatlan díjról van szó, akkor a zsűri igen nehéz helyzetben van, ugyanis – a dicséretes kivételektől eltekintve, jegyzi meg Pusterla – a bizottság tagjai csak annak a nyelvi kultúrának a produktumait tudják érdemben és mélységében megítélni, amelyikhez tartoznak. Mivel a „haza vagy lakóhely” fenti kérdésének megválaszolhatósága eleve kétséges, a „svájci irodalom”-ról való gondolkodás tárgya is meghatározhatatlan, ezért Pusterla helyesebbnek látja, ha a hangsúlyt az egyes alkotókra és életművekre, illetőleg a centrum és periféria viszonyára helyezzük át. Ekkor újabb problémába ütközünk: a centrum nem létezik, vagy csak részben; Zürich egyértelműen a német központ, de kulturális hagyományok tekintetében Bazel is jogos igényt tart erre, az évente megrendezett négy nyelvű svájci irodalmi napokat szintén egy német városban, Solothurnban tartják; a francia kultúra tekintetében sem egyértelmű a helyzet, hiszen Genf, Lausanne vagy Fribourg egyaránt nagyvárosok és fontos kulturális központok, azonkívül nagy hagyományú egyetemek működnek ott. Olasz vonatkozásban viszont még a közigazgatási székhely is jó darabig kérdéses volt, Bellinzona és Lugano felváltva látta el a hivatalos központ szerepét, mert a lakosság nem tudott többségi döntést hozni ez ügyben. Ticinóban nagyvárosok nincsenek, a kulturális központ szerepe több kisváros között, mondhatni tematikusan oszlik meg: Bellinzona történelmi központ, Locarno a híres filmfesztivál színhelye, Lugano egyértelműen a bankszektor fellegetvára.

Ez a kulturális és nyelvi sokszínűség, a megcsontosodott hierarchikus viszonyok hiánya akár pozitív erőként is hathat, az örök mozgás és kölcsönhatás gazdagíthatja az egyes kultúrákat, és elősegítheti a kulturális eszmecserének egy olyan sajátos változatát, ami egy többnyelvű országban természetesnek tűnhet: a műfordítások sokaságát, azt a törekvést, hogy egymás irodalmát kölcsönösen meg akarják ismerni. Fabio Pusterla szerint Svájcban belül a fordítói tevékenység – eltekintve néhány, az

állami alapítvány által jelentősen támogatott és egyben figyelemre méltó kezdeményezéstől – nem igazán meggyőző. Ugyanis egy német nyelvű szerző bizony remélheti, hogy előbb-utóbb lefordítják franciára, míg a Luganóban élő író összességében keveset tud arról, hogy mi történik Genfben vagy Fribourg-ban, a lausanne-i szerző pedig meglehetősen bizalmatlansággal vagy legalábbis mérsékelt érdeklődéssel követi zürichi kollégája alkotómunkáját. Ebből következik, hogy a svájci irodalom 20. századi klasszikusai vagy majdnem klasszikusai saját nyelvi-kulturális korlátaikat úgy lépték át, hogy előbb Olaszországban vagy Franciaországban publikáltak, ott váltak ismertté, és elismertségük híre onnan jutott vissza Svájcba. Így van ez nemcsak a ticinói szerzőkkel, akik Milánóban publikálnak, hanem olyan, ma már „nemzeti” klasszikusokkal is, mint Robert Walser, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt vagy Peter Bichsel, akik előbb jelentek meg olasz fordításban Olaszországban, és onnan „importálódtak” Ticinóba (PUSTERLA 2007b, 314).

Lehetséges-e hát a svájci olasz irodalomról mint az olaszországi olasz irodalomtól legalább részben független irodalomról beszélni? Másképpen: milyen viszony fűzi a svájci olasz irodalmat a nyelvi-kulturális haza irodalmához? Ha csupán a kiadói helyzet és a publikációs esélyek tekintetében összehasonlítjuk a svájci német vagy francia irodalommal, jelentős eltérést látunk. Míg a svájci német irodalom esetében szinte egyértelmű, hogy a kiemelkedő jelentőségű szerzők művei gyakran egy időben jelennek meg Svájcban és németországi kiadóknál, és a svájci francia íróknak is jó esélyük van rá, hogy műveik Franciaországban is ismertté váljanak, a svájci olasz alkotók esetében a kulturális hazában való ismertség és elismertség kivételes esetekre korlátozódik. Vagyis míg a svájci német szerző dialógusa problémátlannak mondható az amúgy is több központú német kultúrával, és Zürich vagy Bazel teljes jogú résztvevője a német kulturális eszmecserének, Frankfurtal, Münchennel, Kölnnel vagy Berlinnel egyenrangú félként vesz részt ebben a párbeszédben, addig a svájci francia kultúra már más helyzetben van, hiszen az erősen diverzifikált német terephez képest a franciaországi kulturális élet sokkal inkább centralizált, és Párizs, valamint a Gallimard kiadó jelenti a svájci francia szerző számára a bemutatkozás és megmérettetés helyszínét. A hazai terepen pedig olyan jelentős egyetemi-kulturális centrumok jelentik számára a kiindulópontot, mint Genf, Lausanne, Neuchâtel vagy Fribourg, a nyelvi-kulturális fennmaradást és a potenciális olvasóközönséget a legalább egymilliós francia anyanyelvű népesség biztosítja. A svájci olasz szerző helyzete gyökeresen más. Mások a dimenziók, és más dinamika szerint működnek a dolgok. Olasz Svájc számára a maga szűk háromszázazres lélekszámával a pusztán fennmaradás a tét. Hiányzik a centrum szerepét betöltő nagyváros, mondhatni, Ticinóban csak periféria van, akár Svájc felől, akár Olaszország felől nézzük a dolgokat. Ticinónak egészen a legutóbbi időnkig egyeteme sem volt. 1996-ban alapították meg Luganóban a Svájci Olasz Egyetemet gazdasági, informatikai, építészeti és kommunikáció- és médiatudományi fakultással. Önálló bölcsészettudományi kara máig nincs, 2007-ben jött létre az Italianisztikai Tanulmányok Intézete, amely alap-, mester- és 2012 óta doktori képzést kínál olasz nyelv és irodalomból. Ami pedig a könyvkiadókat

illeti, csupán két kiadó, a locarnói Armando Dadò és a bellinzonai Casagrande rendelkezik olyan szervezettséggel, hogy megpróbálja a svájci olasz szerzők műveit az olaszországi könyvpiacra eljuttatni – sajnos nem sok eredménnyel. A szűk dimenziókból az is következik, hogy a ticinói kiadók óhatatlanul is kikényszerítenek a szerzőkből egyfajta ragaszkodó alapállást, elsősorban tematikai és mentalitásbeli szempontból, és a regionalizmus így ismét befelé forduláshoz vezet, nem ad reális esélyt a túlélésre. Ugyanakkor Olaszország földrajzi és kulturális közelsége, olyan központoké, mint Milánó, Torinó vagy Genova, jelentősen előremozdíthatja a ticinói alkotók munkáját. Nem véletlen hát, és nem is felróható a ticinói szerzőknek az a törekvés, hogy ezekben az olaszországi kulturális centrumokban jelenjenek meg. Giorgio Orelli (1921–2013), a kortárs olasz (nem csak svájci) irodalom egyik legnagyobb alakja a milánói Garzanti kiadónál publikált, Giovanni Orelli (1928), akit a „svájci Gadda”-ként is emlegetnek, szintén milánói és torinói kiadóknál jelent meg, ugyanez mondható el Fabio Pusterláról (1957) is. A „*patria*” vagy „*domicilio*”, azaz a haza vagy lakóhely kérdése tehát a svájci német író számára – irodalmi szinten legalábbis – inkább csak retorikai kérdés, a francia svájci író számára nem könnyen bár, de feloldható dilemma, az olasz svájci író számára viszont elkerülhetetlen az ellentmondás a lakóhelyét jelentő ország és az írás ideális helyét jelentő kulturális haza között. Fabio Pusterla szerint a svájci olasz irodalom fogalmának problémája nem csupán terminológiai probléma, hiszen nem lehet csak önmagában, elszigetelten vizsgálni valamely kulturális produktumot. Ugyanis ha elszigetelten kezelik, az azzal a veszéllyel jár, hogy automatikusan legitimizálják a „másságát”, amely lehet pozitív is, míg máskor a körülötte lévő közegehez, esetleg a tágabb európai kontextushoz képest megkésetttségben, olykor provincializmusban nyilvánulhat meg (PUSTERLA 2007a, 291). Az irodalmi specifikum tehát a svájci olasz irodalom esetében nem valami általános „svájci” kategóriában van, nem is írható le jellegzetes nyelvi-stilisztikai elemek vagy témaválasztások felsorolásával, hanem az egyes alkotói életművekben keresendő.

Konklúzióképpen Fabio Pusterla gondolatát idézem, amely magyar vonatkozása miatt számunkra különösen sokatmondó lehet, és amely a svájci irodalom meghatározhatatlanságának emblematikus foglalata:

Mint érdekességre (vagy annál valami több?) figyeltem fel rá, hogy az utóbbi években Agota Kristof kétségbeesésről szóló trilógiája a leghíresebb svájci irodalmi alkotás Európában. Agota Kristof nem svájci, hanem magyar. Egy száműzetésben lévő magyar nő, aki nem Magyarországról beszél. Egy nő, aki egy idegen országban él, és regényeket ír az életről, anélkül, hogy a saját életéről szólna. Egy olyan írónő, aki könyörtelenül kimondja az igazságot, miközben nem a valódiról beszél. Egy olyan írónő, aki állandóan máshol van (PUSTERLA 2007b, 325).

Bibliográfia

- BIANCONI, Piero (2001), *Umanità del Ticino*, in *Antologia di scritti*, a cura di Renato MARTINONI, Sabina GEISER FOGLIA, Locarno, Armando Dadò editore, 245–254.
- BIANCONI, Piero (2010²), *Albero genealogico*, a cura di Renato MARTINONI, Locarno, Armando Dadò editore.
- BIANCONI, Piero (2012), *Családfa*, fordította LUKÁCSI Margit, Csikszereda/Miercurea Ciuc, Bookart (Svájci Írók).
- BIANCONI, Sandro (1980), *Lingua matrigna. Italiano e dialetto nella Svizzera italiana*, Bologna, Società Editrice Il Mulino.
- BIANCONI, Sandro–PATOCCHI, Claudia (1990), *Aspetti antropologici-linguistici*, in *Il Ticino regione aperta. Problemi e significati sotto il profilo dell'identità regionale e nazionale*, a cura di Remigio RATTI, Raffaello CESCHI, Sandro BIANCONI, Bellinzona–Locarno, Istituto di Ricerche Economiche, Armando Dadò editore, 271–327.
- CALGARI, Guido (1958), *La storia delle quattro letterature della Svizzera*, Firenze–Milano, Sansoni–Accademia.
- MARTINI, Plinio (2010²³), *Il fondo del sacco*, Bellinzona, Casagrande edizioni.
- MARTINI, Plinio (2010³), *Requiem per zia Domenica*, a cura di Ilario DOMENIGHETTI, Locarno, Armando Dadò editore.
- MARTINONI, Renato (2010), *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*, Venezia, Marsilio.
- MÁTYUS Norbert (2013), Kétszáz év Svájcban, kétszáz év nyomorúság, *Műút*, 2013/038, 53–55.
- Olasz Svájc* (2013), *Műút*, 2013/038, 3–56. (Antológia a kortárs svájci olasz irodalomból: Fabiano ALBORGHETTI, Piero BIANCONI, Vanni BIANCONI, Aurelio BULETTI, Pietro DE MARCHI, Elena JURISSEVICH, Alberto NESSI, Giorgio ORELLI, Giovanni ORELLI, Ugo PETRINI, Anna RUCHAT írásaiból. Szerk. LUKÁCSI Margit.)
- ORELLI, Giovanni (1989), *La Svizzera italiana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, a cura di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 885–918.
- ORELLI, Giovanni (1991), *L'anno della valanga*, Casagrande, Bellinzona.
- Prontuario statistico della Svizzera* (2013), ust [Ufficio della Statistica], Neuchâtel. www.ust.ch
- PUSTERLA, Fabio (2007a), *Le ragioni di un disagio. Dubbi metodologici sulla "Letteratura della Svizzera italiana"*, in *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 280–291.
- PUSTERLA, Fabio (2007b), *La situazione culturale svizzera*, in *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 307–325.

Az irodalmi képregény

Az eddig megszokott rovatok mellett egy újat is útjára indítunk, mely 2014-ben az irodalmi képregény témájának szenteli magát. A képregény Európában a műfaj egyre erősödő kanonizálódásával, a különböző médiumokat egyszerre játékba hozó műfajok iránti érdeklődés fokozódásával az utóbbi évtizedben vált az irodalomtudományos érdeklődés kitüntetett tárgyává. Az új rovat írásai az aktuális német nyelvű tudományos diskurzus kontextusában vizsgálják a fogalom történetét, lehetséges definícióit, valamint transzmediális, kognitív narratológiai (tér- és időkonstrukció, cselekménybonyolítás) és képretorikai szempontokból kiindulva értelmezik a műfajt, vizsgálják az irodalmi képregény és a megidézett irodalmi pretextusok viszonyát, az irodalmi képregényt mint önálló vagy önállósodó médiumot. Gyakorlatiasabb okból is érdekesnek tartjuk vizsgálatát: a különböző tudományterületekre gyakorolt megtermékenyítő hatása mellett az irodalmi képregény fontos szerepet játszhat az oktatásban is, amely-nyiben közelebb viheti a klasszikus irodalmi műveket az elsősorban képeken szocializálódott fiatal generációkhoz.

A műfaj felfedezése és tudományos leírása a német irodalom- és média-tudományban – az európai angol és francia nyelvű képregénykultúrával és -kutatással szembeni lépésnyi hátrányát ledolgozva – az elmúlt években érte el csúcspontját, ezért e munkák közül is válogatnak majd a rovat írásai.

A 2013. szeptember elején a 13. Berlini Nemzetközi Irodalmi Fesztiválon kiadott úgynevezett képregény-manifestum rövid betekintést nyújt a magyar olvasó számára abba a nem kis feszültségekkel teli vitába, amely egy tulajdonképpen új esztétikai műfaj születését és emancipációs kísérleteit övezi. A manifestumnak első körben 79 aláírója volt, és megjelenése élénk vitát váltott ki Németországban, amelybe neves rajzolók is bekapcsolódtak, hol a kiáltványt támogatók, hol az ellenzők oldalán.¹

¹ A német mellett angolul és franciául is elérhető kiáltvány továbbra is aláírható a <http://www.literaturfestival.com/comic/manifest> weboldalon. (A ford.)

A KÉPREGÉNY-MANIFESZTUM

A KÉPREGÉNY MŰVÉSZET. ITT AZ IDEJE, HOGY EZT A KULTÚRPOLITIKA IS MEGÉRTSE!

A német képregényeket számos nyelvre fordítják, nemzetközi fesztiválokon díjakkal és kitüntetésekkel jutalmazzák, és az újságok tárcarovatai fennhangon ünneplik.

A képregény-felolvasóestek és -kiállítások élénk érdeklődést váltanak ki, leginkább a fiatalabb közönség körében, és a képregény egyre gyakrabban képezi tudományos elemzések tárgyát. Akik a német képregénynek ezt a hírveget mindenféle külső támogatás nélkül megszerezték, nem mások, mint a rajzolók, a kiadók és más közreműködők. Miközben a film, a színház, a zene és más művészetek joggal részesülnek közpénzből támogatásban, addig a grafikusok, a forgatókönyvírók és a kiadók dolgozói csak saját maguk kizsákmányolása árán tudták e figyelemreméltó sikereket elérni. Nyilvánvaló, hogy ha jelentősebb források állnának rendelkezésükre, akkor ez lényegesen kitágítaná a bennük rejlő művészeti potenciált.

A kortárs képregény formailag innovatív és tartalmilag igényes. A műfaj széles spektruma az úgynevezett képsortól („comic strip”) egészen a képregényalbumig („graphic novel”; „rajzolt regény”) terjed. A médiumokban jelenleg uralkodó kép szerint a képregény átható erővel bíró történetekben dolgoz fel releváns társadalmi kérdéseket. A képregény széles stilisztikai eszköztára és a kísérletezésnek köszönhető folyamatos megújulása egy olyan médium modern művészeti jellegét domborítja ki, amelynek sokrétű lehetőségeit még korántsem sikerült kiaknázni.

Ma már senki sem vonja kétségbe, hogy a képregény egy önálló művészeti forma, amely az irodalommal, színházzal, filmmel vagy az operával egyenrangú helyet foglal el. Egyszerűen botrányos, hogy ebben a tekintetben még mindig nincs általános egyetértés.

Ezért azt követeljük, hogy a képregényt ugyanaz az elismerés és támogatás illesse meg, mint amelyben az irodalom és a képzőművészet jelenleg részesül.

A képregény – hasonlóan a többi művészethez – állami és privát támogatásra szorul.

A kiváló fiatal rajzolók száma, akiknek nagy része állami művészeti egyetemeken tanult, folyamatosan nő, viszont nincsenek olyan ösztöndíjak, amelyek a tehetséges grafikusok számára a művészként való megélhetés lehetőségét megteremtették. Egy képregényalbum létrehozása gyakran egy évnél is tovább tart, és egyetlen kiadó sem

engedheti meg magának, hogy egy művész megélhetését ilyen hosszú ideig biztosítsa.

Ezért követeljük a képregényprojektek anyagi támogatását.

És végül: a támogatások esetében is koordinációra és azok mértékének megvitatására van szükség.

Továbbra is hiányoznak Németországban a képregény kutatására szakosodott professzori állások, továbbra is hiányzik egy olyan intézmény, amely európai kisugárzással rendelkező központi találkozóhelyként és az eszmecserét lehetővé tevő műhelyként szolgálna a képregénnyel foglalkozó minden szereplő számára.

E célból követeljük egy német képregényintézet létrehozását, amely összehozza a művészeket, munkáikat tudományos elemzésnek veti alá, és a kulturális fejlődést szolgálja.

**A KÉPREGÉNY MŰVÉSZET. ITT AZ IDEJE,
HOGY EZT A KULTÚRPOLITIKA IS MEGÉRTSE!**

Sata Lebel fordítása

Az intermediális narráció retorikája Kafka-képregényekben¹

„Hogyan kerül az értelem a képbe?” – teszi fel a kérdést Roland Barthes a kép retorikájáról szóló esszéjének bevezetőjében (BARTHES 2010, 109). Ha ezt a kérdést a képregényre mint médiumra vetítjük, akkor annak a következőképpen kellene hangzania: Hogyan kerül az értelem a képsorba vagy a képszekvenciába? Ez a kérdésfeltevés, amelyre e tanulmány választ keres, a képregény definícióinak egy olyan központi elemén alapszik, amely a képregények elsöprő többségének alapvető jellemvonásaként a szekvencialitást és az ebből adódó narratív jelleget (SCHÜWER 2002, 187; DITTMAR 2008, 43–44; SCHÜWER 2008, 7) emeli ki. Amióta az irodalomelmélet és különösen a narratológia az irodalmi képregényt mint művészeti formát, valamint a benne rejlő lehetőségeket és az elbeszéléseleméleti diszkurzust megtermékenyítő aspektusait felismerte, illetve elismerte, azóta ezen intermediális műfaj tudományos megközelítéseit olyan szempontok uralják, amelyek a cselekmény megjelenítésének képregény-specifikus formáira és mediakomparatiztikai kérdésekre fókuszálnak. Itt született az a felismerés is, hogy az elbeszélés, a narráció² az az úgynevezett „médiumtól független általános jelenség”,³ amely azt teszi lehetővé, hogy ne csak a különféle médiumokat (kép, film, zene), hanem az összes irodalmi műnemet – tehát a lírát és a drámaszövegeket is – globálisan a narráció egy-egy formájának tekintsük. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy figyelmen kívül hagyhatjuk azokat a különleges és specifikus formákat és jelrendszereket, amelyek az egyes médiumok és műfajok eszköztáraként a tartalom és az üzenet megjelenítésének és közvetítésének mikéntjét meghatározzák.

¹ A tanulmány egy konferencia-előadás magyarított, kibővített és átdolgozott változata. Az előadás Szegeden, a 2013. szeptember 25–28. között rendezett *Humboldt-Kolleg* című konferencián hangzott el, amelynek témája a „Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht” volt. A német forrásokból származó idézeteket saját fordításomban közlöm – S. L.

² Például Werner Wolf „prototipikus szempont”-ból („*prototypische Sicht*”) vizsgálja a narrációt, és azt „transzmediális jelenség”-ként („*transmediales Phänomen*”) írja le. Vö. WOLF 2002, 36.

³ Eredeti megfogalmazásban: „*medienunspezifisches Phänomen*”. Vö. RAJEWSKY 2002, 12–13.

Jelen tanulmány módszertani irányultságára az jellemző, hogy narratológiai aspektusokat abból a célból érint, hogy a képregényben alkalmazott jelentéskölcsonzó retorikai eljárásokat rekonstruálja és kontextualizálja. A retorikai szempontot a narratológiaival az intencionalitás fogalma köti össze, amelynek hordozója a beszélő mint szónoki instancia. Ezt az „orátort” Joachim Knape szerint egy „absztrakt tényezőként” („*abstrakte Größe*”), egy „elméleti konstrukcióként” („*theoretisches Konstrukt*”) kell felfogni, amelyet „analitikai eljárással, a különféle diskurzusok elemzéséből” lehet megalkotni, és amely „szövegalkotó instanciaként” („*textkonstruierende Instanz*”; KNAPE 2000, 33) funkcionál. Szintén Knape mutat rá, hogy az „orátor” olyan személy, „aki a tudatában intencionalitást (kommunikatív célképzeteket, egy konkrét szándékra irányuló dinamikát) hordoz, azt szövegek segítségével cselekménnyé alakítja, és megeleveníti, azért, hogy azt végső soron a kommunikációs partner tudatában elültesse.” (46.) Ezt az absztrakt instanciát a hagyományos monomediális epikai műfajokban a fiktív elbeszélő testesíti meg. Mivel a képregényeknek csak nagyon elenyésző száma ismeri ezt az explicit elbeszélőt – legfeljebb a perszonális elbeszélő szituációban –, ezért az üzenetközvetítés szerepét a kép és a szöveg veszi át, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a képregényben az írás, a szöveg legtöbbször ikonikus jelleggel is bír.

A retorikai intencionalitás formáit, megjelenési szintjeit és szemiotikai funkcióit Barthes a reklámkép elemzése során már részletesen kidolgozta. Ezért a mostani tanulmány egyfajta továbbkérdezésnek tekintendő, mivel a képsor vagy képalbum retorikai aspektusait feszegeti. E kutatási irány megalapozottságát az a nem elhanyagolható szempont is megerősíti, hogy – mint azt Martin Schüwer kiemeli⁴ – a képregényelmélet egyik modern megalapozójának tartott Scott McCloud elsősorban nem a képregény narratív, hanem annak intencionális jellegét – azt is lehet mondani, hogy annak retoricitását – hangsúlyozza. McCloud a betűket és a szavakat, mint nyelvi jeleket, tulajdonképpen statikus képek kompozitumának tekinti, amely egy bizonyos logika és egy retorikai intenció mentén jön létre.⁵ Így nem meglepő, hogy McCloud fokozatosan kibővített és javított képregény-definíciójában többször felbukkan a „deliberate” szó, amely egyrészt a retorikai szándékra, mindenfajta tudatos szóbeli megnyilvánulás szándékolttságára utal, másrészt implicit módon a tanácskozó beszédet mint retorikai műfajt is megidézi. McCloud definíciójának ez utóbbi olvasata, amely a képregényt egy retorikai beszédfajta közelébe helyezi, talán olyan szempontból lehet megalapozott, hogy a képregény recepciója során az olvasó tudatában egyfajta „tanácskozás” vagy döntéshozatal játszódik le, amely elsősorban

⁴ McCloud számára „minden intencionalitással rendelkező statikus képszekvencia képregénynek számít” (SCHÜWER 2008, 7). Itt – Schüwerhez hasonlóan – fontos McCloudot is idézni: „Juxtaposed pictorial and other images, in *deliberate sequence*, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.” Vö. McCLOUD 1993, 9.

⁵ „Letters are *static images*, right? When they’re arranged in a *deliberate sequence*, placed *next to each other*, we call them *words*.” (McCLOUD 1993, 8.)

a képi jelek megfelelő dekódolására irányul. Ellentétben a hagyományos elbeszélő műfajokkal vagy akár a filmmel, a képregény recepciója nagyobb mértékű aktivitást feltételez az olvasó részéről, mivel az ő feladata kettős. Egyrészt a képsorokból lineáris cselekményt kell összeraknia, fiktív és nem fiktív, valamint kognitív sémák segítségével egy lehetséges világot kell megalkotnia, másrészt a mentálisan megkonstruált összefüggéseket folyamatosan értelmezésnek és újraértelmezésnek kell alávetnie. Ezek fényében nem véletlen, hogy például a kognitív narratológia kiemelt szerepet tulajdonít a képregény elemzésének.

Ezen a ponton a fiktív képregényvilágok, azaz a logikai sorrendbe rendezett történet megalkotása és értelmezése egy újabb szemponttal, az ismétl(őd)és elvével egészíthető ki. A kognitív sémák mentális aktiválása, valamint azok tudatos vagy nem tudatos előhívása, evokációja, nem jelent mást, mint elraktározott képek, érzések és információk felelevenítését, ismétlését, amely jelen esetben rekontextualizálást és átértelmezést, új jelentések generálását is jelenti. Itt érdemes feltenni a kérdést, hogy milyen specifikus eszközök – mindenekelőtt retorikai elemek – állnak a képregény rendelkezésére, hogy a leírt folyamatokat befolyásolja és bizonyos olvasatok irányába terelje.

A kérdés megválaszolásának egyik lehetséges útja a narrativitás, az intencionalitás és az ismétlődés elvének logikai összekapcsolása. Ennek alapját az adhatja, ha az elbeszélés számos értelmezése közül egy olyan szempontot emelünk ki, amelyet többek között Karlheinz Stierle a tradicionális epikai műfajokkal kapcsolatban dolgozott ki. Stierle felfogása szerint az elbeszélés vagy a történetmesélés tulajdonképpen egyfajta rend megalkotását jelenti; a jelentés szempontjából eredetileg semleges, úgynevezett „történésmomentumok” („*Geschehensmomente*”) egy „narrációs tengelyen” („*Achse der Narration*”) való elrendezését. Ez lehetőséget teremt a „történet egyes momentumainak ismétlődésére vagy összevetésére és szembeállítására, ami egy játékeret – a történet megalkotásának terét – generál” (STIERLE 1977, 216).

Viszont az ismétlődés jelensége nem korlátozható kizárólag intratextuális szöveg-, illetve képelemek kapcsolatára. Az elbeszélés aktusa első mozzanatként a szövegen kívüli történést érinti, amely a narráció során olyan értelemben kerül megismétlésre, hogy a történési elemek különféle összefüggésekbe és kontextusokba, ugyanakkor a retorikai mondanivalónak alárendelt okozati és időbeli struktúrákba helyeződnek. Ez a temporális, ok-okozati és tematikus elrendezés és újraértelmezés egyfajta megformálásként, formaadásként is felfogható, amelyet a narratív intenció vezérel.

Az ismétl(őd)és e primer, a szövegen kívüli elemeket érintő formája fokozottan érvényes az irodalmi képregények, képregényalbumok esetében, mivel ez a műfaj egy alapvető intertextuális eljárásról alapszik, amennyiben az irodalmi képregények meglévő szövegekre vagy azok szerzőinek életrajzára nyúlnak vissza különféle módokon: azokat idézve, átírva, parodizálva, explicit vagy rejtett módon megidézve. Az irodalmi képregény, természeténél fogva, az ismétl(őd)és princípiumának megtestesítője, amely mediális tulajdonságainak és a rendelkezésére álló jelrendszernek köszönhetően – Monika Schmitz-Emans egyik fogalmához visszanyúlva – a megis-

mételt anyag „kreatív transzformációit” („*kreative Transformationen*”; SCHMITZ-EMANS 2009, 288) tárja elélnk.

Ez az átlényegítés jellegzetes ikonikus-piktoriális elemek segítségével jön létre, amelyeket a szakirodalom „szignifikánsoknak” („*Signifikante*”)⁶ is nevez. A képregény mint hibridmédiium esetében szöveg-, illetve képjellegű szignifikánsokról van szó. Ezek összjátékából és mediális kölcsönhatásából ered e műfaj különös dinamikája. A képregény különlegessége abban áll, hogy a mediális elemek, amelyekből felépül, nem elkülönülten állnak egymás mellett, hanem kölcsönhatásuk során saját medialitásuk határait is kitágítják, illetve relativizálják. William J. T. Mitchell a „képszöveg” („*Bild-Text*”; vö. SCHMITZ-EMANS 2009, 281) kifejezést használja, Schmitz-Emans „er sen kodifikált” (282) képi elemekről beszél, és kiemeli, hogy „minden szöveg velejárója egy képi, minden vizuális jelenségnek pedig egy nyelvi dimenzió” (281). Maga a magyar „képregény” szó is ezt a kettősséget és egybefonódást fejezi ki. A képregény képi és nyelvi elemeinek textuális, illetve ikonikus dimenziója, a fenti átmenetekre való nyitottsága feloldja vagy legalábbis felpuhítja azokat a költészet és festészet között húzódó határokat, amelyeket Lessing még szinte sérthetetlennek tekintett. A „festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek”. A „költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések” (LESSING 1982, 252). Ugyanitt áll, hogy „[u]tánozhat cselekvéseket a festészet is, de csak úgy, hogy testek útján céloz rájuk” (252).⁷ Viszont, ahogy azt McClouds definíciója is sugallja, a betű, az írott szöveg is rendelkezik ikonikus jelleggel, ezáltal „testeknek” tekinthetők, amelyeket egyfajta szándékkal helyeztek egymás mellé.

A képregény művészi sajátosságához tartozik, hogy annak úgynevezett „tabuláris struktúrája” („*tabularische Gesamtstruktur*”),⁸ amelybe az album egyes oldalain található panelek összképszerűen egybeszerveződnek, képes arra, hogy a cselekvés vagy az egymásutánosság egyfajta illúzióját keltse, különösen, ha emberi alakok vagy bizonyos tárgyak szekvenciális ismétlődése is megfigyelhető egy adott összstruktúrában. Barthes is egyfajta ismétlésen alapuló evokációt említ, amikor képretorikai esszéjében a képre vonatkozóan „reprezentációról”, „tehát végül is feltámadásról” (BARTHES 2010, 109) beszél.

Mindenképpen megállapítható, hogy a rend, a rendszer, a struktúra, a korreláció, valamint az ok-okozati összefüggés és a koreferenciális egymásmellettség problémája elválaszthatatlan a forma, a formaadás kérdésétől. A forma – és ez az irodalmi képregényre hatványozottan igaz – a recepció irányításának, a struktúrák és motívumok újrafelismerésének és ezáltal az újraértelmezésnek, a jelentésgenerálásnak

⁶ A fogalom Barthes *A kép retorikája* című esszéjéből került átvételre. Itt Barthes utal Hjelmslev formafogalmára, amely „a jelentettek egymás közötti funkcionális szerveződését” jelenti. Vö. BARTHES 2010, 121.

⁷ Lessing elméletének hatása a német nyelvű képregényelméletre nyomon követhető mások mellett az alábbi tanulmányokban: BREITHAAPT 2002, 37–51; CUCCOLINI 2002, 59–69. Vö. még SCHÜWER 2008, 11–13.

⁸ A fogalom Benoît Peeterstől származik. Vö. SCHÜWER 2008, 188.

az eszköze. A nyelvi és képi elemek összetett és dinamikus struktúrája szolgáltatja az (újra)értelmezés terét, amely ikonikus jelek, úgynevezett „indíciumpok” („*Indizien*”; DITTMAR 2008, 45)⁹ vagy „konnotátorok” (BARTHES 2010, 122) mentén valósul meg. A kép úgynevezett üzenetei e jelek/jelölők segítségével kerülnek dekódolásra a különböző jelentésszinteneken.

Hasonló terminológiával találkozunk a vizuális-verbális retorika egyik elméleti megalapozójánál, Gui Bonsiepe-nél is, aki szintén a reklámlakát példájából kiindulva arra utal, hogy a képi üzenetek a „szövegek stilisztikai sajátosságai” mentén elemezhetők megfelelően. E jegyek „mindenekelőtt retorikai alakzatok formájában” (BONSIEPE 2008, 30) nyilvánulnak meg. A retorikai alakzatok elméleti megalapozása is szorosan összefügg az ismétlődés princípiumával, különösen, ha Quintilianus idevágó meghatározásából indulunk ki. Eszerint az „alakzat, ahogyan az elnevezéséből is világos, a beszédnek bizonyos alakja, amely eltér a közönséges és elsőként adódó formától”.¹⁰ Ebből az is következik, hogy a beszéd hatása valamely – más formában – ismertnek az újrafelismeréséből, az eredetitől való eltérések összehasonlító felfedezéséből és az új forma esztétikai élvezetéből fakad. Ugyanez mondható el az irodalmi képregény intencionalitására és retorikai hatásmechanizmusaira vonatkozóan is.

Ebből az is következik, hogy a képsor retorikájának elemzése joggal nevezhető „dinamikus retorikának” („*dynamische Rhetorik*”; BONSIEPE 2008, 42), amely első sorban a fenti értelemben leírt formára koncentrál. Az egyes izolált képek úgynevezett „statikus” retorikájától való eltérése a mikro-, illetve a makrostilisztika különbségének analógiájára írható le. Jakob F. Dittmar utal arra, hogy az egyes panelekben található képi és írásjelek jelentéstartalma csupán visszatekintve, a pannelfolyam átfogó kontextusában, valamint a panelek vagy azok egyes elemeinek esetleges ismétlődésének összefüggésében bontható ki megfelelő módon (DITTMAR 2008, 45–46). Jurij Lotman szerint az ismétlődések „az ellentétesben az azonosat, a hasonlóban az eltérőt leplezik le” (LOTMAN 1972, 273). Ezáltal az úgynevezett

⁹ „Die Sequentialität der Bilderreihe entsteht durch das Schaffen von Zusammenhängen zwischen den Bildern. Diese Sinnstiftung geschieht durch die Konstruktion von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Bildern und Textstücken, die nebeneinander abgebildet sind.” („A képsor szekvencialitása képek közötti kapcsolatok létrehozásával történik. Ez a jelentésszövegezés az egymás mellé helyezett képek és szövegrészek közötti összefüggésekből ered, amely egy konstrukció eredménye.”)

¹⁰ <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2006/XV.-evf.-2006.-marcius-aprilis/Quintilianus-a-szonoki-es-iroi-mestersegrol>

Másik fordítás szerint: „Az alakzat (figura), miként maga a neve is mutatja, a szófűzésnek bizonyos *átalakítása*, mely eltér a rendes és önként kínáló beszédmódtól. (Figura, sicut nomine ipso patet, conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione.)” (Q. IX. 1.4.; kiemelés tőlem – S. L.). Vö. http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=850&tip=0

„gutter”-ek, azaz a paneleket elválasztó köztés terek, csatornák ellenére is létrejöhet az olvasó tudatában egy hiátusmentes cseleményfolyam. E folyamat során „az egyes ismétlődő szövegrészek jelentése is változik, és eltér attól a szemantikai tartalomtól, amellyel akkor rendelkezne, ha a többtől izoláltan értelmeznénk” (274).¹¹ A képregény recepciója – Lotman terminológiájával élve – a szemantikai térként is felfogható egyes panelek kognitív összekapcsolását, a köztük levő határok folyamatos feloldását és a panel elemeinek újraértelmezését jelenti. Tulajdonképpen a vizuálisan adott tabuláris struktúra, a topografikus elrendezés folyamatos kognitív átalakítása valósul meg azáltal, hogy az olvasó az értelmezés során akár egymástól távol levő tereket is összefüggésbe állíthat egymással, aminek eredményeképpen új szemantikai erővonalak, értelmezési struktúrák jönnek létre. Az értelmezés mozgása mindig az egyes és az egész között zajlik, ezért azt is mondhatjuk, hogy az irodalmi képregény értelmezése egyfajta hermeneutikai körben valósul meg. Ahogy Barthes megállapítja, a kép retorikáját a „konnotátorok együttese” (BARTHES 2010, 122)¹² adja meg, viszont nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a képregény esetében a konnotáció csak átfogóbb szemantikai struktúrákban feje ki jelentésgeneráló (konnotátorképző) szerepét. Barthes arra a következtetésre jut, hogy az egyes médiumok retorikája között csupán azok „szubsztanciájuk szerint” (122), azaz azok specifikus anyagisága (materialitása) mentén húzható határvonal. Ugyanakkor formai aspektusból csak „egyetlen retorikai *forma* létezik” (122). Ez abból adódik, hogy a retorikai „*figurák* mindig csupán az elemek formális kapcsolatai” (122). Ez annyit jelent, hogy paralelizmusok, kiazmusok vagy metonimikus kapcsolatok nemcsak szóalakzatok, hanem ikonikus, zenei, stb. jelek, vagy a képregény esetében akár képszekvenciák között is létrejöhetnek.

Összefoglalva és az irodalmi képregényre alkalmazva megállapítható, hogy egy üzenet, esemény vagy elbeszélés vizualizálása vagy optikai eszközökkel történő retorizálása egyfajta hipotipózist (láttatást, szemléltetést)¹³ jelent, amely ugyanakkor egy deliberatív céllal történő szelekciót is jelent. Ez az irodalmi képregény alkotója esetében azt jelenti, hogy a pretextusból olyan konnotatív potenciállal bíró elemek kerülnek kiválasztásra, amelyek a képsorban konnotátor funkciót látnak el. Ez alapján a képregény formájában történő elbeszélés egy tudatos választás eredményeként is leírható: az eredeti szövegnek megfelelően, vagy akár azzal ellentétesen (például parodizálás) olyan momentumokat kell kiválasztani és egy

¹¹ Lotman elmélete irodalmi szövegekre vonatkozik, de az irodalmi képregényre is minden további nélkül alkalmazható.

¹² A konnotátor a konnotáció jelentettjeire utal.

¹³ Utalás Cicero latinban meghonosodott *evidentia*-fogalmára, amelyet Quintilianus a görög hipotipózissal egészített ki. Eszerint a festői szemléltetés retorikai értelemben abban áll, hogy „egy eseményt vagy folyamatot nem megtörténtként említene, hanem úgy festik le és mutatják meg, ahogyan megtörtént”. („Wenn ein Vorgang nicht als geschehen angegeben, sondern so, wie er geschehen ist, vorgeführt wird”). Vö. *Evidentia, Evidenz*, in UEDING 1996, 33–47. oszlop, valamint EGGS 2008, 193.

szekvenciális szintagmába vagy diegézisbe rendezni, amelynek felismerése a szerző szándéka szerinti olvasato(ka)t generálja.

Az a tény, hogy az irányított értelmezést szolgáló retorikai stratégiák ellenére a – különösen az irodalmi – képregény mégis a többértelműség és a polifónia terét jelenti, az esetleges erre vonatkozó szándék mellett arra vezethető vissza, hogy – mint azt Barthes is hangsúlyozza – a rajz, a fotográfiától eltérően, „még denotáltként is kódolt üzenet” (BARTHES 2010, 117), ahol a konnotálás három szinten jelenik meg. Az elsőhöz az úgynevezett „szabályozott transzpozíciók” (117) tartoznak, amelyek a történetileg változó kódokat, beszédmódokat és perspektíválási technikákat ölelik fel. A második szint a szelekció szintje, ahol „a jelentő és a jelentés nélküli elválasztására kényszerít” (117), mivel lehetetlen a rajzon minden részletet megjeleníteni. Harmadikként Barthes azt az aspektust említi, hogy a befogadónak ismernie kell az illető ábrázoló médium jeleit és összes kódját ahhoz, hogy az üzenetet megfelelően dekódolhassa. Ahogy Barthes írja, a „rajz tanulást igényel” (117). Mivel a képregény Marshall McLuhan értelmezése szerint a „hideg médiumokhoz” (MCLUHAN 2008, 45–54) tartozik, nagyobb aktivitást feltételez az olvasó részéről, akinek feladata az úgynevezett „ekvivalencia-sorok” („Äquivalenzreihen”; FLECKEN-BÜTTNER 2011, 21) és korrelációk („Korrelationen”; LOTMAN 1972, 196) felismerése, és ezáltal egy „jelentéshálózat” (196) megkonstruálása. Ezen olvasatoknak a retorikai szándéknak megfelelő mederben tartását Barthes szerint két funkció biztosítja, amely a denotatív nyelvi jelentés szintjén fejt ki hatását. A „rögzítés” a kép többértelműségét redukálja egy bizonyos olvasatra, az „átváltásnak” köszönhetően pedig, amely a film mellett „elsősorban a humoros rajzokban és a képregényekben fordul elő” (BARTHES 2010, 115), a beszéd és a kép „kiegészítik egymást” (115–116).

Ilyen értelemben a beszéd, a szó jelentésbővítő funkciót lát el, „mivel az egymásra következő üzenetek sorában olyan értelmeket rendez el, amelyek nem találhatók a képben” (116). Barthes megfogalmazása szerint itt a „beszéd diegetikus váltóértékű” (116). Ugyanakkor előfordulhat, hogy a beszéd „helyettesítő (rögzítő, ellenőrző) értékű”, ebben az esetben „a kép hordozza az információ terhét” (116).

Hasonló komplementaritás jellemzi a rögzítő funkciót is, amely az irodalmi képregények esetében több szerepet is ellát. Egyrészt a kép konkretizálja a megelőző eredeti szöveget, amikor a rajzoló például a vizualizáció folyamatában az egyes figurákat egyedi, konkrét alakkal ruházza fel és egy bizonyos módon jeleníti meg. Másrészt a képregény szövege is rögzíti a képet – akár buborék vagy kommentár formájában –, például amikor a panelben idézetek vagy más intertextuális utalások jelennek meg, és ezáltal az olvasást is egy konkrét irányba terelik.

A következőkben két Kafka-képregény elemzésére kerül sor, különös tekintettel a műfaj specifikus elemeinek retorikai, narratív és jelentésalkotó funkcióira. Az ismétlődés kérdésköre itt is kiemelt jelentőségű, mivel ennek az elvnek különleges szerep jut a képregény különböző szerkezeti szintjein („Konstitutionsebenen”; FLECKEN-BÜTTNER 2011, 1), azáltal, hogy a képsoroknak különleges „esztétikai hatásokat” („ästhetische Wirkung”; 21) és „szemantikai töltetet” („semantische Aufladung”; 21) kölcsönöz, miközben azok összetett szemantikai strukturáját is megvilágítja.

A panelkeretek nem különálló képkockákat választanak el egymástól, hanem egymásba fonódnak, és ezáltal a képregény ezen oldala nem a hagyományos, úgynevezett csatornás („gutter”) struktúra mentén tagolódik, hanem labirintusra emlékeztető hálót alkot, amely a figurák kiszolgáltatottságát, ugyanakkor a térnek a tárgyak és a testek feletti dominanciáját szimbolizálja. Az ellensnitt technika („shot/reverse shot”) a tekintet irányítását szolgálja, mintegy akadályozza az oldaltekintet általi szabad bejárását, és abba a szűk sarokba vezeti be, amely a figura tudatállapotát is vizualizálja. Ez a lelkiállapot a centrális perspektívából megrajzolt „félsubjektív”, a szabad függő beszéddel analóg „szabad függő subjektív kép” („*frei/en indirekten subjektivem Bild*”; SCHÜWER 2002, 200) segítségével kerül kivételre. Ezt kiegészíti a nyelvi üzenet tartalmának tipografikus, a választott betűtípus általi nyomatékosítása. Ez az analógia arra utal, hogy nemcsak a kép kódolt és kódolatlan ikonikus üzenete, hanem a grafikai koncepció is a nyelvi üzenet mondani-valójának van alárendelve.

Egy másik panel (2. ábra) a *Híd (Die Brücke)* című elbeszélésből szintén a tradicionális tabuláris struktúra elidegenítését mutatja, ezúttal azok geometriai formákká való átlényegítése által. Az eljárás mégsem egy geometriailag rendezett térszerkezetet eredményez, hanem inkább „egymásra/egymásba csúsztatott, kiállózott térdarabok sorozatát” („*Reihe übereinandergelagerter Scherenschnitte*”; SCHÜWER 2002, 198). Az ellensnitt technika ugyanannak a történesnek különböző perspektívákból történő érzékelési módjait illeszti egymás mellé, amit úgynevezett szintetikus és analitikus paneldarabok váltakozása finomít tovább. A képregény ezen oldalán megjelenő spirál nemcsak a figura tudatát eluráló „zavarosan” „keringő” gondolatokat szimbolizálja, hanem strukturális szempontból a panelrészek egységes képbe való összefogását is biztosítja. Másrészt ugyanakkor a grafikus által tudatosan beépített irritáló tényezőként is értékelhető, mivel éppen a panelek vagy panelrészek lineáris optikai recepcióját látszik ellehetetleníteni. A spirál emellett metonimikus retorikai eszközként is értelmezhető, amennyiben a látás és a látott, a hallás és a hallott között hoz létre kapcsolatot. A „Mannesschritt” („férfiléptek”) nyelvi elem és annak recepciója válik analitikus módon optikailag láthatóvá.

A következő példa a panelstruktúra kreatív módon történő elidegenítésének mint optikai hátarátlépnak egy további formáját tárja elénk (3. ábra).



3. ábra. KAFKA–KUPER 1997, 21.

A panelhalmaz eleve egy képi idézetet tartalmaz, amennyiben a főszereplő külső megjelenése ismert Kafka-fotókat idéz fel, amelyek a prágai író tipikus kalapviseletében ábrázolják. Ez a kafkai *Add föl! (Gib's auf!)* című történet biográfikus értelmezéseként is értékelhető. Ugyanakkor a panelek egy úgynevezett „moment-to-moment” jellegű átmenet szerint kapcsolódnak egymásba, miközben az emberi test körvonalai egyúttal panelhatárként is instrumentalizálva vannak. Ezzel egy időben ez a határvonal meg is szűnik, mivel a kép a képben technika az emberi testet projekciós felületté lényegíti át, amelyre egy másik emberi alak vetődik rá. Így megállapítható, hogy a rendőr testének körvonala egy homogén és perspektivikus „rendszerteret” („*Systemraum*”) alkot. Ezen optikai törések és törésvonalak ellenére összszövetben mégis egy „aggregátumtér” („*Aggregatraum*”) ¹⁴ tárul a néző elé. Ez azt jelenti, hogy a hasonlóság, a szimmetria, az egymásmellettség és egymásfölöttség, valamint a távolság-közelség elvének köszönhetően „a testek nem sorolódnak be a méretviszonyok egyetlen egynemű és határtalan rendszerébe, hanem csupán úgy jelennek meg, mint egy elhatárolt tartály egymáshoz kapcsolódó tartalmazottjai”. (PANOFKY 1984, 182).

A *Tésvérgyilkosság (Ein Brudermord)* (4. ábra) egyik szekvenciája azért érdemel különleges figyelmet, mert mindhárom azon alapvető elemet tartalmazza, amelyek a szakirodalom integráló és optikai egységet generáló funkciót tulajdonít.



38

4. ábra. KAFKA–KUPER 1997, 38.

Egyik ilyen elem valamely olyan tárgy ismétlődése, amely a panelek láncolatát összetartja. Ezenkívül az intradiegetikus figura, mint érzékelő instancia, a tekintet irányultságának állandóságát biztosítja, amelyet az olvasó is kénytelen követni. Nem utolsósorban a panelek között fennálló úgynevezett inklúziós vagy integratív viszony („*Inklusionsverhältnis*”) is a panelek összefonódását szolgálja. Miközben a tipografikus elemek változatlanok maradnak a három panelban, addig a sor végére megfordul a testek/tárgyak hierarchiája, ami a figura szöveg által is sugallt kiszolgáltatottságát, sorsának determináltságát juttatja szimbolikus formában kifejezésre. Hasonlóan a 3. ábrához, itt is egy aggregátumtérre jellemző szerkezet jelenik meg, amelyhez a távolsági-közelségi viszonyok relatív volta és ezzel az érzékelés szubjektív jellege szolgáltatja a témát. Ugyanez az antitézis elvén alapuló művészi eljárás jelenik meg a képi és a nyelvi üzenet viszonyában is. Miközben az eredeti elbeszélésből köl-

¹⁴ A „rendszerteret”, illetve az „aggregátumtér” fogalmához vö. PANOFKY 1984, 170–198.

csönzött kommentár statikus mozdulatlanságot, dermedtséget sugall, a fent említett három tényezőnek, valamint a hold előtt elúszó fekete felhőfoltnak köszönhetően képi szinten a mozgás illúziója kerül előtérbe.

5. ábra. KAFKA–KUPER 1997, 39.

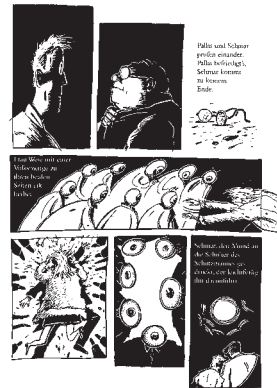
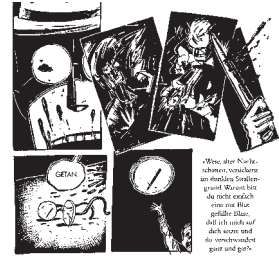
Azt aényt, hogy nemcsak a denotatív jelentésszint, hanem az optikai struktúra is bírhat üzenetgeneráló és -közvetítő szereppel, a *Tésvércgyilkosság* képregény-változatának egy másik oldala is alátámasztja (5. ábra). A szimmetrikus tabuláris struktúra felbomlása és kaotikussá válása a struktúra szintjén jeleníti meg a gyilkosságot mint a morális rend megkérdőjelezését. A vércseppek amolyan extradiegetikus, panelen kívüli elhelyezése a strukturális és szemantikai határátlépés egy újabb formájaként értelmezhető. Az egymásba ékelődő panelek aszindetikus sora jó példa a mozgás változásait vizualizáló úgynevezett „action-to-action” átmenetre („Action-to-Action-Übergang”; SCHÜWER 2002, 191), amelyet ezenkívül analitikus mozgásvonalak is hangsúlyoznak.

Ez az ábra az ismétlődés elvén alapuló metonimikus-szinekdochikus kapcsolódások és átmenetek tárháza is egyben, amelyek például a szem-szemüveg, szem-hold, fekete felhő-vércseppek, gyilkos fegyver-gyilkosság, fekete felhő-gyilkos fegyver, vagy a „vérrel telt hólyag” megfogalmazás és a hold alakja között állnak fenn. Lényegében az összes fent említett reláció a látás, a nézés, a tekintet motívumát tematizálja. Az eredeti szövegből átvett idézetnek barthes-i értelemben vett rögzítő és átváltó funkciója is van, mivel a képi történet egy rögzített olvasatát adja.

A Peter Kuper Kafka-adaptációjából idézett utolsó példa (6. ábra) a különféle vizuális prezentációs stratégiák szerteágazó jelentésgeneráló és retorikai potenciálját foglalja össze egyetlen képregényoldalon.

6. ábra. KAFKA–KUPER 1997, 40.

Ez esetben a tradicionális tabuláris struktúra megtartása az ellenszint feltételeként szolgál, ami által ellentétpárok egész sora – például a gyilkos-szemtanú, bal-jobb, fent-lent, statika-dinamika, áldozat-néző¹⁵ – kap szimbolikus jelentést. Az áldozat metonimikus jelenlétét a földre esett szemüveget ábrázoló korábbi panel



¹⁵ „Önmagunk elől nincs menekvés. Ez a sors. Egyetlen lehetőségünk van: nézőként elfeledni, mit játszanak velünk.” Vö. JANOUCH 2008, 259.

ismétlődése biztosítja. Viszont nem csupán egy identikus ismétlődésről van szó, hanem a szöveg rögzítő funkciójának köszönhetően („Pallas és Schmar egymásra mered”) ez a kép is további jelentéstartalmakkal gazdagodik. Szintén jelentésbővülést eredményez a panel strukturális rekontextualizálása is, ami e panelnak a másik két – pózszerű, fotónegatívra emlékeztető, a hold által generált fényviszonyokat reflektáló – panelt követő, sorzáró pozíciójából ered.

A nőalak elmosódása vagy kontúrjainak lassú feloldódása és egy úgynevezett analitikus mozgásvonalba való átalakulása, amely ezenkívül a panelhatárt is átszakítja, a szintén megsemmisülő, eltűnő áldozattal való azonosulását fejezi ki. A perspektivikus tekintet folyamatos tematizálása itt is a metonímia segítségével történik, amely a szemüveg – szem(golyó) – áldozat – szemtanúk feje – hold sorozat többszörösen összetett relációját eredményezi. Ez a technikai megoldás nemcsak az eredeti Kafka-szövegre reflektál, amelyben a tekintet motívuma központi szerepet kap, hanem magát a képregényt mint optikai médiumot is önreflexív vizsgálódás tárgyává teszi.

A fent bemutatott technikáknak köszönhetően Kuper képregényalbuma nemcsak irodalmi szövegek adaptációja és interpretációja, hanem metaképregényként is funkcionál, amennyiben saját magára is, de más vizuális médiumokra is, komplex módon reflektál. Ennek alátámasztására vissza kell térnünk a 4. ábrához, mivel itt egy olyan optikai megjelenítési technika fedezhető fel, amelyet korábban már például Luis Buñuel is használt az *Andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1929) című, Salvador Dalíval együtt írt és forgatott szürrealista filmjében. Kuper képregényalbumát és Buñuel filmjét a gyilkosság témája mellett a tekintet motívumával folytatott kreatív kísérletezés is összeköti. Nemcsak a gyilkos fegyvert csillogtatja meg az elkövető a holdfényben, hanem mindkét médium metonimikus relációba helyezi a szemgolyót és a holdat. A film ezt a montázs segítségével, a képregény a panelek inklúziós ismétlésével valósítja meg.



7. ábra



8. ábra

9. ábra¹⁶

¹⁶ 7. ábra: http://www.apengine.org/2010/06/the-surreal-film-house-surreal-competition/un_chien_andalou/; 8. ábra: <http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2010/05/out-vile-jelly-luis-bunuel-un-chien.html>; 9. ábra: <http://www.cinecharlie.com/wp-content/uploads/2007/03/bunuel-chien-andalou-big.jpg> (letöltés ideje: 2013. 11. 11.).

Ez utóbbi összevetés is jól példázza a két médium, a film és a képregény közötti szoros kapcsolatot. Ezt az affinitást tematizálja az Orson Welles rendezte *A per* (eredeti címe: *Le procès*; 1962) című film bevezetője is, amelyben Kafka a *Törvény kapujában* novelláját egymást szekvenciálisan váltó statikus panelképek segítségével beszéli el egy képen kívüli hang („*offscreen voice*”). Ez a hang az eredeti szöveg elbeszélőjével, valamint a képregény kíséző szövegével analóg narratív instancia. A Kafka-regény fenti megfilmesítése ugyanakkor kiválóan támasztja alá Martin Schüwer megállapítását, amely szerint az irodalmi képregény „a befogadóban mind irodalmi, mind a valós tapasztalatokra vonatkozó sémákat” (SCHÜWER 2002, 187) aktivizál, akárcsak Urs Harngartner tézisét is, hogy „a képregény képi világa tele van irodalmi keresztthivatkozásokkal, utalásokkal és idézetekkel” (HARNGARTNER 2009, 42).

A másik Kafka-képregény, amely a két médium közti dialógust és kölcsönhatást hivatott bemutatni, 1990-ben jelent meg *L'origine* címmel¹⁷ egy francia rajzoló tollából. Ez a kiadás egy trilógia első része, amely Julius Corentin Acquefacques, ahogy a regényben nevezik, az „álmok foglyának” különös történetét meséli el. A mű sajátosságai közé tartozik, hogy rendkívül összetett, önmagára is többszörösen reflektáló, explicit és implicit utalásokkal, idézetekkel átszótt textúrával rendelkezik. Nemcsak más médiumokra (például az „eredet”-fogalom lexikonbeli szócikkének reprint másolatát idézve), hanem önmagára is visszanyúl, például amikor a *mise en abyme* technika segítségével saját korábbi, éppen aktuálisan recipiált vagy szerkezetileg később következő paneljait integrálja be újra meg újra a diegézisbe citátumok vagy kommentárok formájában. A paneleknek ez a sokszor palimpszeszt jellegű egymásra rétegződése ugyanakkor egy legyezőszerű optikai struktúrát, mintegy az elbeszélés szintjeinek egymással való ütköztetését és a megszokott recepciós mód szándékos megzavarását eredményezi. Ez a kísérletezés és a műfaj lehetőségeivel való elidegenítő játék nemcsak az olvasó, hanem az intradiegetikus figurák elbizonytalanodását is szimbolizálja, akiknek így összekuszálódott tér- és időbeli viszonyok között kell megküzdeniük a két-, illetve háromdimenziós identitásuk anomáliáival is, különösen, miután tudomásukra jut, hogy egy háromdimenziós, extradiegetikus elbeszélő instancia is létezik, akitől állítólag az ő fiktív kétdimenziós létezésük is függ.

Mathieu képregényét nemcsak a főhős nevének palindrom jellege („Acquefacque” ~ „Kafka”) kapcsolja a prágai író szövegvilágához, hanem az a tény is, hogy Gregor Samsához vagy Josef K.-hoz hasonlóan a képregényfigura is az álom és ébrenlét közötti átmenet pillanatában csöppen bele a diegézisbe.¹⁸ Ugyanakkor álmában Acquefacque a saját eredetének talaján, a kockás kétdimenziós rajzlapon bolyong, ami által a képregényalbum egy további önreflexív elemmel egészül ki.

¹⁷ E tanulmányban a képregény német kiadását használom: Marc-Antoine MATHIEU, *Der Ursprung*, Berlin, Reprodukt, 1999.

¹⁸ Lásd a képregény 3. oldalát.

Viszont az *Eredet*ben elkülöníthető az intertextualitás egy másik, az előzőnél rejtettebb, de mégsem teljesen elfedett formája is, amely elsősorban a térábrázolás szintjén ragadható meg. Itt a képregényalkotó olyan vizuális stratégiákat és szimbolikus jelrendszereket alkalmaz, amelyek nemcsak Kafka szövegeire, hanem azok más mediális feldolgozásaira is visszanyúlnak. Rajewsky fogalomrendszerével élve ebben az esetben úgynevezett intermedialis utalásokról („*intermediale Bezüge*”; RAJEWSKY 2002, 19) beszélhetünk, miközben azt is hangsúlyozni kell, hogy – mivel elsősorban filmidézetekről van szó – a kép mint médium határai sértetlenek maradnak, jelrendszere nem kerül megváltoztatásra. A különbség abban áll, hogy a mozgóképtől eltérően a képregényben a mozgás csak illúzió formájában van jelen.

Az említett intermedialis utalások elsősorban olyan úgynevezett „térirritációk” („*Raumirritationen*”; SCHMITZ-EMANS 2009, 303) esetében érhetőek tetten, amelyek különleges fényeffektusok, eltorzított méretek és egyéb diszproporcionalitások művészi eszközeivel (10. és 11. ábra), valamint a normálistól eltérő látószögekben és kamerabeállításokból adódó elidegenítő hatású látásmódoknak köszönhetően (12. és 13. ábra) jönnek létre. Ezáltal képi szinten is kreatív módon jelennek meg olyan ismert karkai motívumok, mint az elszigeteltség, az otthontalanság, a tájékozódóképesség hiánya a labirintusszerű térben, amelyek végül realitás- és érvettséghez vezetnek.



10. ábra. MATHIEU 1999, 13.



11. ábra. WELLES 1962, TC 0:39:55



12. ábra. MATHIEU 1999, 13.



13. ábra. WELLES 1962, TC 0:39:41

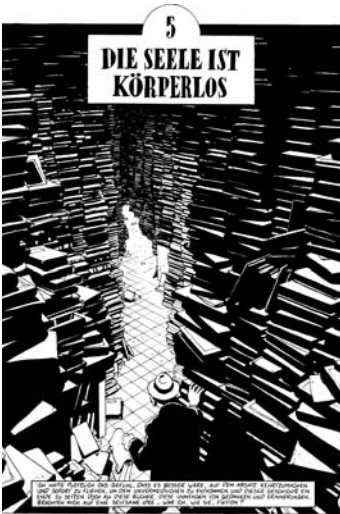
Az Orson Welles-féle filmadaptáció és Mathieu irodalminak is nevezhető képregénye között fennálló szoros intertextuális viszonyt a fentiekén kívül a kockás vagy sávozott felületek és terek ismétlődő instrumentalizálása (14. és 15. ábra), valamint a mindkét médiumban megjelenő mozgásvonalak és vonalhálók (16. és 17. ábra) alkalmazása is erősíti. Ezek a megoldások és ábrázolási technikák az identitás széttöredezését vagy annak az uniformizált embertömegben való feloldódását (18. és 19. ábra) hivatottak optikailag reflektálni.



14. ábra. MATHIEU 1999, 30.



15. ábra. WELLES 1962, TC 1:46:09



16. ábra. MATHIEU 1999, 31.



17. ábra. WELLES 1962, TC 1:47:00



18. ábra. MATHIEU 1999, 34.



19. ábra. WELLES 1962, TC 0:43:56

Összegzésként megállapítható, hogy az irodalmi képregény retorikája a panelhatárok átlépésével, komplex térbeli és ezáltal dinamikus szemantikai összefüggések hálójában bontakozik ki. A befogadóra aktív szerep hárul, ami a formális (alakzati) és szemantikai (trópások), másképpen fogalmazva, a térbeli-szintagmatikus és szekvenciálisan rendeződő kapcsolatok kognitív felismerését, értelmezését és egy jelentéssel, mondanivalóval bíró elbeszélésfolyammá, egy szemantikai kontinuummá összeillesztését jelenti. Ezen olvasatok létrejötte mindig a retorikai szándék hordozóiként működő, a szerző által tudatosan beépített nyelvi és ikonikus jelek irányításával történik. Ebben a folyamatban az ismétlődésnek fontos jelzőszerepe van, amennyiben ezáltal komplexebb összefüggések is láthatóvá válnak. Így a befogadó tudatában egy folyamatos úgynevezett „optikai áramlás” („*optisches Fließen*”)¹⁹ vagy egy mozaikszerű struktúra jön létre, amelyben a történet és a cselekmény mellett az irodalmi képregény metaszintjei is – műfaji sajátosságok, motivikus-tematikus és diszkurzív elemek és azok kapcsolatai, a különböző médiumok, szemantikai tartalommal is bíró vizuális terek és térszerkezetek közötti, vagy akár a fikció és realitás, álom és valóság közötti átmenetek – a vizuális figyelem középpontjába kerülhetnek. Ebből is látható, hogy az irodalmi képregény egy komplex és saját magára többszörösen reflektáló médium és művészi műfaj, amely joggal tarthat igényt arra, hogy az irodalomtudomány fontos és értékes szakterületként ismerjék el.

Bibliográfia

- ADAMIK Tamás (2006), Quintilianus a szónoki és írói mesterségről, *Kalligram*, 15(2006), március–április.
- BARTHES, Roland (2010), *A kép retorikája*, ford. ANGYALOSI Gergely, in BLASKÓ Ágnes–MARGITHÁZI Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Budapest, Typotex, 109–124. (Vö. még *Filmkultúra*, 2010/5, 64–72.)
- BONSIEPE, Gui (2008), *Visuell-verbale Rhetorik*, in Gesche JOOST–Arne SCHEUERMANN (Hrsg.), *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*, Berlin, Birkhäuser, 27–43.
- BREITHAUPT, Fritz (2002), *Das Indiz: Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder*, in Michael HÜNERS–Torsten MICHAELSEN (Hrsg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin, Erich Schmidt, 37–51.
- CUCCOLINI, Giulio C. (2002), *Ein Bastard auf Papier*, in Michael HÜNERS–Torsten MICHAELSEN (Hrsg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin, Erich Schmidt, 59–69.
- DITTMAR, Jakob F. (2008), *Comic-Analyse*, Konstanz, UVK.
- EGGS, Ekkehard (2008), *Rhetorik und Stilistik der Neuzeit in Frankreich*, in Ulla FIX–Andreas GARDT–Joachim KNAPE (Hrsg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch rhetorischer Forschung*, Berlin, De Gruyter, 179–206.

¹⁹ A fogalom egy másik összefüggésből származik. Vö. SCHÜWER 2002, 190.

- FLECKEN-BÜTTNER, Susanne (2011), *Wiederholung und Variation als poetisches Prinzip. Exemplarität, Identität und Exzeptionalität in Gottfrieds ‚Tristan‘*, Berlin–New York, De Gruyter.
- HARNGARTNER, Urs (2009), *Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur – Comic-Literatur*, in Heinz Ludwig ARNOLD–Andreas C. KNIGGE (Hrsg.), *Comics, Manga, Graphic Novels*, München, Text+Kritik, 35–56.
- JANOUC, Gustav (2008), *Beszélgések Kafkával*, Budapest, Kairosz.
- KAFKA, Franz–KUPER, Peter (1997), *Gibs auf! und andere Erzählungen*, Hamburg, Carlsen.
- KNAPE, Joachim (2000), *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart, Reclam.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1982), *Laokoón*, in Uő, *Válogatott esztétikai írások*, Budapest, Gondolat, 191–319.
- LOTMAN, Jurij M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*, München, Fink.
- MATHIEU, Marc-Antoine (1999), *Der Ursprung*, Berlin, Reprodukt.
- MCCLOUD, Scott (1993), *Understanding comics. The invisible art*, Northampton, MA, Kitchen Sink.
- MCCLOUD, Scott (2009), *A képregény megértése*, Budapest, Nyitott Könyvműhely.
- MCLUHAN, Marshall (2008), *Heiße Medien und kalte*, in Claus PIAS et. al. (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, München, DVA, 45–54.
- PANOFKY, Erwin (1984), *A perspektíva mint szimbolikus forma*, in Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*, szerk. BEKE László, Budapest, Gondolat, 170–198.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002), *Intermedialität*, Tübingen–Basel, Francke.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2009), *Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation*, in Stefan DITSCHKE–Katerina KROUCHEVA–Daniel STEIN (Hrsg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld, Transcript, 281–308.
- SCHÜWER, Martin (2002), *Erzählen in Comics. Bausteine einer Plurimedialen Erzähltheorie*, in Vera NÜNNING–Ansgar NÜNNING (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 185–216.
- SCHÜWER, Martin (2008), *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier, WVT.
- STIERLE, Karlheinz (1977), *Die Struktur narrativer Texte. Funk-Kolleg Literatur 1*, Frankfurt am Main, FTB, 210–233.
- UEDING, Gert (Hrsg.) (1996), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, III, Tübingen, Niemeyer.
- WELLES, Orson (1962), *A per* (eredeti cím: *Le procès*). Franciaország/Olaszország/Németország. <http://www.youtube.com/watch?v=TUDLy3ablus> (letöltés ideje: 2013. 11. 11.).
- WOLF, Werner (2002), *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in Vera NÜNNING–Ansgar NÜNNING (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 23–105.

„Ígéret és rettegés között”
Agota Kristof *Trilógiájáról*

Agota Kristof *Trilógiájának* diegetikus világát a címben megnevezett elementáris tapasztalatok meghatározta két létállapot egymás mellett létezése vagy együttállása, pontosabban az ígéret és a rettegés közötti folyamatos mozgás, hullámmozgás jellemzi, amely azonban nem ingadozást jelent a két pólus között, hanem a két létállapot állandó, de szüntelenül változó arányú együttes jelenlétét. A címet Derridától kölcsönöztem, *A másik egynyelvűsége* (1996) című esszéjéből, annak is a legvégéről (DERRIDA 1997, 123): ha nem Derridáról lenne szó, írhatnám azt, hogy ennek a nagyon is költői, meglepően személyes hangú és sok személyes vonatkozást is felvillantó írásnak egyik összegző passzusából. Nála záró szavak ezek, az epilógus utolsó szavai, amelyek a maguk módján megismétklik és megidéznek az utolsó fejezet legutolsó szavát, a *végtelet*.

A továbbiakban Agota Kristof *Trilógiáját* Derridának ezzel a szövegével, valamint Julia Kristeva néhány írásával szeretném összeolvasni.

Az anyanyelv ígérete és rettenete

Az anyanyelv elhagyása vagy feladása kétségkívül szimbolikus anyagiilkosság, ahogy gyakran írnak erről azok, „akikben a nyelvek és a kultúrák összeérnek” (KRISTEVA 1998, 67), az „algériai francia zsidó” Derrida (DERRIDA 1997, 74; vö. erről elsősorban 93–96), a bolgár-francia, de Amerikát is fogadott hazájának tekintő Julia Kristeva (KRISTEVA 1998, 67, 78, 94) és Agota Kristof, aki franciául író magyar írónak tartotta magát (lásd például KRISTOF 2009). Nyelvünkre hagyatkozva azonban gyakran elfeledkezünk arról, hogy nemcsak szimbolikus anyagiilkosság, hanem szimbolikus apagiilkosság is.

A magyar és a francia nyelv azt a nyelvet, amelybe beleszületünk, amelyet elsőként tanulunk meg beszélni, a nőiséghez, anyasághoz köti, amelyet Freud élete végéig „rejtélynek” látott,¹ bizonyos szempontból „fekete kontinensnek” vagy

¹ Lásd például FREUD 1999, 127–128, 130; valamint Freud 1938-as levelét Marie Bonapartéhoz, idézi JONES 1995, II, 422.

„minőszi-mükénéi civilizációnak” (idézi KRISTEVA 1998, 94). Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* című művében (KRISTEVA 1974)² – majd a továbbiakban sok egyéb írásában is – megkülönböztet szimbolikus és szemiotikai folyamatokat, hogy a freudi reprezentációk rendszerét (FREUD 1968) kiegészítse az affektusok reprezentációjával, amelyeket folyamatosan változó pszichikai bevésődéseként határoz meg (KRISTEVA 1998, 92–95; KRISTEVA 2012, 12). Mivel „»kezdetben volt az Ige«, de már kezdetben is volt elfojtás” (KRISTEVA 1998, 92–93).

A nyelvre mint rendszerre jellemző vagy belőle következő szimbolikus reprezentációk, vagyis a szavaknak a nyelvi jelölőhöz, a dolgoknak pedig a nyelvi jelölthöz közel álló reprezentációi (KRISTEVA 2012, 12–13) mellé állított és szemiotikainak nevezett reprezentációk (tulajdonképpen az affektusok reprezentációi) – mint Kristeva munkáiban gyakran, most is – valami olyan új elemre irányítják rá a figyelmet, amely változ(tat)ás nélkül nem illeszthető be gondolkodásunk addigi rendszerébe. Nemcsak felfogat, hanem a nyelv és a jelentés eredendő és lényegi változékonyságára mutat rá, mert elképzelése szerint a már nem struktúráként, hanem cselekvésként és folyamatként felfogott és vizsgált jelentés, azaz a jelentésesedés (signifiance) és így a szövegalkotás „folyamatában a szemiotikai összetevő (minden anyai, elsődleges tárgyakapcsolatra visszavezethető készlet) legalább akkor szerepet játszik, mint a szimbolikus (az ödipális fejlődési szakaszra, a kasztrációra és az apa szerepére visszavezethető beszéd)” (GUBERMANN 1996, 265–266).

Az anyanyelv elhagyása vagy feladása tehát mindig kettős elszakadás: az anyához köthető lehetséges bizonyosságok és biztonság, valamint a biztonság és a bizonyosság apához köthető lehetőségének tagadása. Tanulás, újrakezdés, túlélőgyakorlat.

Testet-lelket megkeményítő túlélőgyakorlatokat végeznek *A Nagy Füzet* ikrei szinte attól a pillanattól fogva, amikor megérkeznek a határra, Nagyanyához. (A határvidék valósága itt is egybeesik a szimbolikkussal és az imagináriussal.)

Elhatározzuk, hogy megeddük a testünket, hogy megtanuljuk sírás nélkül elviselni a fájdalmat. [...] Egy idő múlva már csakugyan semmit sem érzünk. Valaki másnak fáj, valaki más égeti, vágja meg magát, valaki más szenved. (KRISTOF 1989, 20–21.)

Nem akarunk elvörösödni meg remegni, hozzá akarunk szokni a sértésekhez, a szidalmakhoz. [...] A sok ismételtétstől a szavak lassanként elvesztik jelentésüket, és csökken a miattuk érzett fájdalom. (25–26.)

² Lásd mindenekelőtt az első fejezetet: *Sémiotique et symbolique* (KRISTEVA 1974, 17–100); magyarul részletek: KRISTEVA 2002.

A testedzésnek és lélekedzésnek nevezett gyakorlatok után a koldulás, a vakság és a süketség, a koplalás, a kegyetlenség, a mozdulatlanság gyakorlása következik. Az önmagukra mért (túlélő)gyakorlatokon kívül a világ (amelyet leegyszerűsíteni lenne a történelemre szűkíteni) is kiteszi őket olyan tapasztalatoknak és megpróbáltatásoknak, amelyek – a regény logikáját követve – részvét-, szeretet-, együtt-érzés-, gyász-, vagyis élet- és halálgyakorlatokként értelmezhetőek, és folyamatosan kikezdik és átdolgoztatják velük életben maradási technikáikat. Szemtanúi elhurcolásoknak és gyilkosságoknak, anyjuk és testvérük halálának, akiket egy gránát öl meg, és gyilkolnak ők is: Nyúlász anyja és Nagyanya maguk döntenek a halálukról, rájuk a végrehajtás marad, de a szolgálólány és az apjuk sorsáról ők határoznak. Apagyilkossággal végződik a *Trilógia* első kötete, mert a határon csak úgy lehet átjutni, hogy „valakit előre kell küldeni” (202). Többszörös elszakadási gyakorlat ez: „Egyikünk a vászonzacskóval a kezében, Apánk nyomaiba és holttestére lépve átmegy a másik országba. Másikunk marad, visszamegy Nagyanya házába” (202).

A *Nagy Füzet* túlélőgyakorlatai kivétel nélkül mindig írásgyakorlatok is. Az életben maradás ugyanis nem önmagáért való, célja a megértés, vagy legalábbis a megértés esélye („[...] mi sosem imádkozunk. Érteni szeretnénk.” – 124). Az ikrek papírra vetik, betűkbe szorítják tapasztalataikat, az írásban *szimbolizálják és szemiotizálják* a világot, amelyben élniük adatott, amely nyers és brutális, félelmetes és iszonytató, de mindig van benne valami *megnevezhetetlen*. A mindenütt jelen levő és végeredményben mindent meghatározó *mi* nyelvi ígérete vagy illúziója?

A másik nyelvének ígérete és rettenete

A *bizonyíték*, a *Trilógia* második kötete ezt az éppen csak felsejlő reményt ingatja meg. Három jól elkülöníthető részre tagolódik: hét fejezet Lucas, a helyben maradó ikerfivér életét beszéli el, egy fejezet az országot elhagyó testvére, Claus hazatérését; az epilógusként csatolt jegyzőkönyvből pedig azt tudhatjuk meg, hogy Lucas létezésének semmilyen dokumentálható nyoma nincs, s a kézirat, amellyel Claus bizonyítani kívánja ikerestvére létezését, „az elejétől a végéig ugyanattól a kéztől származik”, ráadásul „egyhuzamban íródott, [...] hat hónapnál nem régebben” (KRISTOF 2013b, 331).

Az olvasó kapkodhatja a fejét. Mindaz, amit eddig biztosnak hitt, visszamenőleg is megkérdőjeleződik. Az egyedülvalóságot, megmutatkozást és odafordulást a maguk (látszólagos?) ellentmondásosságában egybefogó Agota Kristof-i regényvilág még meghökkentőbbé válik. Nekünk, magyaroknak viszonylag könnyű felismerni, felfejteni a jelzéseket és az utalásokat, azonosítani a helyszíneket, a városokat, a nyelveket, a történelmi eseményeket: ez a referencialitás azonban valójában nem lényeges, nem ad hozzá semmit a regények megértéséhez. Ez a világ mindenki számára ismerős (idegenségében is): mindenünnen való és sehonnan se, a világsiker is valószínűleg részben ezzel magyarázható.

Agota Kristof regényeinek világa bizonyos mértékben Bodor Ádám műveire emlékeztet: bár mindkettő – igaz, más-más módon – megszállottan törekszik a tények és a dolgok rögzítésére,³ legalább annyira építenek a csend „beiktatására”, hogy lehetetlenné tegyék a totalizáló értelmezéseket, és az olvasót a „gondolati nyugtalanság állapotában” tartsák (vö. POZSVAI 1998, 11–12). A *Trilógia* második kötetében *A Nagy Füzet* gyermekhangjának és -nézőpontjának egyértelműsége már nem érvényesül. A körvonalak elbizonytalanodnak: lehet, hogy mindvégig egyetlen elbeszélőt hallhattunk? Aki a második kötetben egyébként egyes szám harmadik személyben beszél... Lucas és Claus tehát nem kettő, hanem egy személy, ahogy egymást anagrammaként tartalmazó neveik sugallják? Csak a nevük változott volna: a szülőföldhöz és a gyerekkorhoz kötődő régi nevet a felnőttkorhoz és az idegen országhoz tartozó váltotta fel?

A bizonyíték vége felől újra kell gondolnunk az addig olvasottakat. Az ikrek, mint *A Nagy Füzet* szerzői, a fikción belül is fikcióvá válnak. A *mi* ígérete helyébe *a másik* ígérete lép? A másik keresése az írásban és az írás által, a másik és a másik nyelvének megteremtése által? A magány és a meg nem értés – vagy az olvas(hat)atlanság és a lefordít(hat)atlanság – ellen hogyan másképpen küzdhetnénk, mint hogy kitaláljuk magunkat és adott esetben akár a másikat is, akinek és akihez beszélünk.

Derridát idézném, aki „háromszorosán” „szétesett, feldarabolt vagy megszüntetett” (DERRIDA 1997, 83–85), az arab és a francia nyelvtől és zsidó kultúrájától is elszakított „közössége” valós és történelmi helyzetét elemezve a következő következtetésekre jut: „Hol *találjuk* magunkat ekkor? Hol találjuk meg magunkat? Kivel *azonosulhatunk* még, hogy megerősíthessük tulajdon identitásunkat, és elmesélhessük tulajdon történetünket? Kinek meséljük el, először is? Önmagunkat kellene megalkotnunk, fel kellene tudnunk *találni* magunkat, mint a nélkül és biztos címzett nélkül. Ezt a címezettet persze az összes lehető helyzetben csak feltételezhetjük” (DERRIDA 1997, 87).

A nyelv ígérete és rettenete

A Trilógia harmadik kötete, amely *A harmadik hazugság* címet viseli, még inkább elbizonytalanítja a narrátorra vonatkozó feltételezéseinket, s ebből következően újabb kérdéseket vet fel: mindig lehet tudni, hogy ki beszél hozzánk? Miért foglalkoztat minket rögeszmésen az eredet?

A szereplők körvonalai végre élesebben kirajzolódnak, a titkokra fény derül, a kirakósjáték darabjai összeállnak. A két ikerfivér egy estére ismét találkozik, mielőtt végleg elválnának. Az, aki otthon maradt, nem akarja felismerni a mási-

³ Vö.: „Azok a szavak, amelyek érzéseket jelölnek, igen homályosak, jobb, ha kerüljük a használatukat, és ragaszkodunk a tárgyak, az emberek és önmagunk leírásához, vagyis a tények hű leírásához” (KRISTOF 1989, 35).

kat, mindenáron távol akarja önmagától és főleg anyjuktól tartani, nehogy „feltépje a rettenetes sebet” (KRISTOF 2013c, 413), amelyről nem hajlandó beszélni a testvérenek, noha az rákérdez. Időközben mindketten írók lettek: az, aki elment, a testvére, Claus nevén publikálja a műveit (amikor átlépi a határt, nevet cserél, a testvére nevét választja magának, hogy legalább ennyit megőrizzen kettejük összetartozásából, amely egyszer és mindenkorra elveszett); a másik, aki otthon maradt, hasonlóképpen jár el, verseit Klaus Lucas néven adja közre. Végül elfogadja a testvére utolsó kéziratát, folytatja, és megírja, befejezi kettejük, pontosabban apjukkal-anyjukkal együtt négyük történetét.

Ők ketten tehát már soha többé nem lehetnek együtt, de még egymás mellett sem, nem találják meg (újra) egymást sehol másutt, csak az írásban és egy könyv lapjain. A *Trilógia* harmadik kötete két részből áll, mindkettő egyes szám első személyben íródott. Ennek a (kettős!) ének a megjelenését úgy is értelmezhetjük, mint A Nagy Füzet *mi*-je illúziójának végét, és mint *A bizonyíték*ban megjelenő másik illúzió, a hiányzó másik interiorizációja vagy magunkba olvasztása illúziójának végét is. Agota Kristof *Trilógiájában* a másik ígérete és a nyelv egymástól elválaszthatatlan, a másik teljes elvesztése tehát a beszéd lehetőségének és értelmének elvesztéséhez, ebből következően a nyelv elvesztéséhez vezet. Végző soron önmagunk felszámolásához, hiszen önmagunkhoz és a másikhoz is a beszéd révén férhetünk hozzá. Pszichikai értelemben akkor élünk valóban, ha valakinek és valakihez beszélünk. „Nem lehetséges a beszéd ezen az ígéreten kívül, mely *egy* nyelvet ad, az idióma egyszerűségét, de úgy, hogy ígéri ezt az adást. Föl sem merülhet, hogy kiléphetünk ebből az *egység nélküli egyszerűségből*. Nem állítható szembe a másikkal, és nem is különíthető el a másiktól. Egynyelv, mely a másiké. Az *-é* itt nem annyira tulajdonlást, mint inkább eredetet jelöl: a nyelv a másiknál van, a másiktól jött, a másik jövelele” (DERRIDA 1997, 114–115).

Bibliográfia

- DERRIDA, Jacques (1997), *A másik egynyelvűsége*, Pécs, Jelenkor.
- FREUD, Sigmund (1968), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1999), *A nőiség*, in Sigmund FREUD *Művei*, VIII, szerk. ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 126–151.
- GUBERMANN, Ross (1996), *Julia Kristeva Interviews*, New York, Columbia University Press.
- JONES, Ernest (1995), *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, Basic Books.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1998), *L'avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy.
- KRISTEVA, Julia (2002), *A költői nyelv forradalma*, ford. HORVÁTH Krisztina, in BÓKAY Antal et alii (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 106–126.

- KRISTEVA, Julia (2012), *Kezdetben volt a szerelem. Pszichoanalízis és hit*, ford. TÓTH Réka, KUN János Róbert, Budapest, Napkút.
- KRISTOF, Agota (1989), *A Nagy Füzet*, ford. BOGNÁR Róbert, Budapest, Magvető.
- {KRISTOF, Agota (2009)}, *Az út Csikvándtól Kínáig. Agota Kristof Európa-díjas íróval Petőcz András beszélget*, Élet és Irodalom, 2009. október 22., 7.
- KRISTOF, Agota (2013a), *Trilógia*, ford. BOGNÁR RÓBERT, TAKÁCS M. József, Budapest, Cartaphilus.
- KRISTOF, Agota (2013b), *A bizonyíték*, ford. TAKÁCS M. József, in *Trilógia*, Budapest, Cartaphilus, 159–332.
- KRISTOF, Agota (2013c), *A harmadik hazugság*, ford. TAKÁCS M. József, in *Trilógia*, Budapest, Cartaphilus, 333–475.
- POZSVAI Györgyi (1998), *Bodor Ádám*, Pozsony, Kalligram.

Recenzió

A gyarmati beszédmód nyomában, svájci kontextusban
Patricia Purtschert-Barbara Lüthi–Francesca Falk (2012) (szerk.),
Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien,
Bielefeld, transcript

Az elmúlt évek nemzetközi publikációi továbbra is azt tanúsítják, hogy a svájci nemzeti identitás konstrukciói még mindig komoly tudományos érdeklődésre tarthatnak számot. Legújabbán például a posztkoloniális kultúrákritika elemző módszereivel igyekeznek leleplezni azon retorikai, emlékezetpolitikai kódok és eljárások működését, melyek mind a mai napig gyökeresen meghatározzák a világszerte meghonosodott és sok esetben a svájci kultúra önértését is megalapozó mítoszokat. Annak tudatában azonban, hogy Svájc soha nem rendelkezett gyarmatokkal, és kolonizációs törekvései sem voltak, elsősre igencsak merész vállalkozásnak tűnik bevonni ezt a közelítési módot a tudományos vizsgálatokba. Azt, hogy mégis milyen termékenynek bizonyulhat ez a svájci kontextusban, még csak kibontakozóban lévő új megközelítés, több közelmúltban megjelent kötet példázza. Míg Andreas Zangger 2011-es, historiográfiai irányultságú munkája (*Koloniale Schweiz: Ein Stück Globalgeschichte zwischen Europa und Südostasien, 1860–1930*, Bielefeld, transcript) a svájci kereskedők Kelet-Szumátrához és Szingapúrhoz fűződő viszonyát, valamint ennek a svájci társadalomra gyakorolt közvetett hatását térképezi fel, és fogalmazza meg egy új, globális összefonódásokat jobban hangsúlyozó nemzeti történetírás szükségességét, Patrick Minder ugyanebben az évben publikált disszertációja (*La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies, 1880–1939*, Bern, Peter Lang) immár kultúratudományos szemszögből a gyarmatosítás korabeli svájci utazási irodalomban járja körül Afrika és az afrikai népek reprezentációjának kérdéskörét. Az eddig napvilágot látott, Svájc és a koloniális múlt összefüggéseivel számot vető tanulmánykötetek közül minden bizonnyal a bielefeldi transcript Verlagnál megjelent, időközben második kiadását is megért *Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien* (Posztkoloniális Svájc: egy gyarmatok nélküli kolonializmus formái és következményei) vállalása a legsokrétűbb. A gyarmati beszédmód látens működését elsőként teszi ugyanis komplex interdiszciplináris vizsgálódások tárgyává svájci kontextusban, és tizenöt fejezetével egy-egy új aspektusból igyekszik felmutatni, miért is lehet létjogosultsága egy ilyen irányú olvasatnak a különféle tudományterületeken.

A Patricia Purtschert, Barbara Lüthi és Francesca Falk által jegyzett, mintegy négyszáz oldalas kiadvány éppen ezért akár diskurzusnyitó alapműként is olvasható. Azon túl ugyanis, hogy esettanulmányok sorával új kutatási irányokat igyekeznek kijelölni, egy elméleti, programadó tanulmány is közöl. Ez a bevezető a „hagyományos” angol, francia és olasz nyelvű kontextusok és kérdésfelvetések ártekintése mellett részletesen foglalkozik például Németországgal is, ahol nem igazán sikerült meghonosodnia a posztkoloniális értelmezői módszereknek. Míg a szerkesztők szerint ugyanis Svédország, Norvégia, Dánia, sőt Finnország is láthatóan felfedezte az utóbbi időben kulturális kódjainak koloniális vonatkozásait, addig Németországban a kolonializmust inkább csak széljegyzetként szokás kezelni. Ugyanakkor Hannah Arendt a gyarmatosítás és a shoa összefüggéseiről megfogalmazott gondolatai akár ígéretes kiindulópontot is jelenthetnének; a koloniális nézőpontok, reprezentációs eljárások tovább élésének feltárása pedig bizonyára új perspektívát nyithatna mind a bevándorlási politika, mind a törökkérdést illetően. A kezdő tanulmány nemcsak végigköveti azt, miképpen vált a posztkolonializmus az imperializmuskritika történeti fogalmából fokozatosan a diskurzuskritika meghatározó modelljévé, hanem igyekszik rendszerezni azokat a svájci tudományos diskurzusban meglévő kritikai megközelítéseket is, melyek esetlegesen rokoníthatók lehetnek a kötet célkitűzéseivel. Így például a szöveg a posztkoloniális megközelítés előképeként tételezi a semlegességi politikát zsákutcaként értelmező és a bevándorlási politika rasszista vonásait bíráló vitákat. Itt többek között Lorenz Stuck *heimliches Imperium* (titkos birodalom) és Hans Fässler *Teilzeit-Kolonialmacht* (részidős gyarmati hatalom) fogalmait próbálja közös nevezőre hozni az 1980-as években feminista kutatók által kidolgozott *colonial complicity* (gyarmati bűnrészesség) koncepciójával, ám végül elveti ennek lehetőségét, mivel ez a közelítési mód egyfajta intencionalitást sejtet, és nem teszi lehetővé a nem tudatosan hagyományozott jelentéstartalmak vizsgálatát. A terminológiai leltár fontos lépése végül az imperializmus és kolonializmus közötti különbségtétel. Míg a szerzők szerint az előbbi jobbára a birodalomépítéshez köthető politikai és katonai törekvéseket helyezi előtérbe, s az erőszak egyéb formáit kevésbé hangsúlyozza, addig az utóbbi egyaránt magában foglalhatja a gyarmatosítás történeti és jelenkori kulturális vonatkozásait is.

A kezdő tanulmány második felének kétségtelenül van egy erős *brainstorming* jellege, hiszen számos olyan momentumot villant fel, melyek a társadalomtörténettől kezdve az irodalomtudományon, médiatudományokon át a muzeológiáig sok diszciplína számára kínálnak izgalmas kapcsolódási pontokat. A szerkesztők így Svájc posztkoloniális újraértését belátásokban igen gazdag kutatási projektként pozicionálják. Habár a tanulmány záró bekezdése elébe megy a kritikáknak, és egyértelműen tagadja, hogy valamiféle divatjelenség meglovaglásáról vagy moralizáló megközelítésről lenne szó, az olvasóban mégis felmerül a kérdés, hogy a felvázolt irányok s a mégoly termékeny vizsgálódásokat is ígérő kulturális tartalmak és reprezentációk vajon vannak-e annyira összetettek és sajátosan svájciak, hogy ne csupán a már jól ismert értelmezői meglátások svájci kontextusban való ismételt felmondására szolgálnak apropóként.

A tanulmányok többsége rácsfol erre a kételyre, ám néhány esetben az lehet a benyomásunk, hogy egyes reprezentációk ilyen irányú elemzése önmagában még egy tudományos cikk terjedelmét sem képes kitölteni. Ennek legszemléletesebb példája Martin Mühlheim szövege, mely Zürich koloniális vonatkozásaival foglalkozik. Habár a kiválasztott alkotások, tárgyak vitathatatlanul igazolják azt az felvetést, hogy a város története és kultúrája megannyi láthatatlan szállal kötődik a gyarmatosítás grandiózus világpolitikai vállalkozásához, az elemzés mélyebb belátásokra nemigen jut. A hosszú kultúrtörténeti fejtegetéseket akár az olvasásmód sajátosan svájci jellemzőjének is betudhatnánk, ám kifejezetten az a rész, mely a nemzeti konyha egyik specialitásának tekintett röszi kapcsán jóformán a burgonya európai meghonosodásának történetét adja vissza, igencsak súlytalannak hat. Talán a Mühlheimnél felvillantott három aspektus közül még a Johann Rudolf Wyss által írt és közel hétszáz kiadásban megjelent *Der Schweizer Robinson* című ifjúsági regény kínálná a legtöbb értelmezési lehetőséget. Bár mivel elemzése alig négy oldal betűmennyiséget tesz ki, és ennek nagy részében a regény recepciótörténetének részleteit taglalja, nem igazán derül ki, hogy ez a szöveg vajon alkalmas-e az immár könyvtárnyi Defoe-olvasatokon túlmutató felismerésekkel szolgálni. Mühlheim mellett Francesca Falk és Francesca Jenny India reprezentációiról szóló tanulmánya vet fel hasonló kérdéseket. A szerzők elsőként az indiai társadalom bonyolult rétegezettségét meglehetősen klisészerűen találó agyag-, gipsz- és fagfigurákat vonultatják fel a bázeli *Museum der Kulturen* gyűjteményéből, majd az India függetlenedéséről szóló kordokumentumok hiányát konstatálják elmarasztaló hangnemben, s innen végül laza asszociációk mentén jutnak el két, Gandhi arcképét felhasználó reklámhoz, melyeket a Globus termékcsalád koloniális nosztalgiára hangolt marketingstratégiájával hoznak összefüggésbe. Ez a mozaikos szerkesztettség ismét csak arra elegendő, hogy a koloniális kép(zet)ek rejtett tovább élését felmutassa. Két plakát alapján azonban elhamarkodott értelmezői lépés Gandhi ikonjának sajátosan svájci újrahasznosításáról beszélni. Az 1930-as sómenet történelmi kontextusának, valamint a megmozdulás köré tudatosan felépített médianyilvánosságnak szentelt többoldalas, az elemzés szempontjából itt is indokolatlan történeti kitérő újfent az előbb megfogalmazott kételyeket erősíti meg.

Ugyanakkor számos tanulmány meggyőzően érvel amellett, hogy mégiscsak létezhetnek olyan területek, ahol a posztkoloniális olvasásmód hasznos eszközzé válhat a svájci kultúra rétegeiben rejlő, eddig láthatatlanul működő jelentésképző mechanizmusok feltárásához. Így például az említett két tanulmánnyal ellentétben Christof Dejung írása sikerrel bizonyítja, hogy a múzeumok és kiállítások reprezentációs eljárásai igenis olvashatók ezzel a módszerrel. Rendkívül olvasmányos, ahogyan Dejung az időkezelés révén rámutat azokra a vonásokra, melyek egyszerre jellemzik a világkiállítások távoli kultúrákat bemutató pavilonjait és a Svájcot egy romantizáló gesztussal békés alpesi faluként azonosító *Village Suisse* elnevezésű interaktív kiállítást. Az így nyert belátások alapján Dejung végül a Zürichben még az 1960-as években (!) is népszerű, főként afrikai férfiakat és nőket cirkuszi látványosságként prezentáló, így az állatkert bemutatási gyakorlatával párhuzamba he-

lyezkedő szórakoztatási forma, az úgynevezett *Völkerschau* beszédmódjával foglalkozik.

Habár a kötet nem sorolja nagyobb tematikus egységekbe az egyes szövegeket, mégis körvonalazódik egyfajta rendezőelv. Így például Gaby Fierz, Christine Bischoff, Patricia Purtschert és Rohit Jain fejezetei egyaránt a populáris kultúra reprezentációs eljárásait vizsgálják felül: Fierz a Svájcban igen ismert René Gardi afrikai kultúrákat bemutató könyv- és dokumentumfilm-sorozatait veti össze a világjáró hagyatékában található, eddig soha nem publikált feljegyzésekkel és fényképekkel. Így pedig azt mutatja meg, hogy a nyilvánosság számára gondosan összeválogatott kép- és szöveganyag révén hogyan konstruálódik meg Gardi személye e kultúrák szakavatott felfedezőjeként. A fehéreket hétköznapi tevékenységek (borotválkozás, mosakodás) közben dokumentáló tekintélyes mennyiségű és eddig ugyancsak kiadatlan képanyag ugyanakkor Fierz olvasata szerint a bemutatott közösséghez való hasonulástól (*going native*) való kényszeres félelem látéletét nyújtja.

A kulturális másság efféle, egyszerre vonzó és fenyegető jellegét Bischoff a szépségkirálynő-választásról szóló cikkek segítségével vizsgálja. Esszéje arra fókuszál, hogy a bulvármédia milyen vizuális és retorikai eszközökkel tematizálja napjainkban a kulturális másságot; vagyis például azt, hogy valaki bevándorló családból származik. Az elemzés erősségét az adja, hogy kitér Kimberlé Crenshaw interszekcionális megközelítésével arra is, hogy miképp lépnek különös kölcsönhatásba a másság különféle kódjai, úgymint a társadalmi osztály, a gender és a faj. E kulturális konstrukciók összefonódására Purtschert szintén kitér, bár elemzése inkább a rasszizmusra helyezi a hangsúlyt. Egyrészt a *De Schorsch Gaggo veist uf Afrika* című, gyerekeknek szóló hangjáték cselekményében, másrészt pedig a Globus termékcsalád reklámfigurájának, Globinak a kalandjait elmesélő gyermekkönyvek képi ábrázolásaiban mutatja ki azokat a rasszista utalásokat és képzeteket, melyek szinte észrevétlenül bekerültek a svájci köztudatba. Szembenít azzal is, hogy az 1970-es és 1980-as évek társadalmi vitáinak kapcsán átdolgozott, újabb kiadásokban továbbra is tetten érhetők a rasszista beszédmód elemei. A tanulmány egyik érdeme, hogy azonosítja azokat a védekező mechanizmusokat, melyek révén a rasszista nézetek képviselői a politikai korrektség áldozataiként pozicionálják magukat, és a kialakult sztereotípiákat, előítéleteket azok antropológizálása és autentizálása révén próbálják igazolni. Értékes megállapítás az is, hogy a másság generációkon keresztül hagyományozódott, rasszista képei miként töltődnek fel nosztalgikus érzelmekkel, és válnak így közösségkovácsoló tartalmakká. A közösségi identitás megerősítéseként jelenik meg Jain tanulmánya szerint az egyik televíziós show-műsor komikus, folyton kétes ügyletekbe bocsátkozó indiai figurája, Rajiv Prasad is. Az elemzés a tabukat nem ismerő, pimaszsága miatt egyszerre megbotránkozató és szeretetreméltó harlekin az amerikai varietészerű, fekete maszkos *minstrel show* hagyományával kapcsolja össze. Érvéle szerint ez a performance azokat a saját és az idegen közötti egyértelmű határvonásokat vitte újból színre, melyek a hidegháborút követően megszűntek, és így egyfajta kollektív önértelmezési válságot idéztek elő a svájci társadalmi tudatban.

A populáris kultúra mellett a kötetben az irodalmi szövegek vizsgálata jelent további tematikus súlypontot. Christian Koller írása azt mutatja be, milyen módon játszanak össze a rasszizmus, a homofóbia, valamint az egzotizmus alakzatai a francia idegenlégióban szolgált svájci férfiak útinaplóiban és visszaemlékezéseiben, s hogyan válik a zárt, soknemzetiségű közösségben a férfiak egymás közötti szexuális kapcsolatának magyarázatává és bocsánatos körülményévé a gyarmati kontextus. Miközben Koller elemzése jóformán a ponyvairodalomhoz sorolható művekre koncentrál, Alexander Honold a kortárs irodalom fősodrába tartozó Lukas Bärfuss és Martin Dean regényeit állítja egymással párbeszédbe. Arról, hogy a posztkoloniális kritika képes lehet új szemszögből megvilágítani olyan már szinte megkérdőjelezhetetlen, kanonizált olvasattal rendelkező irodalmi szövegeket is, mint Albrecht von Haller *Az Alpok* című költeménye, Bernhard C. Schär értekezik. Karl S. Guthke elemzésére támaszkodva követi végig ugyanis, hogy miképp vetülnek egymásba a 18. századi huronokról és hottentottákról szóló koloniális fantáziák és a javarészt Haller által megalapozott, időtlenségben és az urbánus világtól elszigetelten élő alpesi parasztok mítoszai. A tanulmány utolsó része már tudománytörténeti irányultságú: a vázolt összefüggések alapján azt vezeti végig, hogyan alakult ki az egyes fiziológiai jellemzők (koponyaméret, testalkat) eltéréseit csökevényességként értelmező és ily módon a fajok közötti hierarchiát felállító antropológiából a modern néprajztudomány.

Hasonlóan részben tudománytörténeti munkának tekinthető még Daniel Speich Chassé szövege is, mely Edgar Bonjour *Die Schweizerische Neutralität* című, a svájci történelemfelfogást meghatározó alapművéből kiindulva igyekszik rekonstruálni azokat a globális történeti körülményeket, melyek hatására a svájci külpolitika újraértelmezte diplomáciai döntéseit. Chassé tanulmánya érzékletesen vázolja fel azt az egyrészt a holokauszt miatt érzett morális felelősséget, másrészt a svájci ipar felvevőpiacok iránti szükséglete miatt kialakult lépéskényszert, mely végül Svájcot az ENSZ megalapításának egyik fontos szereplőjévé tette, és a harmadik világbeli segélyakciók beindításához vezetett.

Ez utóbbi kezdeményezés, mely mind az angol terminológia (*technical assistance*), mind a német megnevezés (*Entwicklungshilfe*) alapján látszólag nélkülözötte a politikumot, nemcsak a politikai-gazdasági beavatkozás, hanem a paternalista szemlélet legitimációjaként is felfogható, és így szintén bevonható a posztkoloniális vizsgálódások tárgykörébe. Sara Elmer tulajdonképpen az első ilyen misszió részletes történetét írja meg, miközben folyamatosan figyelmet szentel annak, hogy az expedícióban részt vevő kutatók, szakemberek feljegyzései és a korabeli sajtó milyen eszközökkel termelik újra látens módon az orientalizmus kliséit. Azt, hogy a hetvenes évektől kezdődően bizony éles bíráló is megfogalmazódott a svájci külpolitika ilyen vállalkozásaival szemben, és hogy a gyarmati beszédmód tovább élésére már korábban is felfigyelt a svájci közvélemény, Konrad J. Kuhn írása dokumentálja, amely főleg az *Erklärung von Bern* elnevezésű kezdeményezés aktív kritikai tevékenységét tárja az olvasó elé. A gyermekkönyvek rasszista ábrázolásainak és a kereskedőházak neokolonialista gyakorlatainak kapcsán megfogalmazott bírálókat bemutatásával rávilágít svájci kontextusban a posztkoloniális tanulmányok történetiségére, mivel

azt a svájci tudományos diskurzusban meglévő imperializmus- és rasszizmuskritika folytatásaként könyveli el.

Ugyancsak a rasszizmus beszédmódjának bírálatával indít Francesca Falk és Meral Kaya szövege. Mindkettő aktuális társadalmi kérdéseket boncolgat, és próbál leszámolni a svájci köztudatban meghonosodott xenofób képzetekkel. Falk végigkíséri a bevándorlási folyamatok svájci történeti hátterét, részletesen tárgyalja például Uri kanton cigánypolitikáját. Majd párhuzamokat állít fel a brit kolóniák büntetőjogi gyakorlata, törvényei (*Criminal Tribes Act*) és a mai Svájcban az illegális bevándorlók kitoloncolását elrendelő *Ausschaffungsinitiative* passzusai között. A rendelkezést kísérő viták pro és kontra érveit súlykoló plakátok szerinte egy fordított irányú gyarmatosítástól való rettegés tüneteiként is olvashatók. Ehhez kapcsolódóan Kaya pedig arról beszél, hogy ez a félelem és az általa legitimált burkolt rasszizmus gyakorta a látszólag demokratikus és esélyegyenlőséget hirdető lózungokkal kapcsolódik össze. Rámutat, hogy a fejkendő viseléséről szóló franciaországi vita, valamint a Svájcban a minaretek építéséről kirobantott médiahadjárat milyen aránytalanul nagy hangsúlyt kapott a közbeszédben az érintett vallási közösségek méretéhez képest. Kaya szerint a muzulmán nők feletti gyámkodás újból csak az európai kultúra felsőbbrendűségét hirdeti, s az iszlámot egyfajta agresszív férfiasággal azonosító retorika pedig elfedi a Nyugat lesbizkusokat, melegeket és transzneműeket kiközösítő magatartását. Amellett, hogy ez a nézőpont a szerző szerint a keményvonalas bevándorlási politika eszközeinek tekinthető, a muzulmán nők kérdésének felkarolása számos, egyébként jelentéktelen gondolatokat megfogalmazó feministának jelentett belépőt a mainstream körökbe. Julia Gerber Rüegg és az *Interreligiöse Think-Tank* alapján a tanulmány második része azért leszögezi, hogy vannak olyan kutatók, akik kritikusan kezelik a gendersztereotípiák és az iszlamofóbia összefüggéseit.

Az egyes tanulmányok áttekintése után azonban jogosan vetődik fel, hogy ezek a kérdések, valamint a kötet további belátásai vajon hogyan kapcsolhatók be a magyar nyelvű tudományos diskurzusba? Az előszóban Shalina Randeria annak a véleményének ad hangot, hogy Svájc posztkoloniális olvasata követendő példát jelenthet más tudományos kultúrák számára is. Vehetjük-e komolyan ezt a meglehetősen provokatív, interdiszciplináris kezdeményezést? Ugyanakkor, ha csupán egy újabb divathullámnak vagy a kultúratudományok önismétlő válsága egyik jelének tekintjük, akkor vajon nem a kultúránk koloniális vonásait láthatatlanná tevő beszédmódot erősítjük-e meg? Talán épp az utóbbi kérdés miatt érdemes volna a magyar kultúrát is egy hasonló felülvizsgálatnak alávetni. Néhány kezdeményezés már akad: Györke Ágnes például az *Egri csillagok* újraértelmezésével arra világított rá, hogy Gárdonyi szövegében szintén fellelhető a gyarmati beszédmód elemei (GYÖRKE 2007), a debreceni MODEM-ben 2011-ben bemutatott *Hibriditás a Kárpátok között. Az irokéz gyűjtemény és a rendszerváltás* tárlatával pedig Hornyik Sándor kurátor azt próbálta lemérni, hogyan állítható párbeszédbe a posztkoloniális elmélet és a rendszerváltás utáni magyar képzőművészet. Papp Ágnes Klára a kisebbségi irodalom ilyen szemléletű újraértelmezése mellett érvel a *Bárka* folyóirat egyik 2010-es számában (PAPP 2010). Ha elfogadjuk Frantz Fanon tézisét, miszerint a teljes európai kultúra,

így tehát a magyar is, a kolonializmus terméke, akkor bizonyára további kérdések is megfogalmazhatók: vajon milyen mértékben strukturálják a globálisan megörökölt koloniális képzetek például a magyarországi kisebbségek és az itt élő külföldiek médiareprezentációit? Milyen diszkurzív eljárások révén tételeződik a köztudatban és a politikai beszédben a székelység vagy a határon túli magyarság mint egzotikum? Milyen koloniális képzeteket örökítenek át a Kitaibel Pál vagy Teleki Pál afrikai kalandjait leíró beszámolók, amelyek ma is kaphatók könyvesboltjainkban? Újraolvasható-e a rendszerváltás előtti korszak kultúrája ezzel a módszerrel? Egytől egyig olyan kérdések ezek, melyek megválaszolásához bőséges útmutatást és modellt kínál ez a kötet. Így pedig talán azok számára is hasznos olvasmánnyá válhat, akik nem Svájc kulturális kódjait vizsgálják.

Trippó Sándor

Bibliográfia

- GYÖRKE Ágnes (2007), *Homéroszi eposztól a Nagy Könyvig: 1901 Gárdonyi Géza: Egri csillagok*, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.), *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat, 625–638.
- PAPP Ágnes Klára (2010), *A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta-modellig. A kisebbségi irodalom újraértési lehetőségeiről a posztkoloniális kritika tükrében*, Bárka, 2010/3, <http://www.barkaonline.hu/kritika/1538-a-csirkepaprikastol-a-toelttkaposztaig> (letöltés ideje: 2014. január 13.).

Számunk szerzői

Michael BÖHLER (1940) a Zürichi Egyetem germanisztikai intézetének (Deutsches Seminar) professor emeritusa. Több amerikai és svájci egyetemen oktatott (Stanford University, Washington University in St. Louis, Ohio State University, State University of New York, Université de Lausanne, Université de Genève).

Jeroen DEWULF (1972) a kaliforniai Berkeley Egyetem (University of California at Berkeley) néderlandisztika- és germanisztikaprofesszora. Főbb kutatási területe a svájci irodalmak és identitások. Legutóbbi monográfiája ebben a témában: *Brasilien mit Brüchen. Schweizer unter dem Kreuz des Südens* (Zürich, 2007).

HAMMER Erika (1968) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a német, osztrák és svájci kortárs irodalom, az interkulturális irodalom, illetve a kultúratudomány különböző kérdéskörei, valamint a német romantika.

LUKÁCSI Margit (1965) a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Olasz Tanszékének adjunktusa, műfordító, Pirandello, Pasolini, Tabucchi, valamint huszonöt kötetnyi 20. századi és kortárs olasz szerző fordítója.

PABIS Eszter (1976) a Debreceni Egyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: 20. századi svájci irodalom, irodalom- és kultúraelmélet. Legutóbb megjelent kötete: *Svájc mint elbeszélés. A nemzeti és a narratív identitás kérdései Max Frisch műveiben* (Debrecen, 2013).

SATA Lehel (1973) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa. Fő kutatási területei: a kora újkori és a modern irodalom, médiaelméletek és az intermedialitás.

SCHAUER Hilda a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a kortárs német nyelvű irodalom. 2010-ben a berlini

Wissenschaftlicher Verlag kiadásában jelent meg *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer* című tanulmánykötete.

TÓTH Réka (1967) az ELTE Francia Tanszékének docense. Fő kutatási területei: frankofón irodalmak, 20. századi és kortárs francia irodalom. *A szöveggenetika elmélete és gyakorlata* című könyve 2012-ben jelent meg (Debreceni Egyetemi Kiadó).

TRIPPÓ Sándor (1987) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének munkatársa. Főbb kutatási területei: az ügynökkérdés filmes, irodalmi és múzeumi reprezentációi a kortárs német és magyar kultúrában, traumaelméletek.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva