

PETER VON MATT

KRITIKAI PATRIOTIZMUS

Svájci írók esetei a jó és a rossz Svájjal

Svájcról lenne szó, svájci írókról és svájci irodalomról, illetve arról, ahogyan a svájci írók a műveikben Svájjal szembesülnek. Ugyanakkor olyasmiről is szó lesz, ami nemcsak Svájcot érinti, hanem minden európai országra érvényes.

Az ember szeresse a hazáját, szokták mondani. Ez állítólag olyan természetes tulajdonsága az embernek, mint az anyja iránti szeretet. Ha valaki nem szereti a hazáját, az természetellenes. Nem jó ember, azt mondják. Az embernek szeretnie kell a hazáját, sőt szükség esetén meg kell halnia érte, és az ilyen halál – ha hihetünk az öreg Horatiusnak – különlegesen szép és édes, olyan édes, mint a szerelem.

Ha ezt ilyen egyszerűen mondjuk, ironikusan hangzik. Mégis azt hiszem, igaz. Úgy gondolom, természetes szükségletünk szeretni azt az országot, amelyben születünk, mi több, azt hiszem, létezik bizonyos természetes hajlandóság meghalni is azért, amit az ember hevesen szeret – bizonyos körülmények között akár a hazáért is. Vagy higgyük azt, hogy a világon minden gerilla és ellengerilla csupán zsoldos?

A patriotizmusról szólván tehát szerelemről beszélünk. A hazaszeretet erotikus történés; akkor is, ha sokak szerint csupán a nemi szerelem esetében beszélhetünk erósról. Holott legkésőbb Freud óta tudjuk, hogy a szülők és gyermekek közötti szeretet is erotikus történés, akárcsak a természet vagy a műalkotás iránti – miért volna kivétel ez alól a hazaszeretet?



**Mi történik ugyanis
azzal, aki szeret?
Elsősorban új
látásmódra tesz szert.
Másként, élesebben lát
mindent.**

Peter v. Matt: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*

© 2001 Carl Hanser Verlag, München

JK
2013/11

Nincs is más, ami ily állandó zavart, ennyi heves érzelmet és összecsapást gerjesztene a világban, mint éppen Erősz, a szerelemisten. Csodálkozhatunk-e rajta, hogy a heveségek és az összecsapások jellemzőek ott is, ahol hazaszeretetről van szó? A patriotizmus mint az ember érzelmi életének elemi történése elsőrangú konfliktusforrás, méghozzá nem csupán nemzetközileg, hanem – még ha ezt gyakran hajlamosak is vagyunk elfelejteni – minden egyes országon belül is.

De miért is felejtik el ezt olyan gyakran? Vajon nem egyenesen magától értetődő a dolog, ha egyszer a patriotizmus egyfajta erotikus és így zavarkeltő adottság? Egyedül egy okból nem nyilvánvaló ez. Jelesül: a hazafias konfliktusok közös jellemzője, hogy az egyik hazafi elvitatja a másik hazafiságát; az egyik hazaszerető a másik szeretőnek éppenséggel azt hányja szemére, hogy hiányzik belőle a hazája iránti szeretet. Semmi más miatt nem olvasták az árulás vádját több ember fejére, mint a valódi és szenvedélyes hazafiság miatt.

A svájci irodalmat több mint fél évszázada ilyen összecsapások jellemzik. Korántsem ártatlan konfliktusok, se nem pusztán kísérőjelenségek ezek, hanem az újabb svájci irodalom középpontjában állnak, és a legnagyobbak közül is nem egy írónak megkeserítették már az életét. Max Frisch *Stiller* című regénye 1954-ben jelent meg. Erotikus regény, mely egy férfi és egy nő kapcsolatáról szól: arról, hogy mit nyújtanak egymásnak, mit tesznek egymással, mit vesznek el egymástól. Egyszermind a polgár és az állam viszonyának a regénye is: mit nyújtanak egymásnak, mit tesznek egymással, mit vesznek el egymástól. Ebben a regényben nem választható el egymástól a férfinek a nővel ápolt erotikus kapcsolata ugyanannak a férfinek a hazájával ápolt erotikus kapcsolatától. A férfi nő iránti szerelmének és a polgár hazaszeretetének a szerkezete itt közös. Ahogyan a nőjén csügg, és a nő miatt szenved, úgy csügg Svájcon, és szenved Svájc miatt is. Mindkettővel meghasonlott, és mindkettőhöz kötődik – egyszerre nehez és gonosz szerelemben. És itt óvatosnak kell lennünk. Azt mondhatnánk ugyanis, hogy ha egyszer Stiller – és így a szerző, Max Frisch – politikai magatartásában erotikus történéssel állunk szemben, akkor a szóban forgó magatartás tartalma, a konkrét politikai gondolkodása is: magánügy. Ez esetben például Svájc éles bírálata nem állampolitikai esemény, hanem lélektani jelenség.

És csakugyan, Svájcban az író, Max Frisch szülővárosával és hazájával való konfliktusát ismételten és mindmáig igyekeztek egyéni lélektani, szubjektív, jellemvezérelt történésnek és ezáltal a nyilvánosság szempontjából jelentéktelennek beállítani. Ez a felfogás téves, és nem csupán igazságtalan, de veszélyes is. Mindazok, akik az írók hazájuk felett gyakorolt bírálatát a bírálók lélektani problémájaként akarják feltüntetni, már meg is tették az első, látszólag ártalmatlan lépést azon az úton, amely a hatalom számára kényelmetlen értelmiségiek, a disszidens koponyák kényszerű pszichiatrizáálásához vezet.

A patriotizmust a vitális erotika elemének tekintvén a belőle eredő gondolkodás és érvelésmód eredményeit tehát korántsem magánügyként, hanem ellenkezőleg, különleges súlyú állításokként fogom fel. Ez a szerelemmel mint legmagasabb rendű emberi erővel függ össze. Mi történik ugyanis azzal, aki szeret? Elsősorban új látásmódra tesz szert. Másként, élesebben lát mindent. Nem megvakul, hanem látóvá lesz, és ha már élesebben lát mindent, meg is akarja nevezni a látottakat. Új nevet ad szerelme tárgyának, mivel az másként mutatkozik meg, miután a szerelem felderítette vele kapcsolatban az igazságot. A szerelem megismer, és meg akar nevezni. Nem kivétel ez alól a hazaszeretet sem mint alapvetően hazafias viszonyulás.

Éppen ebben rejlik azonban a viszály szükségszerűsége. Míg a szerelmes férfiaknak más-más nők és a szerelmes nőknek más-más férfiak jutnak, az összes hazafi számára csupán egyetlen haza. Konfliktusuk tehát mindenekelőtt a megnevezéssel, az identitás meghatározásával függ össze. Így a patriotizmus terén a féltékenység a

haza valódi névadói jogáért folytatott harcba csap át. Ennek a harcnak a svájci irodalomban évtizedek óta tanúi vagyunk olyan kérdésekben, amelyek Svájc valódi meghatározására, megnevezésére és az igazi lényegének megfelelő képekre és jelekre vonatkoznak. Ilyen név a Gullen, és ilyen az Andorra, a Jammers és a Schilten, a Ruch és a Spießbüchen, Molchgüllen, Barbarswil.

A hazafias viszály az ország névadói jogáért és a valódi névért folytatott harc. Eből a szempontból tűnik ki az is, hogy a *Stiller* mennyire kényes történelmi pillanatban látott napvilágot. Akkorra jelent meg, amikor a háborús és a hitleri kor végleg letűnt, egy új korszak határán, azzal a félreérthetetlen üzenettel, hogy a most kezdődő jövőre nézvést a Svájc által viselt nevek hamisak, önmagáról alkotott felfogása ferde, és mindazok a képek és jelek, amelyekkel önmagát meghatározza, hazuggá lettek. A regény híres mondata, az „én nem vagyok Stiller” egyszersmind azt is jelenti: „Svájc nem Svájc.”

Emlékszünk, mi történik ezután a regényben. Az emberek azt mondják Stillernek: „Ne játszd már meg magad, te a mi régi Stillerünk vagy, térj észhez!” És minél kedvesebben mondogatják neki, ő annál hangosabban, rikácsolva szajkózza, hogy nem az. Így van ez Svájjal is. Minél kedvesebben szólóngatják, hogy „ne tégy már így, a jó öreg Svájcunk vagy”, ő annál határozottabban mond nemet, és annál élesebben mutatja a róla szóló hivatalos igazságot hazugnak, a hivatalos arcát álarcnak, és a hivatalos nevét álnévnek, míg nem valósággal a patriotizmus Strindbergjévé lesz, olyannyira vaddá és a hisztériáig menően tragikomikussá, hogy lehetetlen nem észrevenni a mögöttes szenvedélyt, az erózt.

Svájc mint álarc? Hogyan is fajulhattak a dolgok idáig? A válasz a történelemben keresendő. Svájcot hosszú éveken át a fasizmus közvetlenül fenyegette, roppant háborús-ideológiai gépezete fogta közre. Ezzel a propagandaszerkezettel Svájc saját képek és jelek segítségével szegült szembe, amelyek másságát voltak hivatva kifejezni, azt, hogy nem olvasztható be, nem anektálható. Túlélési stratégiájából adódóan meglehetősen egyszerű hazafias bálványképek és eszmények tömkelegét hozta létre, és a történelmi szükségből kifolyólag régimódi, érzelmes hazafiságot alakított ki, melynek lejárattott képzeiteibe a halálos fenyegetettség új életet lehelt. A tiszta házikó a tomboló világtenger kicsiny szigetén, mely egy békében élő és szeretetre méltó családnak ad otthont, amelynek lakói olyan segítőkészek, mint Henri Durant, és olyan halálmegvetően bátrak, mint Tell Vilmos – ilyenek voltak a megszépített igazságként örömet belsővé tett svájci képzetek. Aki gyerekként élte meg ezt a korszakot, kívülről fújja őket.

A háború végét ért, a hitleri birodalom eltűnt, a képzetek maradtak. Túlságosan is szépek, egyszerűek és egyértelműek voltak ahhoz, hogy a politikusok és az ünnepi szónokok lemondjanak róluk. Ebben a közegben lépett színre Max Frisch a maga metsző analízisével. A felejthetetlen jelenet, melyben a szobrász Stiller összetöri műtermi gipszfiguráit, drámai erejű, allegorikus kihívás volt az akkori Svájc számára, hogy megszabaduljon régi bálványaitól, szembesüljön a megváltozott világgal, és könyörtelenül rákérdezzen önmagára, valódi nevére.

A *Stiller* ma nyitányként hat. Az általa tárgyalt témákat a svájci irodalom azóta széles körben alakította és fejlesztette tovább. Ez az újabb svájci irodalom sajátosan kritikai, politikailag agresszív hangot ütött meg. Általános jellemzője nem is annyira a modern Svájc egyes elemei – a bankok, a fegyverek, a politika mint üzlet, a múlt megszépítése – elleni támadás, mint inkább az az ismételt szemrehányás, hogy ebben az országban az emberek a hátramaradt jelek és nevek mögé bújnak önmaguk előtt.

Ez a nyilvános és igen heves konfliktus idővel két, egymásnak ellentmondó, tökörfordított képet hozott létre, a „jó Svájc” és a „rossz Svájc” címerpajzsait, amelyek mögé egyaránt komoly és harcias társadalmi erők sorakoztak fel, ahhoz hasonlóan,

ahogyan az archaikus törzsek egykor a totemoszlopok köré csoportosultak. Az egyik oldalon az intézményesült hatalom képviselői, a politikusok álltak, akiket még mindig mélyen áthatott a háborús évek tapasztalata, valamint általában a konzervatív polgárság, a másik oldalon pedig a civakodó kedvű értelmiség. A finomabb különbségeket az ellentét eközben ható általános törvényszerűségei gyakran elfedték. A két címerpajzs, illetve totem a vita során leegyszerűsödött. Az egyik részről az írói elemzések árnyalatait átlagolták, és a Svájc iránti elvakult gyűlölet jelének tekintették, a másik részről az íróknak nem akaródzott a politikai ellenfél szépítgetését a pusztá hivalkodásnál komolyabban venni. A jó és a rossz Svájc olyan kettős modellé vált, amely mindmáig korlátlanul hat. Méghozzá nem valamilyen történelmi véletlen folytán. Ezek a képzetek azért ennyire csábítóak, mert ősrégi lélektani tapasztalatokkal kötnek minket össze, a jó és a rossz anya mítoszokból, mesékből és álmokból ismerős ellentétével, a melegszívű és a rideg, a tápláló és a magát megtagadó, a védelmező és a fojtogató anya kettősségével. Ez a tudattalanban elraktározott tapasztalatstruktúra félreismerhetetlenül köszön vissza a Svájccal kapcsolatos gondolkodás- és beszédmódokban, mind az erőszakos svájci irodalomban, mind annak ellenfeleinél, folyamatosan akadályozván az alapos párbeszédet és az apránként kialakított meg egyezést.

Hozzájárult mindehhez az a furcsaság is, hogy ezek a leegyszerűsített fehér-feke-te képek a jó és a rossz Svájcról nemzetközi szinten és az irodalom területén kívül is feltűntek. A nemzetközi közvéleményen belül, melynek amúgy sem az árnyalt megítélés az erőssége, a Svájcról alkotott képzetek a hatvanas években még inkább két leegyszerűsített, végletes ellentét között oszlottak meg. Az egyik részről Svájc olyan szorgalmas és békés országgént jelent meg, amely mindenkinek segít, és senkinek sem árt, ahol takarékosan és tisztán, zöldellő dombokon és kövér tehének társágában élnek az emberek, miközben felvonókat építenek a jókedvű turistáknak, akikre néha egy-egy karórát is rásóznak; a másik részről Svájc a rideg üzleti élet és a cinikus fegyverkereskedelem helyszínének látszott, ahol fanatikus és sápatag bankárok halmozzák a Matterhornnál magasabbra a más országokból kimenekített pénzt, és ahol a szavazati joggal nem rendelkező nők megfélemlítve lapítanak a sarokban. Ez a durván leegyszerűsítő nemzetközi megítélés a maga kettősségében a Svájcban irodalmi téren vívott csata, a képek harca paródiájának tűnik.

A képek harca ez tehát, amin azt értem, hogy a svájci irodalom kritikai patriotizmusa az emocionális patriotizmussal mindenekelőtt Svájc hamis metaforáinak és képzeteinek a lerombolása kedvéért szegült szembe. Egymástól egészen különböző írók dolgoztak ezen különböző módon. *Die ersten Unruhen* (Az első nyugtalanság, 1972) című regényében Otto F. Walter az irodalmi avantgárd eljárásait alkalmazta, akárcsak Kurt Marti a maga lírájában. Ebből a feladatból kiindulva alakította ki Peter Bichsel is a maga sajátosan fortélyos esszéstílusát. Paul Nizon a melodramatikus önéletrajzi művészetét fejlesztette tökélyre: száműzöttnek nyilvánítván magát, aki fuldoklik ebben a borzalmas országban. Ő volt az is, aki Svájc kapcsán bevezette a „szorosság” fogalmát, mely az ország identitásával kapcsolatos beszédmódban példátlan karriert futott be, majd közhellyé vált. A megannyi tényért elegánsan pörgető, nagyvilági zsonglőr, Adolf Muschg az amerikai keleti parti, bőbeszédű anekdotázónak a sziporkáival szembesítette a derék svájci elbeszélő prózát. Jörg Steiner – a legkövetkezetesebb mesélő Gerhard Meier mellett – az áldozatokra, a peremen élőkre irányította a figyelmet, és éles körvonalakkal emelte ki a büntetlenül maradó tetteket. Herbert Meier a dokumentarista színház kiemelkedő képviselője lett, aki *Staufer-Bern* című drámájával (1975) a féktelen politikai rendszerbírálóat kisebb remekművét alkotta meg. Még rakoncátlanabbul mozgott a színpadon Hansjörg Schneider. A Steinerrel célkitűzésében rokon Erica Pedretti Laure Wyss-szel közösen alakította ki

Svájcban azt az újabb női írásmódot, mely az egyéni lelki szenvedés társadalmi hátterének a csalhatatlan ismeretével ötvözi a formai szigor. Gertrud Leutenegger és a dacos Mariella Mehr rövidesen követték őket ezen a vonalon, Ruth Schweikert és Eleonore Frey pedig egészen új árnyalatokkal gazdagította ezt az írásmódot. A nyelv bolondjai közül Franz Hohler szellemességével és játékosságával emelkedett ki. Szövegeinek előadását csellón kísérte, melyet azonban korántsem a kedélyek megnyugtatóására vetett be; ezért egy időre el is zavarták a képernyőről, és a csellója megannyi apró színpadon zengett. Párizsi nagyvároskultuszánál fogva másképpen, mint Nizon, nagyobb néprajzi érzékenységgel, de hasonló erotikával és így itthon ritkaságszámba menően Jürg Federspiel is az Egyesült Államok valóságát állította szembe Svájjal, de nem romantikusan és rajongón, hanem gondosan adatolt konfigurációkban. – És tovább sorolhatnánk, kellene sorolnunk a neveket, kimutatván, hogy eljárásaik különbözősége ellenére mégiscsak mindannyian ugyanazon dolgoznak, a mítikus gondolkodás hamisságának az aufklérista kiküszöbölésén.

Ez itt a kulcsszó: a mítikus gondolkodás kiküszöbölése a politikából és egyáltalán a Svájcra szóló diskurzusból. A mítikus képzetek a hitleri fasizmus halálos veszedelme közepette merültek fel, mivel a halállal nem képes egyedül önmagában megbirkózni az ész. Később, a világháború utáni években a nemzeti mitológia elemei jelmezzé és kellékké silányultak, illetve olcsó propagandaeszközként újrahasznosították ezeket a hidegháborús érdekharcban. Le velük! – kiáltotta erre az újabb svájci irodalom; míg végül a vita óhatatlanul az emocionális patriotizmus központi mítosza, Tell Vilmos története körül összpontosult. Max Frisch 1971-es, mesteri narratív esszéje sebészi pontosságú gesztusával nem tett mást, mint új nyelven, a kompromisszummentes racionalitás nyelvén adta elő az íjász mítoszáét. Az író az emocionális patriotizmus nyelvéről a kritikai patriotizmus nyelvére ültette át Tell Vilmos legendáját, egy éleslátóan analitikus és szellemesen pszichológizáló nyelvjárásra. Ebben az éles megvilágításban a kiérdemesült hőszer egyszerűen szánalmasan hétköznapi figuraként jelent meg. Max Frisch Tell Vilmosa alapvetően a Svájjal való kritikus irodalmi számvetés iskolapéldája, nem csupán a témánál, hanem a módszernél fogva is. Az ésszerűség nyelvére átültetett mítosz elsikkad. Így történik ez mindig a nagy felvilágosítóknál, Voltaire-nél Jeanne d'Arckal, Heinénél Barbarossával. Egy szóval a Tell Vilmos, az íjász mítosza elleni támadásban példaszerűen összpontosul mindaz, amit a képek harcának neveztem.

A *Wilhelm Tell für die Schule* (Tell Vilmos iskolásoknak), mint említettem, 1971-ben jelent meg. Időközben a kritikai patriotizmus irodalmi konvencióvá süllyedt, bármennyire fontos továbbra is politikai szempontból. Az egykori merész és politikailag elkötelezett tréfához hasonlót ma már bárki tud. Mi több, elvárás is ez az íróval szemben. A közgondolkodásban gyökeret vert az az elképzelés, mely szerint írónak lenni annyi, mint támadást intézni a haza ünnepi szónokainak közhelyei ellen és a „jó Svájc” orra elé tartani a „rossz Svájc” görbe tükrét. Létezik tehát egy olyan közkeletű felfogás az irodalomról, amely másfajta műveket alkalmasint már nem is regisztrál, és ennek következtében egyes közepszerű szerzők arra a meggyőződésre jutnak, hogy ha valaki ilyeneket alkot, attól már rögtön valódi írónak tekinthető. Különös módon ez még az olyan igazán nagy írókra is visszaütött, mint Max Frisch, akinek egyes kései műveiről, amelyek nem igazodtak ehhez a kaptafához, a hazai közvélemény alig vett tudomást. Mindenki a zajos támadást kereste, melynek híján bosszúsan sutba dobta zavarában a könyvet.

Érdemes volna egyes művek – *Der Mensch erscheint im Holozän* (Az ember a holocénban jelenik meg, 1979), *Blaubart* (Kékszakáll, 1982) – legelső nyilvános visszhangját ebből a nézőpontból összességében vizsgálni.

Az összkép arra utal, hogy a jó és a rossz Svájc gondolati sémája mind az irodalom befogadását, mind annak termelését befolyásoló struktúra. Az irodalom komolyabb szemlélőjének azonban meg kell tanulnia átlátni ezen a szitán, és így néha egészen rendkívüli dolgokat tapasztalhat.

Egyetlen példát említek. 1979-ben a fiatal írónőnek számító Gertrud Leutenegger egy rá jellemzően álomszerű és önéletrajzi ihletésű novellával jelentkezett. *Das verlorene Monument* (Az elveszett emlékmű) című szövege a Luzern nevű város leégett vasútállomását, egy 19. századi építészeti remekművet idéz meg, amelynek régimódi festményóriásai mély benyomást tettek az egykori kislányra. A tűz martalékaul esett hazai tájfestmények és életképek előtollul emlékei közepette az írónő hirtelen támadást intéz Max Frisch ellen, éppen annak Tell Vilmosa kapcsán: „Alvájárok ülnek már csak itt, a Szent Gotthárd-hágó óriásfestményéből hang nélkül kihullottak, újabban a feleslegesnek nyilvánított íjász is, a magányos gyilkos veszélyes félhomályából végérvényesen kiszorítva, de én ezt a halált sem értettem soha, sem az olvasókönyvbéli glóriáját, hanem éjszaka hallottam mindig csak lépteit a Gotthárd felé vezető régi utcában, a zordon és szakértő szállító lépteit, aki tudta, hogy miért kötik be jóval a hágó előtt az idegenek szemét, hogy ne törjön ki rajtuk a hisztérikus üvöltés a sötét szurdok láttán, és aki egészen biztosan kapcsolatban állt a velenceiekkel, de a saját népe számára idegen maradt, még ha szemérmesen el is túrték a bűnös lázítót, most azonban valaki, ráadásul egy itteni, aki olyan idegenül viselkedik az ügyben, hogy Vilmos bizonyára neki is bekötötte volna a szemét, szűkszavú és felsőbbes, sokat magasztalt írói gesztusával felmentette őt a félhomály hatálya alól, és csupán kitarotán reakciós vagánykodását és makacs szeplőit hitelesítette, úgyhogy megszabadult Svájc az utolsó zavaró tüskétől is, megtisztult a merénylőtől, az anarchistától, szóval egyetlen személy lázadását sem hagyják meg nekünk, édes jó anyám, legalább egyetlen lángvörös alsószoknyát, vagy ki kell vándorolnom.”

Ez az írói támadás olyan mértékben ellenkezett az irodalomról és a patriotizmusról alkotott közkeletű elképzelésekkel, hogy az alapvető szenzáció ellenére tudomásul sem vették, és még kevésbé került megvitatásra.

Mi történik itt? A szöveg sajátossága már a nyelvi eljárások szintjén megmutatkozik. A szerző egyszerre két beszédmodot működtet, a sajátját és egy idegent, amelytől elhatárolódik – és csodálkozva tapasztaljuk, hogy az elutasított éppen az a mítoszellenes, felvilágosult és racionalista beszédmód, melyet a kritikai patriotizmus alakított ki. Saját beszédmódjának lírai felhangjai titokzatos hatalommal felruházott alakot idéznek meg: „a magányos gyilkos veszélyes félhomálya”, „éjszaka hallottam mindig lépteit a Gotthárd felé vezető régi utcában”, „szemérmesen túrték el a bűnös lázítót”. Ugyanakkor a szerző támadást is intéz a mítosz ridegen ésszerű tárgyalásmódja ellen, melynek egyes elemeit idézi: Tell Vilmost „feleslegesnek nyilvánították”, „kiszorították”, „felmentették a félhomály hatálya alól”, „csupán kitarotán reakciós vagánykodását hitelesítették”. Csakhogy Leutenegger nem sodródik vissza a régebbi emocionális patriotizmus oldalára, hanem ezt – „az olvasókönyvbéli glóriát” – is határozottan elutasítja. Hová pozícionálja akkor önmagát? Nyilvánvalóan egy olyan álláspontra helyezkedik, mely kilóg a bejáratott sémából. Történetében siratja a régi, díszes állomásépületet és annak pompás kupoláit, mindazt a – funkciója szempontjából – felesleges pompát, mely eltűnik az újjáépítés nyomán. Az új épületet az írás időpontjában már tervezik is a rideg számítógépek. A régimódi épület eltűnése jelzesszerűen utal mindarra, ami Svájcban a hatvanas évek óta a haladás és a világ iránti nyitottság, illetve a dinamikus technikai fejlődés jegyében történt. A robbanásszerű fejlődés megváltoztatta az ország arculatát, és ezt a folyamatot a szerző egyértelműen rombolásként írja le. A rombolás egyik, bár korántsem egyetlen

eleme – ez az irodalmi szempontból hangsúlyos mondanivaló – a mitikus tartalom teljes kizárása a hagyományból és az ország önreflexiójából.

Más szóval az emocionális és a kritikai patriotizmus közötti határt már régebb óta egy újabb arcvonal szeli át, a gondolkodás és a tapasztalás másfajta módja. A technikai racionalitás azon igénye, hogy a civilizáció összes problémáját tervszerűen megoldja, kudarcot vallott. Rombolással kellett megfizetnie mindazt, amit felépített, és még mindig nem egyenlítette ki a számlát. Mindemellett a technikai racionalitás vak maradt saját teljesítménye árnyoldalával szemben. Fél szemére vak, és nem is tud róla. Ugyanakkor érvényes ez a rá jellemző beszédmódra, az éleslátó analízis nyelvére is: mindig csak a fele igazságot látja, és ezt tekinti egésznek. Éppen erre reagál az újabb svájci irodalom a maga vonatkozó beszédmódjával is. Újra olyan dolgokat lát meg, amelyekről régóta hallani sem akart. Svájc kritikájának évek óta elmaradhatatlan része, hogy a vele szemben dicsőített New Yorkkal állítják párhuzamba. A New Yorknak zengett himnusz a kritikai patriotizmus számára ugyanolyan központi jelentőségű volt, mint a Tell Vilmostal történő leszámolás. New York – Svájc: a messzeség és a beszűkültség, a nyitottság és a korlátoltság, a valóság és az illúzió. Ebben a témában is Max Frisch *Stillere* számít úttörőnek, és manapság el kell ismernünk, hogy utódai közül – Jürg Federspielt és Kuno Raebert leszámítva – szinte senki sem látta New Yorkot hasonlóan differenciáltan. Ellenreakcióként a svájci irodalomban hosszú idő óta az a tendencia érvényesült, hogy az írók az előzőleg leginkább lenézetthez fordultak: a falvak, a sarkok és a limlomok mint olyasmi irányába, ami a svájci provincialitáson belül kétszeresen is provinciális. Az egyik zseniális korai próbálkozás ebben az irányban E. Y. Meyer *In Trubschachen* (Trubschachenben, 1973) című regénye. A szóban forgó szövegekben nem az idillibe való menekülés zajlik, hanem egy másik Svájc keresése Svájcban, egy nem túlracionalizált és túlfunkcionalizált hely felkutatása egy olyan országban, melyet a totális technika uralma fenyeget. Ebből a nézőpontból pedig egy szokványos fogadó vagy akár egy egyszerű állomásépület is árnyalatgazdagabbnak és finomabb szerkezetűnek, fontosabbnak tűnhet, mint Chinatown, a Washington Square és a Central Park örökös mókusai.

Mint az már E. Y. Meyernél is tapasztalható, a Svájc mellékösvényei iránti érdeklődés összefonódik a tapasztalás mitikus-képszerű módjához és a ciklikus premodern gondolkodáshoz való közeledéssel. Az ember elér az ész peremére, és láss csodát: azon túl még mindig van valami. A szürreális tartományhoz vezető átmenetté válik a szokványos. Ezen írásmód, a sajátosan svájci szürrealizmus kimagaslóan tehetséges képviselője – E. Y. Meyer, Gertrud Leutenegger és a Minótauroszt mítoszért küzdő Dürrenmatt mellett – Franz Böni, akinek jó néhány igazán erős prózai alkotást köszönhetünk. Böni az egészen lassan az irrealitásba, egy különös múltba elsodródó hétköznapit ábrázolja. Csak befordulunk vele egy domb mögé, és máris egy iparosodás előtti paraszti világban találjuk magunkat, amely nincs többé, mégis teljesen olyan, mint a sajátunk – mindez olyan jellegzetesen svájci természeti környezetben, amilyent Meinrad Inglin óta senkinek sem sikerült megjeleníteni.

Valami hasonlóval próbálkozott *Die künstliche Mutter* (A műanya, 1982) című regényében Hermann Burger is. Nála azonban nem kísérteties csendben történnek a dolgok, hanem zajosan, fülsiketítő zokogások és csörömpölések közepette. Burger is tüntetően visszanyúl Svájc mitikus alaprétegéhez. A leginkább „hazai” hegy, a Gotthárd nála szörnyű anyaöllé válik, melytől azt követeli, hogy újra kihordja és a világra szülje őt, jobbnak, egészségesebbnek, boldogságra képesebbnek, mint először. Burger ötlete egészen hallatlan. Az évtized regényét hozhatta volna ki belőle, olyannyira biztos kézzel ötvözi az újabb svájci szürrealizmus megannyi tendenciáját. Ám alighanem túl gyorsan elkészült a regénnyel, és ezzel talán el is játszotta élete nagy esélyét. Sok mindent mégis sikeresen elért. Többek között egy olyan szertar-

tást visz színre, mely a Svájcra való képi gondolkodáson belül rendkívüli kifejező erőt sugároz: tombolva, átkozódva és könyörögve jó anyává akarja változtatni a rosszat, melegszívűvé a rideget, táplálóvá az önmagát megtagadót, védelmezővé a fojtogatót. Ezzel önkéntelenül igazolja azt is, hogy a Svájc körüli irodalmi csatározásokat már évtizedek óta az anyával kapcsolatos képzetek irányítják a mélyből.

Burger regénye más szempontból is példaértékűnek bizonyult. Ez ugyanis egy betegség könyve. Olyan testi szenvedésekről is szól, melyek okai nem csupán a testben, hanem a családban, a társadalomban és a politikumban keresendők. Ha az ember ezt tudatosítja, és szemügyre veszi a regény megjelenésének történelmi pillanatát is, egy teljes hagyomány körvonalazódik előtte. A testet belülről felemésztő halálos betegség az elemző értelem válságával egy időben jelenik meg az irodalomban. Az áttörést Fritz Zorn *Mars* (1977) című könyve jelentette. A kötet egy jó házból való rákbeteg svájci fiatalember feljegyzéseit tartalmazza, melyeket röviddel halála előtt vetett papírra. Az Adolf Muschg által sajtó alá rendezett szövegből számos nyelvre lefordított világsiker lett. Megjelenésekor a könyv nem tűnt többnek, mint a „rossz Svájccal” szemben megfogalmazott szokásos kritika egy különlegesebb változatának. A *Mars* azonban a rák- és betegségkönyvek hosszú sorát nyitotta meg. Az ilyen művek középpontjában mindig a betegség áll, amellyel szemben a modern orvostudomány minden technikai kiválósága ellenére tehetetlen. Zorn és Burger mellett Walter Matthias Diggelmann, Maja Beutler, Thomas Hürlimann, Walter Vogt, Claudia Storz említendőek ebből a vonulatból, bizonyos értelemben Christoph Geiser és Hugo Loetscher és nem utolsósorban persze Adolf Muschg is, akinek valósággal rögeszméje a téma. Peter Noll *Diktate über Sterben und Tod* (Jegyzetek a meghalásról és a halálról, 1984) című műve így már egy ismerős irodalmi műfajhoz tartozó alkotásként kerülhetett a legtöbb példányban eladott könyvek listájára.

De mi köze ennek Svájchoz? A patriotizmus és a rák – kell-e ennél abszurdabb szókapcsolat? Az abszurd azonban sajnálatos módon magában a valóságban gyökereszik. A rák ugyanis korunk társadalmának egyik fájdalmas valósága és fontos metaforája egyben. A rák az, amivel szemben az orvostudomány technikája és egyáltalán a tervező értelem példaszerűen kudarcot vall. A rák a lehetséges haladás határának a mitikus hieroglifája. Nem véletlen tehát, hogy az irodalomban az újabb szürrealizmus-szal összefüggésben jelent meg: akárcsak az, a rák elvitatta a racionalitás teljességre törő uralomigényét. Ennélfogva lett ez a betegség kulcseleme a képek újabb, más irányú harcának, amely iránt Svájc nem maradhat közömbös. Hiszen mi más a betegség, ha nem a természet elemi történése? A betegség nem valamilyen hiány, hanem önálló erő. A betegség formájában a természet visszavág a technikának, ahogyan képeivel a költő az egészséges gondolkodás nevében visszavág az egyoldalú észnek. Mi Svájcban és világszerte kíméletlenül kihasználtuk és továbbra is kihasználjuk a természetet. A természet egy szép napon katasztrófális erővel fizeti ezt vissza. A fák elhalnak. A vizekből a halak kipusztulnak. A virágok és a bogarak, az aprócska, tarka, csúszómászó lények csendes szomorúsággal eltűnnek. Cserében valamivel több pénzünk van. A rák metaforája a falon megjelent babilóniai intelem: „mene, tekel, ufarszin”, mely a számítógépes korban sem fejezhető ki digitálisan. A nagy betegség témájával az írók már akkor szembesítettek, amikor még sejtelmünk se volt a haldokló erdőről és a mérgezett esőről. Akkoriban azt hittük, hogy lám, a költők újra a magánélettel foglalkoznak, kiábrándultak a politikából, elégük lett a jó és a rossz Svájcra való civakodásból, és most már csak saját magukkal foglalkoznak. Mostanra rájöttünk, hogy a maguk módján ők akkor is a beteg Svájcra beszéltek. A halálos betegséget mint civilizációnk fenyegetőn sötét peremét mutatták meg nekünk. A nyilvánosságban bekövetkezendőt a magánélet tükrében. A maguk világtapasztalásának sajátosan ősi módján a költők önnön testükként érezték át az ország

teljességét és az ország teljességének részeként önnön testüket, beszédmódjuk így vált egészen intimmé és háborzongatóan személyessé.

Mi emberek általában képekben gondolkodunk még akkor is, ha a képek logikailag pontatlanok és erkölcsileg igazságtalanok. Ez mélyen összefügg a szerelemmel is. A szerelem mindig a teljességet célozza meg, és aki a teljességre tör, mindig csalódik. A csalódásból erőszakosság, gonoszság és igazságtalanság születik, ugyanakkor a szerelemben csalódott embert mindig is újra utoléri a saját érzései, és eluralja a vágy.

Az ember csak azt ismeri, amit szeret – mondják egyesek. Mások úgy vélik, hogy csak azt ismeri, amitől szenved. Az is lehet, hogy a kettő között nincsen ellentmondás.

Rigán Lóránd fordítása

Peter von Matt – Irodalomtörténész, germanista. Luzernben született, 1937-ben. 1976 és 2002 között a német irodalom tanára a Zürichi Egyetemen. 1980-ban vendégtanárként tanít a kaliforniai Stanford egyetemen, 1992/1993-ban fellow a Wissenschaftskolleg zu Berlinben. Akadémikus, számos jelentős tudományos társaság tagja. Önálló kötetekben tárgyalta többek között E.T.A. Hoffmann és Elias Canetti munkásságát, vizsgálta a svájci irodalom jellegzetességeit. 2012-ben elnyerte a Schweizer Buchpreis díjat *Das Kalb vor der Gotthardpost* című kötetéért. Zürich közelében él.

