

SZENDI ZOLTÁN

## Sorsminiatűrök gesztusmozzanatai Peter Bichsel rövidtörténeteiben

A beszűkült lét fogságában

Aligha van Bichsel prózájának olyan mozzanata, amely ne hozhatná nehéz helyzetbe a műelemzőt. Mivel az egyes alkotások minden eleme – a műfajtól kezdve a strukturális sajátosságokon át, egészen a szövegek stiláris jellemzőiig – az összetettség ellentmondásából építkező egységét mutatja. A szövegek többrétegűségében talán az a legkülönösebb, hogy a banalitások mélyrétegeit vagy szinte elrejti, vagy pedig – épp ellenkezőleg – a hétköznapi esemény- és beszédmozzanatokat groteszk, illetve abszurd helyzetekké torzítva teszi láthatóvá.<sup>7</sup> Az itt tárgyalt *Enyhe szellő a tenger felől*, eredeti címén *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) kötet darabjaiban elsősorban ez utóbbira látunk példákat. Ezek közül többen is a feltételesség kap hangsúlyos szerepet, amely a nyelvtani szerkezetekben is megnyilvánul. Így például az *Emeletek* kötetnyitó rövidtörténetének első két bekezdésében háromféle formában is ismétlődik:

Képzeljünk el egy házat, háromemeleteset, lépcsővel [...]

A földszinten nem lakna senki. [...]

A földszinten talán nem lakik senki (5).<sup>8</sup>

A bizonytalanság nyelvi módozatai mindegyik esetben egyrészt szövegszerűen is hangsúlyozzák a fikcionalitást, ugyanakkor magának a sajátos, elidegenült létformának folytonos jelzései is. Mert itt nem csupán az emeletek izoláltak, hanem az emberek is, akik névtelenek és ismeretlenek: „Kéthetente valaki felsöpri a padlást” (6). E teljesen jelentéktelen leírás-epizódok a mű utolsó mondataival mélyülnek el. Itt a házalókról van szó, akik fentről haladnak lefelé, mert „A remény megkönnyíti a lépcsómászást, és csalódottan csak lefelé lehet menni” (6). Ezt az

<sup>7</sup> Szöveg és valóság művészi kapcsolatát az alábbi megjegyzés is érzékelteti: „Én nem tudom a valóságot papírra vetni, csak azt, ami mondani tud valamit a valóságról” (HOVEN 1991, 19, ford. tőlem, Sz. Z.).

<sup>8</sup> Peter Bichsel: *Enyhe szellő a tenger felől*. Fordította: Sziij Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó, 2003. Az idézetek helyét a továbbiakban csak a kötet oldalszámával jelölöm.

általánosabb érvényű mondatot azonban rögtön követi az elsekélyesítő tautológia: „A házalóknak házakkal van dolguk”, majd ennek mintegy variánsa: „az erdészeknek az erdővel” és utána közvetlenül: „A nőknek a várakozással van dolguk” (6). Erről az ismétlődő szerkezetről, amely jelentésében immár aligha értelmezhető az idem per idem logikájával, bizonyára hosszabban lehetne értekezni. Hiszen a látszólagos konzervatív nő-behatárolás nyilván ironikus, miként az egész szöveg az. Ezt bizonyítja a feltételes mondat szerkezetek átfordítása kijelentő mondatokká. A retorikai struktúra pedig mindezt még tovább erősíti azzal, hogy az utolsó mondatokat végül egy tőmondatra redukálja: „A házak: házak” (6). Kifejezve ezzel az egész „történet nélküli történet” rideg valóságát.<sup>9</sup> Azt, hogy a házakban ugyan laknak, de a lakóknak nincs közük egymáshoz, jelenlétükről legfeljebb az ajtókon kiszivárgó fokhagyma- vagy pelenkaszag árulkodik.

Ugyanezt az alapstruktúrát és -jelentést látjuk *A férfiak* című rövidtörténetben is. Mert itt is meghatározó a feltételes mód és a kapcsolatnélküliség. Az előbbire a többször is visszatérő nyelvtani forma utal: „Ha megkérdezték volna tőle [...]”, „Szép nőknek nem kellene várniuk [...]”, „Megkérdezhették volna” (8–9). Az alaphelyzetet itt pedig egy várakozó nő magánya határozza meg. Azáltal viszont, hogy a folytonosságot jelző visszatéréseknek ezúttal állandó szereplője a kávérendelő lány, az egyedüllét immár konkrétá válik. Ami virtuóz ebben a műben, az a nézőpont sajátossága, a férfitekintet és -gondolat dominanciája. A legtöbb, amit megtudunk ugyanis a lányról, az szinte mind a kíváncsi vagy inkább mohón vizsgálódó férfiszem felületesnek sem nevezhető ’megismerése’. „Szép nőknek nem kellene várniuk, gondolták. Ő még fiatal, ezt is gondolták. Kicsit lehetne romlott, ezt kívánták” (8). Gátlátalanul figyelik mozdulatait és külsejét. Így megtudjuk, hogy „nagy szája van”, „szép haja”, „kicsi és karcsú” (8) és lágy a hangja. Erre a nézőpontra épül rá a külső, elbeszélői nézőpont, amely nemcsak a férfi-gesztusokat látta és részben értékeli – „A pincér bizalmasan mosolygott” (8) –, hanem a szituációt is röviden jelzi: „Itt várt, hol egy barátnőre, egy kolléganőre, a vonatra, hol az estére. A zárómondatok itt is redukált kijelentések: „Egy kislány. Ha megkérdezik, akkor már nő” (9). E különös összekapcsolása a műben végig kettes alakban feltüntetett kislány és nő szerepének többféle képpen is értelmezhető. Amennyiben a címmel is kiemelt férfi-nézőpontot vesszük figyelembe, akkor a vágyakozó gondolatok ellentmondásosságát hangsúlyozzuk. Hiszen a férfiak bizonytalanságát csupán a lány kora okozhatja. Ha megszólítják, akkor már felnőtt nőknek tekintik. Ugyanez viszont a lány helyzetére is vonatkoztatható, hiszen ő

<sup>9</sup>Egyetérthetünk Breier Zsuzsa megállapításával: „Két pólus között feszülnek Bichsel történetei. Az egyik oldalon a kétség, hogy történetek-e még ezek az eseménytelen életek, hogy érdemes-e elbeszélni őket. A másik oldalon a kétség (beesés), hogy ezek az eseménytelen életek csupán örömtelen túlélések” (BREIER 1994, 492).

meg mindig vár kávéja mellett, nemcsak a vonatra, hanem az estére is. A kapcsolat azonban még a gesztusok szintjén sem létezik.

A *Virágok* is a férfi és nő kapcsolatának a hiányát mutatja be. Ezúttal azonban a férfi félszégének ironikus középpontba helyezésével. A korábban már többször említett feltételes mód ebben a műben lélektanilag pontosan megragadható, mivel rögtön a felütés a férfi ábrándozását írja le: „Aztán a férfi elképzeltte őt egy virágboltban, zöld kötényben és szegfűmosollyal. Belépne, és megkérdezné [...]” (11). A kezdőszó, az 'aztán' előzményeket sejtet, ugyanakkor azt sem tudhatjuk, hogy a nő egyáltalán létezik-e, vagy csupán a képzeletben jelenik meg. Az elbeszélő ellentmondásos megszólalása mindkét lehetőséget fenntartja, hiszen a feltételes módot kijelentő mondatok is követik, mint ez az alábbi párbeszéd részletből is látható:

– Igen, látom – mondaná a férfi. Aztán azt kérdezné:

– Van illatuk?

A nő nem válaszol. Kézbe vesz egy sárga virágot a legközelebbi vázából, és forgatja a hüvelyk- és mutatóujja között (11).

A szövegvilágban e kettősségnek retorikai funkciója is van, amennyiben a férfi által elképzelt találkozást vágyott valósággá stilizálja. Az elbeszélői közlés szűkszávú tárgyilagossága ellenére sem közömbös.<sup>10</sup> Amikor például a virágárusnő lehetséges gondolatait tolmácsolja, nemcsak lélektani precizitással teszi, hanem rejtett megértéssel is: „Gondolatban próbálja odasúgni a férfinak, mit kellene mondania [...]” (11).

A párbeszédsor nagyobb részében azonban mégis az abszurditásig fokozódó groteszk mozzanatok a jellemzőek, amelyek még a nő – a férfi szerencsétlen sutaságát oldani kívánó – gesztusaiban is jelen vannak. E sajátos, groteszk szituációt pontosan érzékeltetik a dialógusok, amelyek egy férfi és nő ismerkedésének ügyefogyottságát jelzik. S ami e rövidtörténetet leginkább komikussá teszi, maga az indítás, mivel ez az egész találkozást mintegy keretbe foglalja és végképp karikírozza, hiszen a férfi még gondolatban sem képes leküzdeni félszégét. Ismerve e furcsa kis történet tágabb, a kötet további műveit is magában foglaló szöveggörnyezetét, tudhatjuk, hogy itt aligha csupán egy komikus, ám lélektanilag magyarázható helyzetképről van szó, hanem a kommunikáció általánosabb hiányáról/fogyatékoságáról.

Mélyebb emberi kapcsolatok hiánya miatt a felszíni érintkezés is fontossá válik, miként ezt a *November* miniatűr prózája is bizonyítja. „Félt, és ha valakinek azt mondta: »Hidegebb lett«, vigasztalást várt. – Igen, november van – mondta a

<sup>10</sup> Az elbeszélői kommentárok részletes vizsgálatát lásd Orosz 2003, 73–92.

másik férfi” (15). A félelem főként télen tör rá, mert akkor „minden szörnyűség megtörténhet”. És a kivilágított kirakatok is „csak melegséget színlelnek” (15). Látszólag összefüggéstelenül sorjáznak a belső nézőpontból megfogalmazott gondolatok csapongásai és az elbeszélő megjegyzései: „Mielőtt elmegy otthonról, megszámolja a pénzét. Hó nem lesz, nincs már hó. A fázó nők szépek, a nők szépek” (16). A szövegszerkesztés logikátlanak tűnő kuszasága és az elhallgatás azonban pontosan érzékelteti a magányos férfi teljes elbizonytalanodását.<sup>11</sup>

*A nagynéni* nőalakja ezzel szemben „Nem volt magányos, szorgalommal, folyóiratokkal és fecsegéssel, pontossággal és szeretettel töltötte ki az életét [...]” (53). Mégis, már ebből a rövid jellemzésből is kitűnik a disszonancia, amely a teljes szöveggörnyezetben egyértelművé válik. Az, hogy e „kitöltött életben” mennyi az önbecsapás, az ön- és valóságismeret hiánya, ami az asszony elégedettségének az igazi forrása. A következő mondatok groteszk összekapcsolása, az elbeszélői kommentár nélküli egyszerű közlések ironikusan jelzik a nagynéni valóságos helyzetét: „És a dolgokat aranyosnak, bűbajosnak és elragadónak találta. És a fivére soha nem látogatta meg. És az unokaöccsei kényszeredett leveleket írtak neki” (53). Mert a szeretet, melyet ad, és melyet kap, vagy kapni szeretne – mind legfeljebb a társadalmi konvencióknak felel meg.<sup>12</sup> Ennek az eleven élményeket aligha megtapasztaló örömmel a szánandó voltát mutatják az utolsó mondatok is: „És soha nem hallották őt énekelni. És ha az anyja zongoráján leütött egy hangot, akkor az véletlenül történt [...]” (55).

Bichsel művészetének prózaminiatűrjei az öröm nélküli életek hétköznapi szerűségét ugyan különböző szegmenseiben és többféle perspektívából ábrázolják, de a legtöbb darabban groteszk iróniával leleplezi e kiüresedett léthelyzetek közös háttérét is: az egyéni és társadalmilag is egymásra ható beszűkült tudat determinisztikus világát. Néhány műben azonban szinte teljesen hiányzik ez az elemeire bontott karikírozás. Helyette mintha az elbeszélő visszatérne a rövidtörténet hagyományosabb stílusához, melyben ugyan az irónia a háttérben szintén jelen van, de meghatározóbb az elégikus hangulatot sem nélkülöző realiztikusabb ábrázolás. Mind *San Salvador*, mind pedig *A lány* című műben központi szerepet játszik az elmagányosodás motívuma, s ebben egyértelmű a kapcsolat a kötet legtöbb darabjával, itt azonban nem karikírozott figurák groteszk léthelyzeteivel találkozunk, hanem férj és feleség, valamint szülő és gyermek egymástól való sorsszerű eltávolodásával, amelyben a fájdalom csupán gesztusokkal jelzett. A személyesség, az emberi érintettség további jellemzője, hogy mindkét történetben nevük van a szereplőknek, és kapcsolataikban a szeretet, ha különböző mértékben is, de jelen

<sup>11</sup> „A hallgatás nem némaságot jelent, a kimondatlan szónak értelme van, és a legkülönbözőbb szerepeket rejt magában” (DENNELER 1994, 367, ford. Sz. Z.).

<sup>12</sup> A *Was ich bin?* [Mi vagyok én?] című írásában Bichsel arról a vágyról beszél, amely olyan világot képzel el, ahol „minden azonosul önmagával” (BICHSEL 1981, 41).

van. A *San Salvador* már címével is utal az elvágyódásra. „Itt én nagyon fázom, [...] elmegyek Dél-Amerikába” (43) – ezt írja a férj új töltőtollával próbaképp egy lapra. Felesége kóruspróbán van, s az esti magányérzet szinte freudi megnyilatkozásra készteti. Sőt eljátszik a gondolattal, hogy ezek a mondatok hátrahagyott üzenetek is lehetnének: „Akkor tehát Hildegard fél tízkor hazajönne. Most kilenc óra volt. Elolvasná az értesítést, megijedne, a Dél-Amerikát nem hinné el, mégis megszámolná az ingeket a szekrényben, valami mégiscsak történhetett” (45). A feltételes mód itt szó szerint veendő, hiszen Paul közben már azon tűnődik, kinek írhatna levelet. Unalmának „pótcselekvéseit” hosszan részletezi az elbeszélő. Majd „[...] nézte megint a cédulát, pálmákra gondolt, Hildegardra gondolt” (45). Képzletben végigkísérte asszony mozdulatait. A kép, ahogy kisímítja a haját az arcából, a mű zárómondatában is megjelenik. Aligha csak a megszokás, hanem feltehetőleg a feleség iránti bizalom jelzéseként is.

A *lány* fordításban pontosan nem visszaadható cím, mivel eredetiben a *Die Tochter* szerepel, ami valakinek a lányát jelenti. Ez azért fontos, mert e rövidtörténetben egy idősödő házaspár gyermekéről van szó, aki – immár felnőtt nőként – városba jár dolgozni, s bár még hazulról utazik naponta, a szülők is tudják már, hogy hamarosan elköltözik tőlük. A történet magját épp ez az átmeneti szituáció adja, az elszakadás fájdalma, amit ugyan a szülők sohasem mondanak ki, de megszólalásaikban mindig ott húzódik. Hiszen itt a különválás egyben generációs ellentétet is jelent. Lányuk most már egy „kisasszony, aki tearoomban mosolyogva cigarettázik” (58). Modern életformáját már otthoni szobája is mutatja: lemezjátszója a városból hozott lemezekkel, a parfümös üvegcsék és a cigarettásdoboz mind-mind a leendő városi „kisasszony” kellékei. Az elbeszélő ugyan mindvégig jelen van a történetben, de közlései éppúgy Monikára vonatkoznak, még akkor is, ha a szülőkre utal, mint a szülők megnyilatkozásai. Ez a szinte kizárólagos nézőpontfókuszálás pontosan mutatja a szülők szeretetfüggését. A két ember életét mintha csak lányuk léte határozná meg. A történet jelenében éppúgy, mint a múltra visszatekintésben és a jövő elképzelésében. A jelen a várakozással telik:

Esténként Monikára vártak [...] egy órával korábban ettek. Most minden nap egy óra hosszat váraakoztak a megterített asztalnál, a helyükön, az apa az asztal végén, az anya a konyhaajtóhoz közelebbi széken, váraakoztak Monika üres helye előtt (57).

A részletes leírás pontosan érzékelteti a már-már rituális szertartást, amivel a szülők lányuk hazaérkezését várják. E kötődésben minden fontos, így szűkszavú beszélgetésükben is Monika a téma: „Mindig olyan kedves kislány volt – mondta az anya, miközben váraakoztak” (57). Még fontosabb számukra azonban lányuk városi élete, amelynek minden mozzanata érdekli őket:

[...] megpróbálták pontosan elképzelni, ahogy az állomáson könnyed mozdulattal előveszi a piros tárcáját a bérlettel, és bemutatja, ahogy végigmegy a peronon, és az irodába menet izgatottan beszélget a barátnőivel, ahogy mosolyogva viszonzza egy úr köszönését (58).

Bichsel elbeszélőművészetének ereje itt is a hétköznapi epizódok részletező elmélyítésében és a gesztusmozzanatok időszerkezetében rejlik. „Nemrég” kiderült, hogy Monika nem tud franciául, de tud gyorsítani. „– Nekünk az túl nehéz lenne – mondogatták egymásnak” (59). A gyakorító ige (‘mondogatták’) egyrészt lányuk képességét emeli ki, ugyanakkor múltbeli ismétlődést jelent, amely után a merőben eltérő mondatszerkezet mintha az itt és most pillanatát rögzítené: „Azután az anya az asztalra tette a kávé. – Hallottam a vonatot – mondta” (59).<sup>13</sup> Ez a zárómondat a gesztusok összefoglalást is jelenti: a várakozás és találkozás szülők számára oly fontos mozzanatát, amely, tudjuk, már nem sokáig tart. Az egyszerű elbeszélői közlés – pontosan úgy, mint a *San Salvador* zárógesztusában – teljesen érzelemmentes. Mégis bizton gondolhatjuk, hogy az anya megszokott mozdulataiban a szeretet gondossága is benne van.

Az eredeti kötet címadó darabja, *A tejesember*<sup>14</sup>, a könyv legkülönösebb és legsikerültebb művei közé tartozik. Egyrészt azért, mivel a férfi és nő kapcsolatának hiányát merőben új szempontból közelíti meg, másrészt pedig virtuóz módon kidolgozott szerkezete és stílusa miatt. Már magának a témának a megközelítése is kitűnik eredetiségével, mivel a történet két alakja, Blum asszony és a tejesember egyáltalán nem ismerik egymást, pontosabban: sohasem találkoztak. A mű zárómondatai ezzel szemben ironikusan többet feltételeznek. Egyrészt megtudjuk, hogy „Blum asszony tulajdonképpen szívesen megismerkedne a tejesemberrel”. Másrészt pedig azt olvassuk, hogy a tejesember „ismeri Blum asszonyt, két liter tejet és tíz deka vaját szokott kérni, és be van horpadva a fazeka” (31). A történet az előbbi kijelentést igazolja, míg a tejesember csak annyit tud az asszonyról, amennyit munkája megkíván. De nem is szeretne többet tudni róla, azt azonban mégis feltételezi, hogy talán Blum asszonnak is „elálló fülei” vannak, mint egy Blum nevű ismerősének. Egy nem létező kapcsolat „lebegtetéséről” van tehát szó, amelyben minden mozzanat lélektani árnyaltságról és megértő iróniáról tanúskodik. Megértés az asszony iránt, melyet az ő belső nézőpontjának dominanciája is bizonyít. Mivel ő az, aki – annyi más Bichsel-figurához hasonlóan – kapcsolatra vágyódik, nem csupán lélektelen egymás mellett élésre. Még arra is gondol, hogy fel

<sup>13</sup> A rövidtörténet időszerkezetének jellemzője a szélsőséges szubjektivitás, lásd KILCHENMANN 1968, 17–18.

<sup>14</sup> A fordító részletesen indokolja az eredeti kötet cím megváltoztatását. Számomra azért kevésbé meggyőzően, mert a német cím éppen hosszúságával a kötetdarabok lényegét fejezi ki: a kapcsolatra vágyódás kudarcát (SziJJ 2013, 65–67).



kellene kelnie hajnalban, hogy találkozhasson a tejesemberrel. Szinte e kívánság függvényében él, és képzeletben már féltékeny is: „Blum asszony nem szeretné, ha rosszat gondolna róla, azt sem szeretné, ha a szomszédasszonnyal állna le beszélgetni” (30). Ezt az illuzórikus vágyat a nézőpontváltások szembesítése leplezi le. Amikor például Blum asszony annak ellenére, hogy azt képzeli, a „tejesembereknek gusztustalanul tiszta kezük van” (30), mégis védelmébe veszi őket: gondolatban szorgalmukat, kötelességtudásukat, nehéz helyzetüket sorolja, és azt is megjegyzi, hogy „nem tehetnek róla, hogy drágul a tej” (30). Ezzel szemben a tejesember az asszony bocsánatkérő cédulájára, némi megfontolás után nem írja rá, hogy „Semmi gond”, mert akkor „az már levelezés volna” (30). A *tejesember* e gesztusok ironikus megfigyelésével nem csupán pontos képet rajzol egy elidegenítő világ hétköznapjairól, hanem megértést is sejtet az egyszerű sorsok képviselői iránt.

Ellentétben Bichsel eddig taglalt rövidtörténeteivel, a *Regény*<sup>15</sup> már a címében is jelzi, hogy ezúttal a mű cselekménye sem térben, sem időben nem behatárolt. A mű terjedelme ugyan semmiben sem különbözik a szerző prózaminiatúrijaitól, de az alig több mint két oldalba mégis szinte egy valóságos, több szálon futó regényt sűrít az elbeszélő. Ez úgy lehetséges, hogy a mű struktúrája szinte minden fontos, egymással gyakran szemben álló narratív elemet felhasznál. A legmeghatározóbb szervező eszköz a kihagyás, a szinte csak vázaltszerű cselekményépítés. Ez teszi lehetővé, hogy sok év eseménysorát megjeleníthesse a mű. A gyakran csupán egyszerű mondatokra redukált elbeszélői utalás alkotja a cselekmény vázát, amely egy korántsem rendkívüli szerelmi történetet villant fel, de évekre ’lebontva’. Magáról a lányról, akibe a férfi szerelmes, mindössze néhány mondatnyi információt kapunk: „A lány tudja, hogy a férfi szerelmes” (60). Hogy hol és milyen körülmények között találkozhattak, arról semmit sem olvashatunk. A második, s egyben legfontosabb közlés kettőjükéről, hogy a „lány nem mosolyog” (60), a szerelem tehát viszonzatlan maradt. A többi megjegyzés pusztán a lány útjának főbb állomásaira utal: London és Barcelona. Ezek a lényegtelennek tűnő közlések csak azért fontosak, mert jelzik, hogy a lány földrajzilag ugyan egyre távolabb kerül a férfitől, aki azonban mindig tudomást szerez a lány útjáról, sőt azt is megtudjuk, hogy a lánynak még Londonban befestett haja csalódást okozott a férfinak. Ebbe a mozaikszerűnek is alig nevezhető történetbe épülnek be a párhuzamos szálak, amelyek a férfi életéhez kapcsolódnak: legtöbbit a feleségről tudhatunk meg, de Amerikában élő fivérééről és fiáról is olvashatunk egy keveset. Mint Bichsel szinte minden művében, úgy itt is rendkívül fontos szerepük van a gesztusok jelzéseinek, mivel a látszólag lényegtelen mozzanatokban is felvillannak a felszín alatti mélyebb összefüggések. A mű elejének következő szövegrészlete jól megvilágítja ezt a strukturális sajátosságot. A szövegben látszólag jele sincs az asszony féltékeny-

<sup>15</sup> Külön köszönettel tartozom Bernáth Árpádnak, aki ezt a Bichsel-művet (s hozzá kapcsolódóan az epikaelmélet alapjait is) rögtön germanisztikai tanulmányaim elején megismertette velünk.

ségének, de ahogy férje megjegyzését – „Csinos lány” – „barátságosra” mérsékli, és az „elhaló mosolyból” tudhatjuk, hogy a feleség ’rosszat sejt’. „Azt mondja a feleségének: – Csinos lány. – És a felesége igazat ad neki. – Barátságos – mondja. Ha a felesége mosolyog, fehér fogcsík jelenik meg az ajkai közt. Aztán elhal a mosoly, de a csík marad” (60). A férj lány iránti vonzalmának pedig hasonló, csak ezúttal motivikus jelzése a locarnói patikusnő, aki a szeretett lányra emlékezteti, ezért – bár az elbeszélő ezt nem hangsúlyozza –, a városba többször is visszatér. Közben a férfi életének hétköznapijait is újból és újból „bejátssza” az elbeszélő: „A felesége már régóta ragaszkodik hozzá, hogy vegyenek egy televíziót” (60), majd nem sokkal később azt is megtudjuk, hogy „már van televíziójuk” (61). Vagy hogy évekkel később Davosba készül, ahová felesége is elkíséri. Feltehetőleg a kései szerelem halványulásából is következik, hogy a családi életéről a szöveg második felében több szó esik: „Újrakezdi a feleségével a vasárnapi sétákat. Közben letör magának egy faágat” (61).

Látszólag szeretlenül épülnek be a történetbe olyan utalások, amelyek elvezetnek a szerelmi történettől: „A férfi évek múltán megint ír a fivérének Amerikába [...]. Időközben egy másik párt erősödött meg. Időközben tavasz lett” (61). A kihagyásos és tömörítő időkezelésnek ugyanakkor a műben több funkciója is van. Egyrészt jelzi az idő rohamos múlását, amely – a feleség újbóli ’megjelentetéséhez’ hasonlóan – szintén érzékelteti a távolodást az egyoldalúságában is nagy élménytől. Másrészt pontosan kifejezi a férfi életének monoton folytatását, amelybe sem a politikai, sem pedig a természeti változás nem hoz említésre méltó élményt. A történet lezárása azzal a banális közléssel, hogy fia „egy csempészett üveg Chartreuse-zel tér vissza [...] Spanyolországból” (62), negatív ’csattanója’ az egész műnek, mivel a szerelmi történet kezdésbejelentését teljességgel ellenpontoszza. Így a „regény” eseménytelen cselekményíve a férfi reményét éppúgy végleg kiüresíti, mint az olvasói elvárást. A mű egészének legmélyebb ironiája pedig abban rejlik, hogy a sokat sejtető elbeszélői bejelentésnek semmilyen folytatása sincs, s így az egyoldalú érzés őrzése éppolyan értelmetlen, mint feltehetőleg a férfi egész élete.

A *Pünkösdi rózsák* Bichsel groteszk történeteinek folytatása, amelynek szinte minden mondata szarkasztikus ironiáról tanúskodik. Ennek legfőbb stílusjellemzője a mondatokon belüli torzító ellenpontozás, amely már rögtön a szöveg elején megjelenik: „Egy öreg hölgy postaládájába valaki egy csokor virágot dugott, virágokat egy jól trágyázott kertből, kövér pünkösdi rózsákat” (13). Bár hamarosan megtudjuk, hogy a virágot ajándékozó is öreg hölgy, aki az ötödik emeletre már nem akar felmenni, a ’postaladás megoldás’ akkor is komikusnak tűnik. Hasonlóképpen disszonánsak a virág jelzői is („jól trágyázott kertből, kövér”).

Történet helyett jellemet és szituációt karikírozó ábrázolások ezek, amelyek komikuma nem az öregség szánandó helyzetét célozza, hanem a még hétköznapi-ságában is elégtelennek bizonyuló életet, amelynek sorsszegényítő voltát az idős-



kor perspektívája csak még jobban kiemeli. „Adele mindig egyedül volt, és tetvei voltak, amikor iskolába járt, Adele hetvenkét éves” (13). Ez a rövid visszautalás korábbi életére magyarázatként is olvasható. Nem kevésbé fontos azonban ennek a látószögnek egy általánosabb funkciója, a mindig számító és a felszabadultság érzését nélkülöző, kötelezettségek és megszokások teremtette beszűkülés jelzése. A következő idézet művészi tömörséggel mutatja be ezt a tudatot és életet fogva tartó helyzetet: „Adele tréfálkozik a tejesemberrel, és megszámlolja a visszajárót, drágul a tej” (13). Így még a halálközelség érzésének a bemutatása sem nélkülözi az iróniát: „Adele is adott egy frankot a szomszédasszony koszorújára. – Ez a jótét lélek – mondta –, biztos ő is adott volna értem egy frankot” (14). S a látszólag elbeszélői közlés valójában az idős asszony reményét fejezi ki, hogy temetésének a rangját emelni fogja majd a banktisztviselő unokaöcs jelenléte: „Adele temetésére majd eljön az unokaöccse Aaraból. Az unokaöccse banktisztviselő Aaraban” (14). *Az ő estéje* (25) című rövidtörténetben a temetési kívánság már a mű első mondataiban megfogalmazódik: „Sokat remélt a temetésétől, és mindenféle kívánságai voltak az ünnepséggel kapcsolatban. – Ne csináljatok nagy felhajtást” (25) – mondta a férfi feleségének. Ő tehát nem élt egyedül, mégis – Adeléhez hasonlóan – ő is olvasgatta a nekrológokat. Bizonyára azért, mert házasságát, Bichsel történeteinek sztereotípiájaként, a mindennapok közönye hálózza be. Felesége ugyan próbálja odaforduló kérdéseivel életben tartani kapcsolatukat, de a férfi vasutakról és apja régi rádiójáról szóló emlékeihez nem tud hozzászólni. „Ha nem mondott semmit, a férfi mérgeledött” (26). „Unalmas történet” – mondja az elbeszélő, s a férfi ezt gondolatban megismétli (27). Lefekvés előtt többször is elismétli: „Megyek aludni” (27). Mintha válaszra várna.

Ugyancsak a férfi és nő kapcsolatának „kényes egyensúlyát” karikírozza a *Zenedobozok*. Kettőjük viszonyának groteskségét ezúttal a hangszerválasztáson keresztül érzékelhetjük. A nő zongorát akar, a férfi pedig zenedobozaihoz ragaszkodik. A történet lényege és egyben iróniája az erőviszonyok – tömörségében is rendkívül pontos – vázolásában rejlik. Amikor a nő bejelenti kívánságát, „a férfi tudta, hogy hamarosan egy fekete monstrum fog állni a szobában” (19). Bichsel művészetét, mint általában, úgy itt is, az utalásos bemutatás szellemessége jellemzi. Ennek eredetisége pedig abban áll, hogy az egyébként mondatszerkezeteiben is tömörített stílus ellenére, az egyszerű ténymegjelölés helyett az áttételes, rövidségében is körülírásos formát használja. Az előbbi idézet esetében például az elbeszélő nem azt mondja vagy mondatja, hogy a férfi utálja a zongorát, hanem azt olvassuk, hogy képzeletében már megjelenik „egy fekete monstrum”. E komikus, de feszültségektől nyilván korántsem mentes küzdelemből a nő kerül ki győztesen: „És a férfi egyre ritkábban merte felhúzni a zenedobozait, ült a szobában, hallgatta a nő játékát, nézte a zongorát és a nő ügyetlen ujjait, és esténként a nő átölelte őt, és azt mondta: – Tudom, hogy szereted a zenét” (20). Az utolsó mondat ismétlése a szövegben azt mutatja, hogy a nőnek nem elég, hogy akaratát érvé-

nyesíteni tudja, hanem még ízlését is igyekszik ráerőltetni a férfira. Utóbbi pedig egyszerűen fél. Hogy nem köszön többé, éjjel felkel, és összetöri az ébresztőóráját, és feltöri a „titkos fiókjait”.

A férj és feleség egyenlőtlen viszonyát a *Fagyapot* ezzel szemben a férfi fölényének ironikus perspektívájából ábrázolja. A történet keretét egy, a vendégeknek tartott diabemutató képezi, melyet Madelaine, a feleség kommentál. Az egész szituációt viszont az elbeszélő szerepében jelen lévő férj látatja ironikus hangvételben, amely a nyaralás feltételezhető szépségeit is a házasság unalmával értékeli át.

[...] mindig ugyanazok a képek. Nagyon kék ég, a felhők mint a vattacsomók, és még néhány kép Madelaine-ről. Madelaine nevet, és kijelenti, hogy rettenetesen néz ki a képeken. [...] Madelaine tényleg rettenetesen néz ki. Most minden további nélkül becsukhatja az ember a szemét, és valami másra, egy játék mackóra gondolhat (22–23).

A mű címe az idézett rész utolsó mondatához kapcsolódik, az emlékezés mozzanatahoz, amelyben a játékok világa nemcsak a gyermekkori idillt jelenti, hanem a valóság korai megtapasztalását is. Mert láthatta, ahogy a felvágott mackóban található fagyapotba üvegárut csomagolnak. És mégis: ezt a világot még a képzelet szépsége hatja át. Innen az elbeszélői hangnem váltása már-már elégikus líraiságra. „A hőemberekben is lehet valami. Soha nem fogja megtalálni az ember. Amint keresni kezdi, a hőember már nem is hőember. Ahogy a játék mackó sem volt már játékmackó” (23). A lezárás ismétlődő mondata azonban – „És most még néhány kép Madelaine-ről” (24) – az idillből kijózanító hirtelenséggel vezet vissza a történet jelenébe.

Egy újabb nézőpontváltással találkozunk *A tenger mellől* rövidtörténetében, mivel itt a férjétől levelet kapó asszony szemszögéből láthatjuk, pontosabban érezhetjük át a tenger mellől kötelességszerűen küldött levél közhelyes unalmát.

[...] írja, amit a tengerről írni szoktak, hogy kék, és írja, hogy „szeretettel üdvözöl”, ahogy írni szokták, hogy „szeretettel üdvözöl”, és elnézést kér a kézírásáért, elnézést kér a hosszú hallgatásáért, és azt írja, hogy jó, hogy mindig enyhe szellő fúj a tenger felől (39).

A mű egyetlen eseménye, amely egyben a történet felszíni síkját is meghatározza, a levél megérkezése körüli bonyodalmakat részletezi. E lényegtelen mozzanat ironikus összhangban van a végre megérkezett levél ürességével, amellyel az asszony szemmel láthatóan nem sokat tud kezdeni. Erre utal az elbeszélő részletes gesztus-leírása, ahogy az asszony többször összehajtogatja, majd újra kinyitja, „és gondolkodik”. Férje és közte lévő távolság láthatóan nem csak térben mérhető.

*Az oroszlánok* nagypapa-hőse „idomár akart lenni, hogy bosszantsa azokat, akik nem néztek ki belőle semmit, hogy bosszantson mindenkit” (17). Már ez a mellék-

mondatos hozzáfűzés is elárulja jövőtlen álmodozását. A kihagyásos történetmondás remeke a következő mondat, amely életének további állomásait foglalja össze: „Feleségül vett egy szép lányt, és egy naptárban feljegyzéseket tett az időjárásról, a hőmérsékletről és a szél erősségről” (17). Hogy a szép lányból lett feleség sem hozza meg számára a boldogságot, azt a mondat folytatása már-már kacagtató iróniával jelzi. A kötet darabjainak számos öregjéhez hasonlóan ő is a halál fogságában él, de az is látható, hogy az elmúláshoz sincs igazi viszonya: „Öregkorában sokat járt temetésekre, szomorúan és részvétlenül ült a templom padjában, és forgatta a kezében a kalapját” (18). A mű struktúrájának egyik lényegi sajátossága a modern regényekre emlékeztető időfelbontás. A nagyapa életének különböző momentumait mozaik-szerűen, látszólag minden logikát mellőző sorrendben említi meg az elbeszélő. Még zavarba ejtőbb az elbeszélő személyes „kiszólása” egy alkalommal: „Az unokák magukkal vitték az oroszlánokat [...] Ez jó volt neki és nekünk” (18).

*A kártyajáték* alakjának magányát a „semmi” és „senki” groteszk ismétlése emeli ki, ami egyszersmind a kapcsolat nélküli élet kietlenségét is jellemzi. „Kurt úr nem mond semmit. Csak ül, és nézi a játékot. [...] Kurt úrnak megvan a helye, senki nem tudja, mióta és miért” (46). „Kurt úrra senki nem kíváncsi. Mégis megismerték az évek során” (47). Mivel mindennap ott ül a kocsmában, ezért a kocsmáros, ha mást nem is, de a születésnapját tudja állandó vendégének, s ekkor az ingyen ihatja felmelegített sörét. E szüntelenül ismétlődő élethelyzet egyhangúságát majd csak Kurt úr halála szüntetheti meg – feltételezi az elbeszélő. Ekkor egyszerre mindent megtudnak majd életéről, sőt lesz olyan játékos is, akinek hiányozni is fog. A zárómondat azonban csattanószerű tömörséggel szünteti meg ezt az illúziót is: „De ez nem igaz [...]” (47). S valóban, minden realitásnak ellentmond az elképzelés, hogy halála után több érdeklődést mutatna bárki is a magányos férfi iránt, mint életében. Nem véletlen, hogy a mondat így folytatódik: „a játéknak egészen pontos szabályai vannak” (47). Aligha kétséges, hogy itt a társadalmilag is determinált sors szabályairól van szó.

Az elidegenült világ tökéletes karikatúráját adja *A hivatalnokok* című, alig több mint egyoldalas írás, melynek minden mondata maró iróniával ábrázolja a teljesen mechanikussá torzult életek mindennapjait. „Tizenkettőkor kilépnek a főbejáraton, mindegyik a következőnek tartva az ajtót, mindegyik kabátban és kalapban, és mindig ugyanabban az időpontban, mindig tizenkettőkor” (36). Ami Bichsel groteszk „láttelelétében” itt már abszurditás, az a személyiség teljes elvesztése. Van, aki azt is furcsának találja például, „hogy mozog a lába”. S bár „nem szeretik a munkájukat, de el kell végezni, mert emberek állnak az ablaknál” (36). Még az esetleges egyéni vonások is jellegtelené válnak a nivelláló egymás mellé rendelésben: „És vannak olyan hivatalnokok, akik szeretik a gyerekeket, és olyanok, akik szeretik a reteksalátát” (36). De a zárómondat visszatérése a kezdőmondathoz – „És tizenkettőkor mind kilépnek a főbejáraton” (37) – nem hagy kétséget afelől, hogy a csinovnyik-lét nyomorúságából egyikük sem tud kilépni.

## Az ütem ellenében

A kötet írásainak zöme ugyan a beszűkült és szerencsétlenségig elszegényített sorsok ironikus perspektívából bemutatott történeteit tartalmazza, néhány darabja azonban – különböző alakokon és helyzeteken keresztül – jelzi az elkülönülés vagy éppen szembenállás gesztusait is. Így például a *Zenedobozok* már korábban bemutatott férfi figurája, aki ugyan nem képes felesége ízlés-terrorjának és az iskolában tanult műveltségnormáinak ellenállni, de legalább titokban igyekszik tiltakozni: „Mióta ilyesmiket tanulnak az iskolában, a férfiak titkos fiókjai voltak minden ellen, amit az iskolában tanulnak” (20). *Az állatbarát* ugyancsak társadalmi normákat karikíroz, csak ezúttal a „mainstream” által immár általánosan kötelezővé kényszerített állatbarátságot, amelyben az elbeszélő a képmutató humanizmust éppúgy láttatja, mint a pótcselekvést.

Az állatbarátunk olyan férfi legyen, akinek nem tudni a korát, egy középkorú férfi. És az állatbarátunknak legyen az a meggyőződése, hogy kutyákkal bálni jó. És igazságosnak kell lennie, és semmiképpen nem kényeztetheti el a kutyákat. Csendes sétálóknak kell lennie, és olyan sétálóknak, akinek célja van (48).

Bizonyára ezért nem lehet „jó lelkiismerettel kedvezően írni az állatbarátról” (48). Így aztán nem is készül el a történet, bár, ha nem jut eszébe egyetlen történet sem, akkor „állatbarátról szólót” keres – közli az elbeszélő. Majd az ironikus csattanó e tökéletesen történet nélküli történetben sem marad el: „gyakran gondolok arra, hogy kutyát kellene vennem; azzal voltaképp teljesíteném a kötelességemet” (49).

A *Gigon úr* egyetlen szituációba tömöríti a hosszú évszázadok alatt jámborságra szoktatott gyülekezet unalmas bünnélküliségét. Grigor úr, a lelkész, miután egyedül marad, tanácstalanul imába kezd, de csak annyit mond, hogy „Uram”. Az imádság folytatása már a múltban hangzik el:

„Uram, küldj nekem iszákosokat, küldj nekem szajhákat, tolvajokat, hogy hozzád vezethessem őket”, ez volt az ima a lelkészképzőben. Most az volt az imája, hogy „Uram”, és senki nem volt a hallgatóságban, aki ne lett volna jámborabb nála (33).

A lelkészképző „imáját” aligha vehetjük komolyan, mégis, a szituáció ironikus el-lentételezésében fontos szerepe van, hiszen az idézett fohász a bűn távortartása helyett annak megidézését tartalmazza. Nem véletlen, hogy a rövidtörténet jelenében a lelkész a megszólításnál elakad. Mert istenfélő gyülekezetének példamutatása elbizonytalanítja. Két okból is. Egyrészt azért, mert miként a lelkészi pálya kezdetén állók istenkáromlásnak tűnő Istenhez forduló beszéde jelzi, hogy hivatásuk gyakorlásának és kiteljesedésének feltétele a jó útra vezetés állandó feladata, így a bűn nélküli emberek mintegy feleslegessé tennék munkájukat. Ennek az

irracionális elképzelésnek van azonban egy másik és sokkal mélyebb összefüggése is. Az ugyanis, hogy a jámborság, akkor is, ha igaz elkötelezettségről tanúskodik, társadalmi gyökereit és motivációit tekintve, a kisebb és tágabb közösségek különböző szintű és mindig törvényszerűen eltérő mértékben megvalósuló normatív elvárásait tartalmazza. Olyan korlátozást és önkorlátozást jelent, illetve jelenthet, amely szélsőséges esetben az emberi élet szabadságát is csonkíthatja, annak teljességét ellehetetleníti. A bűn kívánása ezért e műben nem hitgyalázást jelent, hanem tiltakozást a megmerevedett, immár személyiséget is kifosztó vallási és társadalmi szabályok ellen.<sup>16</sup> Pontosán úgy, miként ezt az ugyancsak svájci költő (és lelkész), Kurt Marti verseiben láthatjuk, aki szarkasztikus iróniájával leginkább Bichselhez hasonlítható.<sup>17</sup> Kurt Marti *az üdvözülés gépezete* című versében kíméletlen nyíltsággal leplezi le a svájci társadalom lélektelen normatív futószalagját:

derék egy ország ez  
finomak az emberek  
és az üdvözülés gépezete  
kínos pontossággal működik (MARTI 1976, 50).

A „ceremóniakon átdarált” lelkek boldogtalansága ellen pedig a *Halotti beszédek*ben is lázad:

*Halotti beszéd (I)*

gyászoljuk ezt a férfit  
nem azért mert meghalt  
gyászoljuk ezt a férfit  
mert sohasem mert  
boldog lenni (ford. tőlem, Sz. Z.)

Bichsel lírájában is ugyanúgy megtaláljuk a beidegződött, életet sivárító normák leleplezését, miként ezt itt ez az egyetlen rövid idézet is bizonyítja: „sokminden tilos / egy kis zöreje az utcán élni szeretne” (BICHSEL 1967, 222).

*A kés* című történet szintén egy ironikusra formált helyzetet mutat be. Ezúttal azonban egy börtönbe került férfi áll a középpontban, akinek a zsebkését éppen

<sup>16</sup> „Der Herr ist mein Trotzdem!” / „Az Úr az én Csakazértsemem!” – Legtömörebben így fejezi ki Bichsel ellenállásának hitvallását az *Über Gott und die Welt* című írásában, amit nem sokkal utána hosszabban is megfogalmaz: „Ha meg akarjuk őrizni földünket, akkor ellenállást kell tanúsítanunk – akkor ellenállást kellene tanúsítanunk, végre ellenállást kellene tanúsítanunk” (BICHSEL 2009, 12–13, ford. Sz. Z.).

<sup>17</sup> Nem véletlen, hogy Kurt Marti *Halotti beszédek* című kötetéhez Bichsel írta az előszót.

leltárba veszik. Az ironikus paradoxon már ezzel a felütéssel megjelenik, hiszen a kés legtöbbször fenyegetően hangzik, különösen akkor, ha egy bűnöző zsebéből kerül elő, itt azonban valóban csak leltári tárgy marad, miként a börtönidejét megkezdő férfin sem látszik, hogy bűnelkövető lenne. Az irónia igazi humorral telített paradoxona éppen abban rejlik, ahogy az elbeszélő a férfi és a hivatalnok találkozását az egymás helyzetét kölcsönösen megértő emberek gesztusaival ábrázolja:

A férfi azt mondta: – Vacak nyár. – Megszokta, hogy beszélget az emberekkel. „A törvényben nincs büntetési tétel a nyárra”, mondhatta volna a hivatalnok. Nem mondott semmit. Tudta, hogy az újak beszélgetni akarnak (41).

Mivel a hivatalnok „barátságos volt”, ezért az elítélt „nem akart haragudni” rá (42), innen a „vacak nyár” beszélgetést kezdeményező megjegyzés. Már e szokatlan, sőt irreálisnak mondható helyzet is az elfogadott normák ellen irányul. Mintegy karikírozva is azt sugallja, hogy így, humánusan is viszonyulhatnának egymáshoz az emberek. A találkozás epizódját megszakító elbeszélői reflexió azonban általánosítva kimondja, hogy ez nem lehetséges. „[...] ha gondolkodás nélkül megy az ember, akkor ütemre lépked. Ha gondolkodik, akkor az ütem ellenében lépked.” De, fűzi hozzá: „nem lehet észrevétlenül állva maradni. Nem lehet” (42).

Bichsel *Az elbeszélő* című miniatűrdarabja nem szerepel a kötetben, mégis érdemes idézni, mert önironikus vallomást tartalmaz. Az elbeszélő története in mindenki nevet, csak egy kislány nem, aki aztán meg is kérdezi az író, hogy „vajon vidám vagy szomorú történeteket mesél-e szívesebben”. Az elbeszélő válasza: „Ha meg tudnám őket különböztetni egymástól, akkor már inkább szomorúakat” (BICHSEL 1994, 50). A mondat mindkét fele fontos, mert igaz. Az elemzett művek bizonyítják, hogy az előadás módját tekintve valóban nehéz megkülönböztetni bennük a hangvétel jellegét, hiszen mindkét stílusréteg – a művek rövidege ellenére – a legkülönbözőbb variációs formában és szinte egymásba olvadva van jelen. S mégis, a történetek mélyén legtöbbször a mindennapi élet szorongása és fájdalma dominál. Hogy miért meséli az elbeszélő a szomorú történeteket szívesebben, annak bizonyára alkotáslélektani oka van. A sorsmegismerés igazsága, még ha az szomorú is, kimondásra készíti.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Önironikus hitvallásában hasonlót fogalmaz meg az író: „Csak abba kell bezárkóznunk, amit saját véleményünknek tartunk” (BICHSEL 2000, 17, ford. Sz. Z.).



## „Igazsággá válik, mert elbeszélhető”

Bichsel itt bemutatott prózaminiatúrái – kevés kivétellel – történet nélküli történetek. Miként a kötet fordítója, Szijj Ferenc írja, „csak kevés dolog történik ezekben a történetekben, de a hétköznapiság és az ismétlődés miatt tudjuk, hogy itt sorsokról lehet szó” (SZIJJ 2013, 66). Valóban ezekben a művekben az esetlegeségek sorsszerűek, és fordítva: a sorsszerűség esetleges. Mindez abból következik, hogy az író a rövidtörténet egyébként is kötetlen elbeszélésformáját művészetben tovább egyéníti. Hiszen nála nem csupán arról van szó, hogy valamely történet előzmény és befejezés nélküli, és így tágabb összefüggés nélküli eseményt vagy éppen egy kiragadott élethelyzetet ábrázol, hanem sokkal inkább magának a cselekménynek a megszüntetéséről.<sup>19</sup> Helyette mindig töredékes, mozaikszerűen egymáshoz kapcsolt szituációk vagy szituációrészletek, mondatok és mondattöredékek, gondolatok vagy gondolattöredékek utalnak alakokra és sorshelyzetekre. Ebben az eljárásmodban pedig az a rendkívüli, hogy az egyénítés sokszor név nélkül, pusztán általános megjelöléssel – ’nő’, ’férfi’- történik, ennek ellenére az általánosítható sohasem elvont, mert a hétköznapok valóságmozzanataira visszavezethető. És fordítva, amikor az elbeszélő történetének alakjait „nevesíti”, azok mindig magukon hordják a típusként is érvényes gesztus-vonásokat. A gesztus fogalmának a hangsúlyozása azért lényeges, mert ez Bichselnél a művek struktúrájának egyik legmeghatározóbb eleme. A gesztus jellemzője pedig az esemény- vagy beszédmozzanat utalás-funkciója, amely a rövidtörténetek mély struktúráját, azaz lényegi, de kimondatlan összefüggéseit villantja fel, így a lélektani helyzeteket is gesztusokban, gesztusokkal tárgyiasítja.<sup>20</sup>

Ugyanakkor még ezek a struktúraelemek sem „önmagukban”, realisztikus formában jelennek meg, hanem mindig ironikus nézőpontból felépítve. Ennek lényegi funkciója az olvasó különböző formában történő elbizonytalanítása: az idősíkok meghatározatlanságával, a feltételes mód használatával és az elbeszélő helyzet szerepváltásával. Amikor például az elbeszélő harmadik személyről látsszólag indokolatlanul első személyre vált. Az irónia itt tehát sohasem pusztán

<sup>19</sup> „Az író az elbeszélés folyamata logikai kényszerűségének áttörésével – s erre az eszköz a kényelmes megoldás hitében ringatózó olvasó becsapása – újszerűen tudatosítja az elbeszélő és a megélt valóság közötti távolságot” (KIESER 1984, 187). DURZAK ezzel szemben a rövidtörténetek cselekménystruktúrájában is a novellához hasonló sajátosságokról ír, és ezzel megszünteti – legalábbis ebből a szempontból – a két kispikái műfaj közötti lényegi különbséget (DURZAK 1994, 63).

<sup>20</sup> A „mélystruktúra” fogalmát Csúri Károly értelmezése alapján használom, amely szerint az a rövid történeteknek is „legátfogóbb szegmentálási elve, amely a narratív szerkezetet két nagy egységre tagolja: a feltételezés (fokozatos) kialakulására és a feltételezés helytelenségének (fokozatos) felismerésére. Erre épülnek a kommunikatív szituáció-sorok, illetőleg az ezeket alkotó egyes szituációk. Végül, a kommunikatív szituációkat bizonyos nem-kommunikatív szituációk (leírás stb.) egészítik ki teljes narratív struktúrává” (CSÚRI 1976, 45).

stíluselem, még ha gyakran ilyen szerepe is van, hanem a művek egész struktúráját átfogó szervező elv.<sup>21</sup> Ehhez kapcsolódnak, ebbe épülnek bele legtöbbször olyan esztétikai minőségek is, mint a groteszk és a szatíra. Ezek funkciója pedig az arányokat torzító kiemelés. Az ironikus struktúrák összetettségéből következik, hogy mind az alakok, mind pedig a szituációk ábrázolásakor – a kihagyásos tömörítés ellenére is – az értékminősítések többirányúak. Mivel a történetek kivétel nélkül a hétköznapi világban élő emberek sorsukból kitörni nem tudó magányát, a kapcsolatok ürességét jelenítik meg, az ironiában ott rejlik a megértés és részvét mozzanata is. Ennek egyik gyakori módozata az elbeszélői nézőpontváltás, amikor a szereplők belső világát gondolataikon vagy közvetlen gesztusaikon keresztül ismerhetjük meg. Az elbeszélő helyzetét messzemenően meghatározza a „szereptudatosság”, amely nem csupán a fiktív szövegvilág alakjait és szituációit figyeli és egyben mozgatja, hanem saját szerephelyzetével is játszik.<sup>22</sup>

A kötet darabjai, mint láttuk, az alakok helyzetét és megnyilatkozásait tekintve két csoportba tartoznak. Többségükben a sorsos távlattalanság képviselői jelennek meg. A művek kisebbik körét az „ütem ellenében haladók” vagy inkább ellenében haladni kívánók alkotják. Azok a figurák, akik legalább gondolatban tiltakoznak beszűkített léthelyzetük ellen. Az ő esetükben a groteszk lázadás már az abszurd mozzanataival is kiegészül, anélkül azonban, hogy életükön változtatni tudnának. A néhány évvel később megjelent *Kindergeschichten (Gyerektörténetek)* című kötet rövidtörténeteinek alakjai már messzebb mennek: különböző formában, de mindnyájan „kivonulnak a társadalomból”.<sup>23</sup> Bár abszurd sorsalakításuk kacagató komikumja jelzi próbálkozásuk képtelenségét, hiszen pl. a feltaláló csupa olyan rendkívüli dolgot talál fel, mely már létezik, csökönyös elszántságukban azonban az egyéniség önmegvalósító vágya mutatkozik meg.

Bármennyire általános érvényűek is a bemutatott szövegek társadalmi háttérösszetevői, aligha kétséges, hogy ezek közvetlen élménymotivációi jórészt Svájc világában keresendők.<sup>24</sup> Bichsel azon svájci írók közé tartozik, akik korán, már a 60-as, 70-es években kritikus éllel szembefordultak a jóléti társadalom napjainkban is érzékelhető zártságával és elkülönülésével.<sup>25</sup> Peter von Matt magyarul is

<sup>21</sup> Az „unzuverlässiges Erzählen” kettős aspektusa Bichsel műveiben is jól látható, lásd MARTINEZ-SCHEFFEL 1999, 95.

<sup>22</sup> A „szereptudatos elbeszélő” fogalmát Wayne C. Booth koncepciója alapján emlitem, lásd BOOTH 1974, 160.

<sup>23</sup> A *Kindergeschichten*ből *Gyerektörténetek* címmel részletek olvashatók (*Műhely: A gyermek*, ford. BOMBITZ Attila, 1999/5–6, 32–37). A teljes mű *Egy asztal az egy asztal* címmel jelent meg (ford. DÉVÉNY István, Budapest, Holnap Kiadó, 2012).

<sup>24</sup> „Az irodalom akkor is vall a társadalmi viszonyokról, amikor kizárólag a legmélyebb magányról akar beszélni” (WALTER 1974, 82, ford. Sz. Z.). Otto F. Walter megállapítása mindmáig érvényes.

<sup>25</sup> Pontos „látéletét” olvashatjuk ennek az elkülönülésnek Peter Bichsel *A svájci ember Svájca* című írásában. (BICHSEL 1994–1995, 35–37).

megjelent, *Kritikai patriotizmus* című tanulmányában rendkívül árnyalt módon és lényegi összefüggéseiben mutatja be a svájci irodalom háború utáni folyamatainak legfőbb meghatározóit, így a kritikai álláspontok gyakran szemben álló jellemzőit is. A képek harcáról ír, melynek célja „Svájc hamis metaforáinak és képzeteinek a lerombolása [...]”. Ebből a feladatból kiindulva alakította ki Peter Bichsel is a maga sajátosan fortélyos esszéstílusát” (MATY 2013, 50). Tegyük hozzá: a maga nem kevésbé fortélyos prózastílusát is. Mégis, amit elbeszél, „igazsággá válik, mert elbeszélhető” (BICHSEL 2000, 28, ford. Sz. Z.).

## Bibliográfia

- BICHSEL, Peter (1964), *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, Olten, Walter Verlag.
- BICHSEL, Peter (1967), Sokminden tilos, ford. EÖRSI István, *Nagyvilág* 1967/2, 222.
- BICHSEL, Peter (1981), *Geschichten zur falschen Zeit*. Frankfurt am Main, Luchterhand.
- BICHSEL, Peter (1991), Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen, in Herbert HOVEN (1991) (Hg.), *Peter Bichsel. Texte. Daten, Bilder*, Hamburg; Zürich, Luchterhand.
- BICHSEL, Peter (1994), Az elbeszélő, ford. KARDOS Péter, *Nappali Ház*, 1994/2, 50.
- BICHSEL, Peter (1994–1995), A svájci ember Svájcra, ford. KIRÁLY Edit, *Magyar Lettre Internationale*, 1994–1995/15, 35–37.
- BICHSEL, Peter (2000), *Alles von mir gelernt. Kolumnen 1995 – 1999*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BICHSEL, Peter (2009), *Über Gott und die Welt. Texte zur Religion*, Herausgegeben von Andreas Mauz, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BICHSEL, Peter (2013), *Enyhe szellő a tenger felől*. Fordította: SZIJJ Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *Die Rhetorik der Erzählkunst 1*. Übersetzt von Alexander POLZIN, Heidelberg, Quelle und Meyer.
- BREIER Zsuzsa (1994), Az elbeszélés lehetlenségéről, *Nagyvilág*, 1994/5, 490–494.
- CSÚRI Károly (1976), Egy narratív struktúratípus néhány szabályszerűsége, in TELEGDI Zsigmond – SZÉPE György (szerk.): *Általános nyelvészeti tanulmányok 11. – A szöveg megközelítései*, Budapest, 39–52.
- DENNELER, Iris (1994), Das Weiße zwischen den Wörtern. Überlegungen zu Peter Bichsels Poetik des Verschweigens, *Colloquia Germanica* 27, 4, 365–382.
- DURZAK, Manfred (1994), *Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte*, München, Fink (2. Aufl.).
- HOVEN, Herbert (1991) (Hg.), *Peter Bichsel. Texte. Daten, Bilder*, Hamburg–Zürich, Luchterhand.
- KIESER, Rolf (1984), A svájci irodalom 1945 után, ford. Sz. ZEHÉRY Éva, *Helikon*, 1984/2–4, 176–191.
- KILCHENMANN, Ruth J. (1968), *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, Kohlhammer.

- MARTINEZ, Matias – SCHEFFEL, Michael (1999), *Einführung in die Erzähltheorie*. München, Beck.
- MATT, Peter von (2013), Kritikai patriotizmus, *Korunk* 2013/11, 47–55.
- MARTI, Kurt (1976), Az üdvözülés gépezete, ford. HAJNAL Gábor, in *Vándorkő. Mai svájci német költők*, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- OROSZ Magdolna (2003), „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat.
- SZIJJ Ferenc (2013), A fordító jegyzete, in Peter BICHSEL, *Enyhe szellő a tenger felől*, ford. SZIJJ Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó, 65–67.
- WALTER, Otto F. (1974), Die Kindergeschichten und Gorkis Frage, in Peter BICHSEL, *Kindergeschichten*, Hamburg, Luchterhand, 73–87.