

A SVÁJCI ANYA ÁBRÁZOLÁSA ZOË JENNY MŰVEIBEN

SZANYI ILDIKÓ¹

Az 1970-es évek meghatározó szerepet töltek be a német nyelvű svájci irodalom történetében, különösen a svájci nőirodalom szempontjából. A német nyelvű Svájcban még csak ebben az időszakban volt érezhető azoknak a nőmozgalmaknak a visszhangja, melyek korábban, az 1960-as évek végén az USA-ban, Angliában és Franciaországban már régen lezajlottak. Az országgyűlés 1971-ben végre, a nyugati demokráciák közül utolsóként, az ország nagy részében megszavazta a választójogot a nők számára.² A nők egyre több szerepet kaptak a kulturális életben, mely maga után vonta az írók számának ugrásszerű növekedését is.

Nem mintha korábban nem lettek volna jelen az írók Svájc irodalmi életében, azonban Gottfried Keller, Robert Walser, Eugen Gomringer, Friedrich Dürrenmatt és Max Frisch, valamint a többi meghatározó férfiíró mellett, folyamatosan perifériára szorultak. Holott újfajta ábrázolásmódjukkal és nézőpontjukkal az írók – többek között Maria Waser, Regina Ullmann, Cécile Lauber, Elisabeth Gerter és Annemarie Schwarzenbach – már fél évszázaddal korábban is radikális változást hoztak az addig szinte csak férfiak által uralt német nyelvű Svájc irodalmi életébe (SOLBACH, 2007). A svájci irodalmi művekben időnként feltűnt ugyan az ideális nő alakja, a valóságban azonban intézményes korlátok, legfőképpen a férfiképzben lévő politika, akadályozták a női szubjektivitás kibontakozását és kifejezését (VON MATT, 2007). Az 1970-es évek svájci női identitásának objektív és szubjektív irányból teljesen ellentmondásos megközelítését láthatjuk, ha szemügyre vesszük a nők szavazati jogát ellenző plakátokat és a kor nőirodalmának nőképeit. Az ellenzők leggyakrabban felhozott érve a nők politikai szerepvállalása ellen az anyaszerep volt, mely szerintük nem egyeztethető össze a politikával (REINACHER, 2003). Az ellenzők egyik 1920-ból származó plakátján (1. ábra) a bölcsőjéből kiesett, síró csecsemőt látunk, akinek a helyét egy veszélyes, nagy szemű, a nyitott ablakon beugrott fekete macska foglalta el: vajon ki a felelős azért, hogy ez megtörténhetett? Természetesen az anya, sugallja a néző számára a plakát, hiszen az anya feladata, hogy mindig gyermeke mellett legyen, védelmezőn átölelje – ahogyan ezt egy másik, szintén a női szavazati jogot ellenző plakát ugyanabból az évből bemutatja (2. ábra).

¹ Debreceni Egyetem, Irodalomtudományok Doktori Iskolája, PhD-hallgató

² Svájc politikai berendezkedéséből eredően az 1971 februárjában hozott rendelkezés még nem minden tartományban adott teljes szavazati jogot a nők számára: Az utolsó tartomány, Appenzell Innerrhoden csak 1991-ben adta meg a nők számára a politikai egyenjogúságot.

1. ábra³2. ábra⁴

A női írók azonban – férfi kollégáikkal ellentétben – új perspektívából láttatják a világot, főszerepet kap a női identitás. A nőirodalomban új témák jelennek meg: a hétköznapi tevékenységek, a női betegségek és a haláltól való félelem, a szexualitás, a nőiség ábrázolása mellett előtérbe kerülnek az önéletrajzi regények és a mesék a gyermekkorról (VON MATT, 2007; ANDREOTTI, 2009). Gyakori, hogy a női írók elbeszéléseinek alakjai több generációt képviselnek, és kitüntetett szerepet kap az anya-lány kapcsolat. A gyermekkori történetek az 1970-es évek svájci irodalmában minden írónőnél előfordulnak, mondhatni, összekötik a különböző generációkat Helen Meiertől Zoë Jennyig: Helen Meier önéletrajzi regényében a mesélő a székében üldögélő és kötögető nagymama, aki egyik gyermekkori történetet meséli a másik után az unokájáról, Annáról.⁵ Az elvesztett anyáról és az érzések nélküli, sivár gyermekkorról szól Mariella Mehr *Daskind* című regénye, melyben a gyermeket korán elválasztotta az állam hajléktalan anyjától és nevelőotthonba küldte – éppúgy, mint ahogyan az írónőt is elválasztották szüleitől, és egyik nevelőotthonból a másikba helyezték át.⁶ Szellemi fogyatékos fiától tanul az anya Eleonore Frey önéletrajzi háttérű elbeszélésében azáltal, hogy a fiú által használt nyelv az anya nyelvét és érzelmeit is megváltoztatja.⁷ A '70-es évek svájci nőirodalmában az anya-lány viszonyt az írónők anyaként, illetve saját anyjukhoz fűződő kapcsolataikon keresztül mutatták be (VON MATT, 2007).

Az utóbbi 40 év alatt azonban jelentősen megváltozott ábrázolási módon keresztül viszonyulnak egymáshoz a történetek kulcsszereplői – anyák és lányaik. A legfiatalabb írónő nemzedék, a svájci női írók '60-as években, '70-es évek elején született, úgynevezett második generációja a szülőket már alulról, a gyerekek

³ Forrás: Plakatsammlung, Museum für Gestaltung Zürich. *Bühler*, 2000.

⁴ STOECKLIN, Niklaus: *Kein Frauenstimmrecht*. Forrás: Schweizerische Nationalbibliothek, Geschichte der Schweizer Plakate. www.nb.admin.ch (Letöltve: 2014. 08. 06.)

⁵ MEIER, Helen: *Lebenleben*. Amman, Zürich, 1989.

⁶ MEHR, Mariella: *Daskind*. Nagel & Kimche, Zürich, 1995.

⁷ FREY, Eleonore: *Das Senfkorn*. In: *Notstand. Elbeszélések*. Droschl, Graz, 1989.

szemszögéből mutatja be. A változás megmutatkozik az új témák ábrázolásában is, mint például a női emancipáció, a drog, a homoszexualitás, a bizonytalan jövőkép, az anyák válsága.

Az újabb nemzedékhez tartozó Ruth Schweikert tönkrement családokkal, egyedül nevelő anyákkal, elhagyott feleségekkel, rossz házasságban élő nőkkel szembe-sít bennünket *Erdnüsse. Totschlagen* című művében.⁸ Anyák és lányok életének és szenvedéseinek bemutatása adja a könyv elbeszéléseinek vezérfonalát. Az anyalánya viszonyra a kiábrándultság a jellemző, mivel a fiatal nők ugyanabban a reménytelenségben élnek, ami miatt anyjukat kritizálták. Az anyák pedig azért csalódottak, mert lányaik hasonlóan szörnyű szituációkkal szembesülnek, mint ők (REINACHER, 2003). Ami újdonság Ruth Schweikert elbeszéléseiben, az a radikálisan szubjektív lelki állapot, ahogyan egy fiatal nő szemszögéből láttatja velünk ezeket a családi történeteket és a különböző generációk – gyerekek, szülők, nagyszülők – kapcsolatát.

Christine Viragh *Anyakönyv* című regénye az anya elvesztésének feldolgozásáról szól, mely az emlékezés során az anya és lánya között zajló belső párbeszédet végletekig feszített pontossággal, filmszerűen ábrázolja:⁹

„...a kekifa alatt, a mezőn, az úttól jobbra anya a kutya fölé hajol. Meg akarja kötni. Az körbeforog, a keze után kap, s épp, amikor a karabinerrel elérné nyakörvén a fémgyűrűt, a hátára hemperedik. A következő képen anya és az előtte ügető kutya pórázon, hátulról. Ez a kép kisebb, előtte kimerítve a térben a kép a vörösös levegővel, meg a másik kép anyával a fa alatt. Az utolsó, legkisebb képen anya és kutya íves deszkahídra lép. A gondolat, hogy kövessem őket, még mindig az első kép levegőjével van tele, húzza magával, így most kutya és anya a második képen közlel is elmosódott, vörösös. Anya hangja, mintha vízen keresztül jönne, a szavak szakadozottak, s valami nyugtalan, alaktalan alapzaj kíséri őket, amely a kutya mozgásából fakad.” (VIRAGH, 2001: 9)

A filmkockák képeit sajátos fénytörésben mutatja be az író, amikből aztán egy kizárólag nőkből álló család mindennapjainak története bontakozik ki. Az elbeszélést, hasonlóan az előző műhöz, itt is a szubjektívitás jellemzi. A lány szubjektív aspektusain keresztül kapunk képet az anyáról.

Aglaja Veterányi legismertebb regénye az önéletrajzi vonatkozású *A gyermek a forró puliszkába esett*, amiből színházi feldolgozás és film is készült.¹⁰ A regény Veterányi hányattatott gyermekkorát feldolgozó önéletrajzi írása, mely a gyermek

⁸ SCHWEIKERT, Ruth: *Erdnüsse. Totschlagen*. Rotpunktverlag, Zürich, 1994.

⁹ VIRAGH, Christina: *Mutters Buch*. Klett, Stuttgart, 1997. Magyarul: *Anyakönyv*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2001.

¹⁰ VETERÁNYI, Aglaja: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1999. Magyarul: *A gyermek a forró puliszkába esett*. Kráter Műhely, Budapest, 2003.

látószögéből meséli el a történetet. A gyermek Aglaja nem magyaráz, nem reflektál utólag, hanem az akkori, sokszor kegyetlenül hajmeresztő benyomásait, élményeit meséli el: Töredékeket kapunk a külföldről, az állandó otthontalanságról, az állandó félelemről.

Ehhez a második generációhoz tartozik Zoë Jenny, az ifjú svájci író is, akivel a '68-as nemzedék gyermekei lépnek színre az irodalomban és kezdik el felszámolni szüleik hazugságait és öncsalódásait (REINACHER, 2003). Jenny az 1997-ben megjelent első regényében, a *Virágporszobában* forradalmasította az előző generáció szülő-ábrázolását.¹¹ Egy érzékeny, rémekkel és félelmekkel viaskodó, szeretetre éhes fiatal lány, Jo számol be arról, hogy hogyan éli meg aggodását a magánytól. Így telnek az estéi, miután apja, aki a jobb megélhetés reményében éjszakai sofőri állást vállalt, elindul dolgozni:

„További másodpercek múltán, amíg én visszafojtottam a lélegzeteimet, meghallottam a teherautó gyorsan beinduló motorját, mely aztán távolodva egyre halkabb lett, és végül teljesen elnémult. Majd behallgattam a sötétbe, amely lassan, mint valami kiéhezett állat, lopkodott elő minden sarokból. A konyhában felkattintottam a villanyt, az asztalhoz ültem, és két kézre fogtam a még meleg kávéscsészét. Kerestem a szélén a barna, rászáradt foltot, az utolsó életjelet arra az esetre, ha apám nem jönne vissza többé. Lassan-lassan kihűlt a csésze a kezemben, feltartóztathatatlanul nyomult be és hatalmasodott el a lakásban az éjszaka.” (JENNY, 2000: 7)

Jo világában az emberek érzéketlenek egymás iránt, magány és kegyetlenség uralkodik. Ebben a világban nincs érték, nincs szeretet. Jot 3 éves kora óta az apja neveli, az anyja elköltözött tőlük. Miután leérettségizett, a fiatal lány elindul, hogy megkeresse az évek óta nem látott anyját, Lucy-t. A férfit, aki miatt Lucy elhagyta családját, halálos autóbaleset érte, ezért Lucy napok óta bezárkózva él egy virápporral teleszórt alagsori szobában, amikor Jo rátalál és kihozza őt a virágporszobából. Megtalálja ugyan az anyját, de az együtt töltött idő inkább rémálom, mint beteljesült álmom. Egymás mellett élnek, de még véletlenül sem egymással. Lucy szórakozni jár, férfiakkal ismerkedik, Jo pedig vágyakozik az édesanyja után:

„Órák óta küzdök az elalvás ellen. [...] Ébren akarok lenni, amikor Lucy hazaérkezik. [...] A gyorsan közeledő léptekről és az utca aszfaltján a cipősarkak tisztán kivehető kopogásából felismerem Lucy-t. Leveszem a tévé hangját, és fülelek, amint megáll a ház ajtaja előtt, és keresgéli a táskájában a kulcsot. Felmegy a lépcsőn, mintha egy elnyomott ásítást hallanék, kinyitja a szobája ajtaját, majd becsukja, egész halkán, mintha senkit sem akarna felébreszteni. Pedig hát meg

¹¹ JENNY, Zoë: *Das Blütenstaubzimmer*. Frankfurter Verlagsantalt, 1997. Magyarul: *Virágporszoba*. Ulpius, Budapest, 2000.

kellett, hogy lássa a világosságot az ablakban. Biztosan mindjárt idejön, gondolom, kimegyek a konyhába, és szándékosan, hogy meghallja, hangosan teszek egy poharat az asztalra. A fürdőszobába menet át kell, hogy menjen a konyhán, és csak, hogy valamit csináljak, törölgetni kezdem az asztalt, arra várva, hogy végre kijöjjön megint a szobájából. [...] Mégis beletelik némi időbe, amíg rájövök, hogy Lucy már nem jön ide, és nem fog semmit sem elmondani, hiszen már alszik, és már az álmai világában van.” (JENNY, 2000: 37–38)

Lucy egyáltalán nem is akar anyaként viszonyulni a lányához, sőt többször megkéri Jot, hogy a húgaként mutakozzon be, azzal a szándékkal, hogy saját esélyeit növelje a férfiaknál. Amikor az anya egy alkalommal ismételten megtagadja a lányát azzal, hogy a húgaként mutatja be őt a szeretőjének, Jo végleg szakít az anyjával. Zoë Jenny a regénynek ezt a legirritálóbb részletét is képes egyszerű, tiszta képekkel ábrázolni: Az anya egy pálmafa alatt fekszik uborkapakolással az arcán, és nevetgélve beszél lányához, aki egyáltalán nem figyel anyja szavaira. Mereven bámulja a beszáradt maszkot, mely lassan lemállik, mintha az anya arca a következő pillanatban ketté akarna szakadni. Közben gyermekkori képek villannak be a lány emlékezetébe: ahogy anya apát egy másik férfi miatt elhagyta. Hirtelen megérti, miért hord az anya ide-oda libbenő harangszoknyát, miért simítja kislányosan a frissen mosott haját a füle mögé, miért lengi körül állandóan parfümillat.

„Valami sötét sejtelem ágaskodik bennem, és egyszerre arra kényszerít, hogy megkérdezzem, egészen biztos-e abban, hogy annak idején elhagyta az apámat, és repülőre szállt? Vagy nem lehet-e, hogy minden egészen más volt; és valóban egészen biztos-e abban, hogy én öbelőle bújtam elő? Ez ugyanis ebben a pillanatban teljes lehetetlenségnek tűnik fel nekem.” (JENNY, 2000: 56)

A regényben meglepő a radikális, kerülőutaktól mentes őszinteség, mely sokszor a provokáció hatásával bír. Jo nem panaszkodik, csak elmeséli a dolgokat. Precízen, brutálisan. Miközben Lucy a konyhában főzi a vacsorát a szeretőjének, Jo azt kívánja, bárcsak ez egy átlagos, normális hétköznapi lenne. Ami gyerekkorában lehetett volna, de soha nem volt. Jo arról ábrándozik, hogy „az anyám ott van a konyhában, és a vacsorát főzi nekünk, miközben én az iskolai feladatokat készítem el” (JENNY, 2000: 57). Miután Lucy váratlanul elutazik a szeretőjével és egyedül hagyja Jot a házban, Jo úgy érzi, másodszor is elhagyta az anyja. Félelmei újból előtörnek és nem tud uralkodni rajtuk:

„Vékony kiáltás csendül a fejemben, amit fojtott nevetés gomolya követ. Egy zsákot látok, amely a benne lévő macskával csattanva esik a vízbe. És a ház, amelyben ülök, nem is ház. A két kezem, mintha hozzászögezték volna, a konyhaasztal deszkalapjára tapad. Hirtelen halál-

félelmemben eloltom a tűzhely lángját, és kirohanok a házból.”
(JENNY, 2000: 72)

A félelem, mely Jot elfogja, rettenetes és előrevetíti a történet végét: Jo anyja nem bukkan fel többé. A lány kiábrándultan keresi a helyét a társadalomban, látszatbarátságokat köt, szórakozni megy. Közben az író a mai kor társadalmi-szociális problémáival szembesíti az olvasót: betekintést kapunk a fiatal generáció szórakozási szokásaiba, a drogok és a technozene világába.

Az anyaképek változatos és meghökkentően radikális ábrázolásával találkozhatunk Zoë Jenny tavaly megjelent elbeszéléseiben is.¹² A *Sophie nyara* (*Sophies Sommer*) című történetben egy látszólag békében, harmóniában élő család nyaralásába csöppenünk bele. Sophie és a férje idén is, mint eddig minden nyarukat, a tengerparti házukban töltenek. Ide érkezik a szokásos kéthetes vakációjára lányuk, Clarice a legjobb barátjával, aki a történetet elmeséli. Anya és lánya harmonikus kapcsolatban állnak egymással, amit a napozás előtti krémezési rituálé során tudunk meg:

„A napot azzal kezdtük, hogy egymás hátát napolajjal bekentük. Én kentem be Clarice hátát, ő az enyémet és az anyját. A szemem sarkából alaposan megfigyeltem, hogy hogyan haladnak Clarice kezei körkörös mozdulatokkal Sophie hátán. Minden nőnek, akiket ismertem, problémás kapcsolatuk volt az anyjukkal, melyet a gyűlölet, az irigység vagy a büntudat jellemezett és ezeket az érzéseket még az anya halála sem enyhítette. Ilyenkor semmi másra nem tudtam figyelni, csak Clarice kezeire, ahogy az anyja hátán békésen köröznék.” (JENNY, 2013: 21–22)

Ebben a látszólag harmonikus családban azonban mindenki a saját megszokásának rabja: Clarice, aki korán, 17 évesen költözött el otthonról, a naptárában jegyzi a szülők meglátogatásának, vagy ahogy ő mondja a „családi kapcsolatok ápolásának” időpontjait, amik rendszeresen húsvétra, karácsonyra és a nyáron a kéthetes vakációra esnek. A nyugalmat megzavarja Clarice fotós barátjának érkezése, aki egyre több időt tölt Sophie-val. Clarice anyja kinyílik, a hangja, a mozgása megváltozik. Eddig láthatatlan lényként járt-kelt a házban, mostantól azonban nevetése a ház minden helyiségében hallható. Végül Sophie szerelmes lesz a lánya barátjába, és elhagyja a családját.

A lánya sikerére vágó, erőszakos anya képe jelenik meg *A komp* (*Die Fähre*) című elbeszélésben. Az anya hegedűt vesz 16 éves lányának, magántanárokat fogad mellé, és lelki szemei előtt már a rivaldafényben játszó művész-lányát látja. Azonban a lány valódi énjét, vágyait nem ismeri, mert láthatatlan fal választja el egymástól őket. Az anya nem beszélget a lányával, mint általában a családjával sem. Amikor a lány abbahagyja a hegedűt, durva tette szánja magát:

¹² JENNY, Zoë: *Spätestens morgen. Erzählungen*. Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt, 2013.

„Aki nem akar dolgozni, fényre sincs szüksége!”, rántja ki hirtelenjében a lámpát Lora szobájából és az étkezéseknél is mindig úgy állítja be a fényt, hogy Lora az asztal végén sötétben üljön. Anya hónapokig csavargatta be és ki a lámpaéggőket az egész házban, mindig úgy irányítva, hogy Lora akármerre jár, árnyékban legyen.” (JENNY, 2013: 59)

Hónapokig tartó némaság után Lora végül kilép az örök sötétségből, és ledönti az anyja és a közte húzódó jelképes falat – öngyilkos lesz, leugrik a középkori templomot körülvevő magas falról. Hol van már az az anyja, aki az 1920-as plakáton gyermekét két kezével átölelve védelmezi? Ez már egy teljesen más anyakép: a gyermekével közömbös viszonyt kialakító, lányát szinte vetélytársnak tekintő anyja.

ÖSSZEGZÉS

Összefoglalásként megállapítható, hogy az anyakép ábrázolása a svájci irodalomban óriási változáson ment át az 1970-es évek elejétől napjainkig. A gyermeküket az öngyilkosságba, illetve csalódásba kergető anyák Zoë Jenny műveiben már egyáltalán nem hasonlítanak a '70-es évek ideális anyja típusához. Zoë Jenny műveiben a lányok teljesen más dimenzióban élnek, mint az anyák. Lucy a *Virágporszobában* megragadt saját lányának koránál, fiatalos öltözködésével és tinszerű viselkedésével rég elvesztett álmait kergeti. Lánya, Jo viszont a gyermekkorában elvesztett anyát keresi benne, akitől most mindazt a gondoskodást és szeretetet követeli, amit korábban nem kapott meg tőle. Az anyja saját lányával vetélkedik a férfiak szerelméért, a lány nem képes szerelemre, inkább az anyja szeretetét akarja. Az anyja letagadja a lányát, a lány óhajtja az anyja gondoskodását. Különböző dimenziók, melyek soha sem esnek egybe, ezáltal az anyja-lány viszony soha sem lesz tökéletes.

A *Virágporszoba* lánya, Jo végül kiábrándultan fordul el a szüleitől, és egyedül kezd egzisztenciát kialakítani magának. A történet végén csalódottan, beteljesületlen vágyakkal, magányosan ül a padon egy parkban és várja a mindent beborító hóesést. Az anyja már csak egy emlék „akinek az arca emlékezetemben egy elmosódott folt marad csupán, amellyel beszélni sem tudok” (JENNY, 2000: 150).

IRODALOM

ANDREOTTI 2009

ANDREOTTI, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik*. 4. átdolgozott kiadás. Haupt, Bern–Stuttgart–Wien, 2009.

JENNY 1999

JENNY, Zoë: *Das Blütenstaubzimmer*. Roman. 18. Auflage. btb-Verlag, Frankfurt, 1999.

JENNY 2000

JENNY, Zoë: *Virágporszoba*. Ulpius-ház, Budapest, 2000.

JENNY 2013

JENNY, Zoë: *Spätestens morgen. Erzählungen*. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt, 2013.

VON MATT 2007

VON MATT, Beatrice: Der Aufbruch der Frauen. In: RUSTERHOLZ, Peter–SOLBACH, Andreas (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, 400–434.

REINACHER 2003

REINACHER, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. Nagel & Kimche, München–Wien, 2003.

SOLBACH 2007

SOLBACH, Andreas: Autorinnen zwischen Tradition und Moderne von 1914 bis zum Zweiten Weltkrieg. In: RUSTERHOLZ, Peter–SOLBACH, Andreas (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, 200–202.

TARJÁN 1971

TARJÁN Tamás: 1971. február 7. Svájc választójogot ad a nők számára. *Rubicon Történelmi Magazin*. <http://www.rubicon.hu>. (Letöltve: 2014. április 16.)

VIRAGH 2001

VIRAGH, Christina: *Anyá-könyv*. Jelenkor, Pécs, 2001.