

↳ Györffy Miklós

Séták a holtak szigetén

(Gerhard Meier: *Holtak szigete*. Fordította Bán Zoltán András; Urs Widmer: *A kék szifon*. Fordította Kurdi Imre; mindkettő BookArt, 2012)

Rendhagyó és hazárd kiadói vállalkozás köteteire bukkanhat az az olvasó, aki a nagyobb és igényesebb könyvesboltok eldugott zugaiban is keresgél. A szép kiállítású, piros borítójú, vékony könyvek *Svájci írók* művei – ez a sorozat címe. Kiadjuk a csikszederai BookArt Kiadó, kezdeményezőjük Hajdú Farkas-Zoltán és egy svájci irodalmár, Werner Morlang, Motivációjukról az olvasható a fülszövegben, hogy Zürichben többek között Erdélyről, transzszilvanizmusról, kultúrák egymás mellett éléséről és arról a „keleti Svájc”-modellről beszélgetek, „amely Trianon után talán a legszebb jövőképet vázolta fel Erdély népei számára”. Sorozatuk „ennek az értelmiségi utópiának kíván emléket állítani”.

Bár az utóbbi mondatban két kifejezést is hangsúlyosnak érzek: „utópiáról” van szó, tehát olyasvalamiről, ami nem valósult meg, és ennek megfelelően már csak „emléket állítani” lehet neki – értelmiségi szempontból teljes mértékben meggyőzőnek és respektilandónak tartom a gondolatot, hogy svájci írók egymás mellé rendelt művei megmutassanak valamit egy olyan kultúrából, amelyhez hasonló Erdélyben is létrejöhetett volna.

De miben áll ez a svájci kultúra? Van-e például bizonyos ismérvekkel jellemezhető, önálló svájci irodalom? Egyik, talán legfőbb ismérve az lehetne, hogy többnyelvű, és ennek megfelelően a BookArt sorozata egyaránt fordít német, francia és olasz nyelvű svájci szerzőket. De a kiadói, kritikai életben, az irodalomtörténet perspektívájában ezek a szerzők legalább annyira – ha nem inkább – anyanyelvük határon túli „nagy” irodalmának is részei. Dürrenmattról tudjuk, hogy svájci volt, és *Az öreg hölgy látogatásának* Gullenéről is tudjuk, hogy jellegzetes svájci kisváros mivoltában lett jelképes modell, de Dürrenmattot a német irodalomtörténetek mégis magától értetődően saját tárgyuknak tekintik. Hasonló a helyzet a svájci francia írókkal, melleleg az osztrákokkal is, sőt egyre inkább az erdélyi és felvidéki magyar írókkal is. Míg korábban, esetleg éppen a transzszilvanizmus gondolata jegyében az erdélyi magyar irodalomnak lehettek regionális jegyei, mára – a részben Magyarországra áttelepült és hazai kiadóknál megjelenő – erdélyi írók legfeljebb az élő magyar irodalom egyik tematikai-nyelvi színárnyalatát képviselik.

Arra a kérdésre, hogy a svájci irodalom valamilyen vonatkozásban tekinthető-e önálló entitásnak, vannak-e „tulajdonságai” (abban az értelemben, ahogy Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye és Robert Menasse *A tulajdonságok nélküli*

ország című esszéje Ausztriáról szól), egy ilyen kis recenzióban nem lehet válaszolni, mindössze azon meditatálhatnánk, hogy a BookArtnál eddig megjelent két svájci német kisregényt „svájci-vá” teszi-e valami. Ehhez azonban átfogóbb „Svájc”-ismeretekre volna szükség. De azt a számunkra egyébként is előbbre való kérdést föltehetjük, hogy mint irodalmi művek milyenek.

Gerhard Meier *Holtak szigete* című kisregénye (?) az egyikük. A kérdőjellel jelzett bizonytalanság úgy értendő, hogy bár terjedelmére nézve valóban kisregény méretű könyvvel van dolgunk, a *Holtak szigete* egyrészt egy nagyobb egység része, egy tetralógia első kötete, másrészt „regénynek” vagy „elbeszélésnek” csak a szó nagyon tág értelmében lehet nevezni, mert szinte semmi cselekménye nincs, és szerkezete inkább zeneműre hasonlít, mint történetelbeszlő műre. Mindjárt azt is hozzátehetem ehhez, hogy nagyon nehéz olvasmány: pontosabban olyan sűrű szövésszerű, festői képeket és hangulatokat váltogató, motívumokat zenei módra variáló és ismétlő szöveg, amely a működési mechanizmusát és varázsát valójában csak többszöri figyelmes olvasásra tárja fel. A fordítónak, Bán Zoltán Andrásnak igen nehéz dolga lehetett vele, és bár magyar változata hitelesnek és meggyőzőnek tűnik, Meier művét, mint egy rafinált rögtönzésekből és szólamváltásokból felépülő zeneművet, akár másként is el lehetne játszani.

Amikor Gerhard Meier 2008-ban 91. éves korában meghalt, alig ismerték az irodalom piacán. Kapott ugyan tekintélyes irodalmi díjakat, és néhány kortársa, így mindenekelőtt Peter Handke nagyra tartotta, és ennek jeléül 1979-ben megosztotta vele Kafka-díját, Meierrel ennek ellenére csak beavatottak szűk körében tudtak. Később kezdődött írói pályája, eredetileg építésznek készült, de végül designer lett szülőfaluja, Niederbipp lámpagyárában. A hatvanas években verseket publikált, majd 1971-ben úgy döntött, hogy visszavonul a tervezői tevékenységtől és teljes egészében az írásnak szenteli magát. Amikor visszahangtalan első prózakötetei után 1979-ben megjelent a *Holtak szigete*, Meier már hatvankét éves volt, és hetvenhárom, amikor az *Amrainer Tetralogie*-nak nevezett négy részes ciklust 1990-ben lezárta. Ez a műve lett a főműve, négy vékony, koncepcionálisan és tematikusan összefüggő kötet, a sűrítés, a koncentrátság, a redukció mesterműve, nemcsak formai szempontból, hanem mint írói *ars poëtica*jának kifejezése is. Gerhard Meier számára ugyanis az írás, az irodalom az írói érvényesülés, az irodalmi nyilvánosság, a „korszerűség” tagadása volt, de minden látványos, lázadó gesztus nélkül. Ő egyszerűen csak élte az életét egy svájci faluban, és amikor eljött az ideje, írni kezdett a maga belső törvényei szerint, tekintet nélkül hagyományra, elvárásra, divatokra.

A holtak szigete cím Arnold Böcklin 19. századi svájci festő híres festményére utal, amely – sok más irodalom- és művészet-történeti téma mellett – szóba is kerül abban a különös, egyoldalú beszélgetésben, amely a kisregény anyagát adja. 1977. november 11-én, azaz Márton napján két férfi, Baur és Bindschädler szokásos nagy szombati sétájára indul az Aare folyó partján fekvő Olten városában, és közben beszélgetnek. Pontosabban

szinte mindvégig Baur beszél Bindschädlerhez, egyenes, idézett beszédben, míg emez vele párhuzamosan énelbeszélőként folyamatosan referál a séta útvonaláról, regisztrálja benyomásait a környezetről, az időjárásról, a felhőkről, az utcákról, az épületekről, magáról Bindschädlerrel, illetve elbeszél beszédben néha saját megszólalásairól is beszámol. Emlékeztethet ez az alaphelyzet más beszélgetőregények mellett Thomas Bernhard *Járás* című kisregényére, annál is inkább, mert Meier és Bernhard között távoli rokonság vonásai rémlenek föl. Bernhardnál szintén két idősebb férfi rendszeres sétáiról és eközben folytatott beszélgetéseikről van szó, igaz, itt többszörös közvetítő áttétellel, miáltal magát a primer témát teljesen elborítja, relativizálja és groteszk távlatba helyezi a nyelvi apparátus. Meier alakjainak beszélgetése sem realizisztikus párbeszéd, már pusztán amiatt sem, hogy valójában csak egyikük beszél, de amiatt még kevésbé, hogy Baur szövege esetlegesen és összefüggéstelenül váltogat témákat, képeket, emlékeket, banális hétköznapiakat és filozofikusan vagy költői magyarázatokat magas röptűeket vegyessen. Bindschädlerhez beszél ugyan, rendszeresen nevének is szólítja, de valójában monologizál, sőt mintha képről képre váltva egy belső monológot mormolna. Ő maga egyszer ezt mondja az írásról, ami a Meier írásává lett beszédét is jellemzi: „Bindschädler, egész életemben azt terveztem, hogy írni fogok... számomra a regény szőnyeghez hasonlít, kézzel szőtt szőnyeghez, amelynek a készítésekor különösen az ismétlődő és természetesen váltakozó színekre, motívumokra figyelnek, hisz kézművesmunka, némileg esetlen, és az embert iskoláskorának egyik kislányára emlékezteti, és egy virágos mezőre, éppen virágba boruló cseresznyefákkal; és az ember végig szeretne sétálni ezen a mezőn, legalább még egyszer életében, és persze nem egyedül.”

Egy másik alkalommal azt az Amraint hasonlítja szőnyeghez, amely monológötredékeinek legfőbb tárgya. Amrain nem más, mint Niederbipp, Meier szülőfaluja, lakhelye, amely Bern és Basel közt található nagyjából félúton, de a *Holtak szigete*ben csak egykorvolt mivoltában, zenei témákként variált emlékképek sorában jelenik meg. Úgy, ahogy Baur emlékezetében él: „olyan, mint egy szőnyeg, ha nem is perzsa, de tele van mintákkal. Ezek a minták a nemzetségek, a családok. A láthatatlan fonalak meg a táj, az idő. A minták egy része friss és fénylő, vannak olyanok, amelyek kopottaknak tűnnek, megint mások foszladoznak, s vannak részek, ahol már csak azok a fonalak látszanak.”

A jelen idejű séta és beszélgetés a közeli Oltenben játszódik, amely nagyobb város, és Bindschädler közlései révén a maga jól körülhatárolt, koherens valóságában jelenik meg – igaz, csak annak, aki ismeri a helyszínt. Mivel kevés ilyen olvasó akad, a többség számára van valami groteszk és inkoherens abban az akribiában, ahogy Bindschädler halmozza a hely- és utcaneveket, a szintén esetleges helyszínek leírását, adatok közlését. A látszólag tetszőlegesen csapongó, képről képre ugráló szöveg formátlansága így végeredményben két, egymáshoz több szempontból hasonló síkra tagolódik, és ezáltal rejtett szerkezet körvonalai rajzolódnak ki. Baur az amraini emlékei, a képzettársításai, a

gondolatai közt sétál, és úgyszólván nincs is jelen a jelen idejű, valóságos sétában, épp hogy csak a cipőfűzőjét ellenőrzi néha vagy tekintetét emeli az égre, a fény felé. Bindschädler viszont inkább az olteni valóságban van jelen, de ez a jelenvalósága nem kevésbé tetszőleges, mint társáé a benső világában. És ahogy van valami groteszk abban, ahogy Bindschädler folyamatosan *másra* figyel, *másra* reflektál, *mást* közöl, mint amiről Baur beszél, Baur monomániásan visszatérő témái, a rég elhunyt rokonokról és falubeliekről szóló érzelmes-melankolikus locsogása, rögtönzött bölcselkedései, egyáltalán szövegének egész inkohereciája is túlmutat annak elsődleges tárgyán: az eltűnt idő, a régi szokások és erkölcsök töredékeinek idézgetésén.

Ahogy Baur, akinek „polgári foglalkozásáról” nem tudunk meg semmit, egyszer arról beszél, hogy egész életében írni készült, úgy szoros kapcsolat fűzi a zenéhez és a képzőművészethez is. Ez egyfelől azáltal jelenik meg, hogy rendszeresen hivatkozik – egyébként nemcsak ő, hanem kommentárjaiban Bindschädler is – ismert és ismeretlen művekre, művészekre, Böcklin mellett többek közt Caspar David Friedrichre, Stiffterre, Rilkére, Turnerre, Keller *Zöld Henrikjére*, Tolsztojra, Canaletóra, Dalíra, Bartók *Concertójára* stb. Közülük Böcklin képe, a *Holtak szigete* annyiban kiemelt szerepet játszik, hogy jelképe lehet annak a letűnt falusi életnek és annak a kultúrának és történelemnek, amelynek képei és tényei a beszélgetés anyagát alkotják. Másfelől a képek, a festőiség, valamint a zenei (vagy szőnyegszerű) szerkesztés Meier írásának formai szempontból is rendező elvei. A *Holtak szigete* olyan nyelvi szövetet hoz létre, amelynek írásbeli formája egyszersmind vizuális „közléseket” is tartalmaz és vég nélkül folytatható és variálható zenei rögtönzések képzetét is felkelti. A szöveg végére bizonyos függőség alakulhat ki a kelően odaadó olvasóban, és ez kíváncsivá teszi a tetralógia többi kötetére.

A másik svájci német szerző, akit *A két szifon* című kisregényével az első közt jelentetett meg a BookArt sorozata, a ma is élő Urs Widmer. Ő ismert, sikeres író, főleg német nyelvterületen, de magyarul is megjelent már két prózakötete (*Apám könyve*, 2005; *Anyám szeretője*, 2005), és máig nagy sikerrel játssza a budapesti Katona József Színház *Top Dogs* című színdarabját. Widmer 1938-ban született, 1968-ban publikálta első szépirodalmi művét, és mára terjedelmi szempontból is impozáns életművet hozott létre: a Diogenes Kiadónál megjelent könyveinek jegyzéke több tucatnyi címet tartalmaz, továbbá számtalan színdarabját és hangjátékát is bemutatták. A kritika szerint fő erőssége a hagyományos kalandtörténetek triviális cselekménysémáinak ironikus, olykor parodisztikus vagy szürreális ki- és felforgatása, fantasztikumba hajló újrendezése. A hangsúlyozottan irodalmi fikció ugyanakkor mindvégig érintkezésben marad a társadalmi valósággal.

Jól példázza ezt az 1992-ben megjelent *A két szifon*, amelyet a recepció Widmer egyik legjobb műveként tart számon. Előrebocsátanám, hogy én magam nem vagyok tőle különösebben elragadtatva. *A két szifon* felnőtteknek szóló mese, amely

álnaiv tónusban két egymást kiegészítő, két egymásban tükröződő időutazást beszél el. Felidézi a német romantikus műmese fogásait és atmoszféráját, ugyanakkor önéletrajzi és kortörténeti motívumok szálaival szövö át őket. A két részre tagolt szöveg első felében az ötvenhárom éves énelbeszélő, aki a szerzővel azonosítható, egy este moziba megy. A film, amelyet megnéz, Indiában vagy Pakisztánban játszódik, és arról szól, hogy egy mezítlás utcagyerek becsalogat egy angol fiatalembert egy labirintikus épületbe, amelynek a tetején egy jövendőmondó megjósolja neki, hogy a feleségét agyon fogják löni. Ez hamarosan be is következik. A mozilátogatás a kisregény folyamán még többször ismétlődik, de ezek végeredményben akár úgy is érthetők, mint egyazon moziélmény álomszerűen visszatérő változatai. Jelentőségüket – a mindannyiszor elmondott filmmese talányos tartalmán túl – az adja, hogy ilyenkor mennek végbe a főhős csodálatos átváltozásai. Az első mozizás alatt/után a névtelen – mint később kiderül: író – főhős ötven évet száll vissza az időben, és kisgyermekkorában, 1941-ben találja magát. Bár mind külsőleg, mind belsőleg maradt az, aki volt, nem csodálkozik különösebben, amikor egykori baseli házukba vetődik, ahol viszontlátja apját, anyját és Lisette-et, a francia gyermeklányt, akibe annak idején szerelmes volt. A szülőket sem érdekli különösebben, ki ez az idegen, de azért, mivel hajlandónak mutatkozik rá, befogják egy kis kerti munkára. Ők úgy általában a szomszédban dúló háborúval vannak elfoglalva, pillanatnyilag pedig azzal, hogy eltűnt a kisfiuk, akit már rendőrökkel kerestetnek. A fiú Lisette-tel moziba ment, de kissé zavaros körülmények között elszakadtak egymástól. A felnőtt férfi Lisette-tel újra elmegy a baseli moziba, megnézi (újránézi?) az egykori rajzfilmet, amely végül dokumentumfilmmé változik, és részben szintén indiai vonatkozású. Arról a fiúról szól, aki annak idején lelőtte a brit nőt, és aki később egy angol turista jóvoltából Angliába került, és Oxfordban az előkelő *college* büszkesége lett. Története egy ponton kezd emlékeztetni a főhős történetére, aki a filmről kijövet ismét a zürichi jelenben találja magát. Hazatér otthonába feleségéhez és lányához, mintha csak a három órányi mozilátogatás idejére lett volna távol.

A második részben aztán egy másik utazásra kerül sor. Az én-hős ekkor az előző részből ismerős férfi hároméves korában. Első személyű elbeszélő hangja nem különbözik semmiben az előző rész felnőtt elbeszélőjétől. Ugyanaz a környezet veszi körül, mint ahová az előző részben felnőttként visszatért. Ismét elmegy moziba Lisette-tel, aki ismét magára hagyja. A film ismét az indiai fiú élettörténetét meséli, aki azonban most már megtévesztésig hasonlít az elbeszélőre, olyannyira, hogy „amikor nemsokára totálképen mutatta az arcát a kamera [...], a mellettem ülő gyerekek fölnezeltek, és sugdolózza mutogattak rám.” (Nyilván nem a fordító, a kifogástalan munkát végző Kurdi Imre, hanem a szerző hibája, amikor itt totálképről van szó premier plán helyett.) Az indiai fiú története helyenként teljesen egybeesik hősünk történetének már ismert részleteivel, csak a díszletek, a környezet más. Háború, öldöklés, hullák képei vál-

takoznak tündér- és varázsmesék álomszerűen egymásba olvadó jeleneteivel. Mikor vége a filmnek, a kisfiú ezúttal kisfiú marad, de ötven évvel később jön ki a moziból, és „belső iránytűje hegyét” követve hazatér a felnőtt író-énje lakásába. Itt Mara, a lánya talál rá apja dolgozószobájában. A kisfiúnál idősebb lány jót mulat, amikor egy családi fotóalbum nézegetése közben a vakarcs jövevényt apja gyermekkori énjével azonosítja. Aztán elbúcsúznak egymástól, a fiú visszaszalad a moziba, a film után már vár rá Lisette, és a szülők nagy öröme hazaviszi.

A kék szifon cím arra a kék fényben tündöklő szóadásüvegre utal, amely a gyermekkori szülői házban az üvegajtós faliszekrény tetején állt, és amelyet viszontlát az álmában (?), emlékezésében (?) hazatérő férfi. Mikor megpillantja, hatalmasat dobban a szíve. „Igen, ott állt a szifon, egész utazásom oka és egyszersmind célja.” A romantikus mesemotívumok ironikus használata arra készítheti a művelt olvasót, hogy a kék szifonról a romantikus „kék virágra” asszociáljon. Ez az ironikus analógia azonban, ha egyáltalán szándékolt, nem működik. Legfeljebb úgy lenne érthető, de úgy is nagyon erőltetve és didaktikusan, hogy a kék virág titokzatos szépsége időközben romboló gonoszossággá változott. Ugyanis magánál a kéklő szóadásüvegnél sokkal fontosabb szerepet játszanak az elbeszélő képzeletében és emlékezetében az üveg mellett heverő patronok, amelyekhez annak idején nem mert hozzányúlni, mert alakjuk bombákra hasonlított, és szintén robbantak, mikor a szénsav kitört belőlük. A patronokkal exponált háborús téma emlékképek, filmképek és újsághírek formájában gyakran felbukkan mindkét időutazás során, ezek a képek azonban mindvégig halványak, a verbális emlegetés, az általánosság szintjén maradnak, és nem vagy csak alig érintik a főhős személyes sorsát. Hogy ez összefüggésbe hozható-e Widmer svájci mivoltával, nem merném megítélni.

A kék szifon életanyaga egyébként is eléggé szegényes. Az elbeszélő 1991-es jelenidejéről úgyszólván semmit sem tudunk meg, az 1941-beli múltból se sokat: a szülőkről, a szülői házról egyet-mást. Eichendorffot, Hessét idézi egy derűs, idilli biciklikirándulás, amely a Jura-hegység északi nyúlványainak természeti szépségei közé vezet. A filmesek indiai tematikája alig értelmezhető. Kiindulópontja magának a szerzőnek egy konkrét korabeli filmélménye lehetett. A mozi mint a varázslatos átváltozások, álomszerű időutazások alkalma és helyszíne persze kézenfekvő választás, de nem különösebben eredeti.

Urs Widmer kisregénye végeredményben sokkal inkább formai kísérletként olvasható, semmint önéletrajzi regényként. A hároméves gyermek és az ötvenhárom éves férfi alakjának egymásra vetítésével, felcserélhetőségükkel, közös történetük kulcsmotívumainak variációival az elbeszélés valamiféle időtlenséget próbál létrehozni. Az ötven évnyi életidőnek olyan időtlen dimenzióját, amely kizárólag az elbeszélő hős tudatában létezhet. Az ő elméje és képzelete az, ahol, mint a mesékben, csodás átváltozások, időutazások játszódhatnak le. A „hétköznapi valóságban” ezek egyszerűen az emlékezet és a képzelet játékos kalandozásai.

Urs Widmer kisregénye úgy hatott rám, mint egy műkorcsolyázó rutinos szabadgyakorlata. Látszik rajta, hogy szerzője érti a dolgát, ami kötelező, azt biztosan tudja, és ötletesen egészíti ki ezt az ugrások repertoárjának véges számú variációival. Gerhard Meier könyvéről viszont semmi *más* nem jutott eszembe, csak ami a könyv lapjai közt olvasható. Ez a fura, külön, körülményes, locsi-fecsi szöveg, amely ugyanakkor mintha kőbe volna vésve. Még az irodalmi repertoárból se lehet máshoz hasonlítani.

▮ *Mátyus Norbert*

Kétszáz év Svájcban, kétszáz év nyomorúság

(Piero Bianconi: *Családfa*. Fordította: Lukácsi Margit. BookArt, 2012)

Piero Bianconi (1899–1984) neve nem mond sokat a magyar olvasónak, noha a svájci olasz nyelvű irodalom legismertebb alakjáról van szó: kis irodalom, kis hírnév – mindkettő mennyiségileg, persze. Irodalmi pályáját néhány novelláskötet, pár esszé és a most bemutatandó regény, a *Családfa* képezi. Emellett számos művészettörténeti és helytörténeti írása, valamint jelentős fordítói munkássága maradt az utókorra.

A svájci Ticino kanton egyik legfőbb turisztikai látványossága a Verzasca folyó völgye, ahol 1965 óta egy hatalmas, 200 méter magas duzzasztógát és az általa teremtett mesterséges Vogornotó kedveskedik mindazoknak, akik a természeti kincsek mellett az ember alkotta környezet nagyszerűségében is gyönyörködni kívánnak. Mindez jelen esetben csupán azért érdekes, mert a *Családfa* e duzzasztógát építési munkálatainak utolsó fázisait látva indul: a monumentális építmény már teljesen készen áll, tetején maga a szerző sétál fiával, a geológus Filippóval, és azt figyelik, ahogyan a lezáruló zsilipek elkezdik tóvá duzzasztani az alattuk csörgedező folyót, hogy lassan víz alá merüljenek a közeli Vogorno falu mélyebben fekvő házai és gazdasági épületei. Ezek egyikében látta meg a napvilágot 1860-ban a szerző édesanyja és több rokona, s e házak között élte gyerekkorát a múlt

század elején Piero Bianconi is. Egy világ eltűnése képezi tehát regényünk kiindulópontját, s a látszólag szentimentális kezdés alapján azt gondolhatnánk, hogy ezen eltűnő világ felmutatása, megörökítése és visszasírása lesz majd a regény tárgya. Részben nem is csalatkozunk, mert felmutatás és megörökítés van ugyan, de visszasírás nem igazán.

Olyan regénnyel van ugyanis dolgunk, ami jórészt száraz tényeket, levéltári adatokat és több száz éves magánleveleket sorakoztat fel, melyekből, igaz, kirajzolódik a letűnt világ képe, csak hogy az élénk vetülő rajzhoz nem kapcsolódik ítélet. Történetet olvasunk, ami bevezet minket Ticino kanton parasztjainak világába, a szociográfia módszereivel leír egy közösséget, hogy aztán mintegy magunkra hagyjon ezzel a képpel. Ha meggondoljuk, hogy a regény első kiadásának éve 1969, talán még az amerikai realista próza ösztönző hatására is gondolhatnánk, de tévednénk, mert a minimalista bemutatás ismérvei itt a régmúltra vetítődnek, ráadásul az egyes szám első személyben megszólaló narrátor nagyon is involválva van a bemutatott világba, hiszen a szövegben megjelenő összes alak a rokona, s a regény maga nem más, mint egy családi levélgyűjtemény leírása és kommentálása. Szépen sorakoznak is illusztrációként a fényképek az egykori ősokról és a kézírásokról.

Éppen ezért problematikusnak is érzem a regény műfaji megjelölést is, hiszen nagyon nehezen meghatározható státuszú szöveg a *Családfa*. (Leginkább talán a *Puszták népéhez* hasonlítható.) Az indítás és a cím egyértelműen egy személyes, visszatekintő, vallomásos típusú narrációt ígér, s majd a zárás is ezt látszik megerősíteni. De a szöveg gerincét mégis régmúlt idők – magánlevelekből kibányászott – történetei képezik. Az eredeti szövegben ezt is jelzi a címodal, amennyiben a mű alcíme: *Emigránsok krónikái (Cronache di emigranti)*, ami sajnos kimaradt a magyar kiadványból. (És ez a magyar kiadás egyetlen hibája.) Igazi mikrotörténeti megközelítéssel állunk szemben. Egy padlásszobában talált ládikából előkerülő – levelekkel, szerződésekkel, végrendeletekkel teli – iratgyűjtemény egyes darabjait írja le, állítja kronológiai sorrendbe és kommentálja a szerző. Az azóta már a Ticino Kanton Állami Levéltárának anyagát gazdagító gyűjtemény első darabjai az 1760-as évekbe kalauzolnak, amikor Piero Bianconi anyai felmenői üvegesmestereként a franciaországi Cambrai-ba vándorolnak ki szerencsét próbálni, s innen küldözgetik több-kevesebb rendszerességgel haza leveleiket, illetve kapnak leveleket otthonról. Talán az egész mű szemléletét képes jellemezni az a levél, melyet a szerző ükanyja küldött üvegesmester férjének 1772. január 27-én Franciaországba: „Jézus, Mária és Szent József, segéljete engemet, hogy megírjam ezt a levelet, ugyan úgy őt is, aki majdan olvassa vagy kinek felolvastatik... Drága hőn szeretett férjem, én, Istennek hála, jól vagyok, üdvözlöm magát és az öccse urát, szültem egy leánygyermeket Karácsony havának 26-dik napján, három napot élt és aztán nagy bánatomra felment a mennyországba, olyan szép volt, mégis boldog vagyok, mert a mennyországba jutott.” (34) Hasonló hangvétel jellemzi a következő – szintén emigráns – ge-