



A TRANSZ-ATLANTIK megállói és a lengyel SZELLEME-ÓRJÁS

Gombrowicz 1947 nyarán előadássorozatot tart Buenos Airesben, az irodalmi szalonként működő Fray Mocho könyvesboltban. A közönség önkéntes adományokkal fejezi ki elismerését. De a létszám a kezdeti negyvenöttről a harmadik összefüggés nélkül már tizenötötre csökken, így a sorozat végét ér. Bár a tervezett témák korszakos jelentőségűek, Dél-Amerika szellemi felszabadulását ígérlik – ha megérti a forma és az érettség jelentőségét, nem kell többé tanítványként tekintenie Európára és Párizsra –, csak azért érdemel említést a vállalkozás, mert Gombrowicz itt fogalmazza meg először *A költők ellen* című nagy hatású pamfletjében fősorokoztatott érveket.

A gesztus és a fogadtatás is marginális létről árulkozik, bár az sincs kizárva, hogy a szerző pont ezzel a provokációval veszíti el minden esélyét arra, hogy elnyerje a helyi irodalmi potentátok jóindulatát. A hatvanas évekig hallgattak róla, aztán kénytelenek voltak beletörődni Gombrowicz világhírébe. A Párizsból jövő elismerést már nem tudták a végtelenségig ignorálni. Silvina Ocampo évtizedekkel később is csak annyit mond Rita Gombrowicznak, hogy „nem tetszett” nekik a spanyolra fordított *Ferdýdurke*, csak „később fedezték fel a könyvet”.¹

Bár ez a korai spanyol nyelvű változat sok mindenben különbözik attól, amely évekkel később megjelent a párizsi *Kulturában*, majd a *Naplóban* (Gombrowicz kihúzza az argentin irodalomra vonatkozó konkrét utalásokat), a továbbiakban az utóbbiról lesz szó. A szerző már korábban is nagy élvezetet talált a rossz

költészet parodizálásában. Most rettenthetetlen bálványrombolóként lép fel, a célpont már a költészet egésze. Rögtön meg is fogalmazza azt az elképesztő tézist, hogy „szinte senki sem szereti a verseket, (...) a verses költészet világa művi és hamis”.² Nem az argentin irodalom esztétizáló tendenciáit vagy a lengyel romantikus hagyomány leszűkített értelmezését támadja (mint a harmincas évek irodalmárai), nem is a romantikát próbálja elvetni egészében (mint azóta is oly sokan a lengyel irodalomban, a legújabb nemzedékeket is beleértve), hanem magát a „verses költészetet” nyilvánítja az önkifejezést akadályozó kiüresedett rituálénak.

Nagyon szokatlanul érvel. Rendszerint azért pocskondiázzák a perifériák irodalmát, mert költőfejedelmek „mandátumos költők”, nemzeti intézmények, megmaradnak a közösségi élet metafizikájánál, nem nyílnak meg előttük az egzisztenciális mélységek. Pont a Mallarmé, Valéryre és más hasonló költőkre jellemző tiszta esztétikumot hiányolják, azért becsülik olyan nagyra a „kiátkozott költőket”, Norwidot vagy Eminescut, mert marginális pozícióból indulva kerülnek közel ehhez a típushoz.³

Gombrowicz is gyakran gondolkodik hasonló antinómiákban. Ugyanitt, a *Napló* függelékében olvasható *Sienkiewicz* című esszéjében állítja szembe a démonikus-modernista nyugati szépségeszményt a periféria szent ártatlanságával. A végeken „az erény, az Isten, a Nemzet” a szépség forrása, miközben Nyugaton „már kezdték felfedezni a becstelenség és az aljas-

ság szépségét, a pogány bűn szépségét, a goethei szépet és Shakespeare, Balzac világának baljóslatú fényeit, azt a szépséget, ami Baudelaire, Wilde, Ruskin, Poe, Dosztojevszkij műveiben fogalmazódott meg”, a lengyel ifjút arra ösztönzi környezete, hogy „Lengyelország erényes fia”⁴ legyen. Olyan komolyan foglalkoztatja ez a problematika, hogy e két szélsőséges típus, Gonzalo és Ignacy bonyolult interakciójára épül a *Transz-Atlantik* című regénye.

A *költők ellen* című írásában Gombrowicz a feje tetejére állítja a hierarchiát. A centrum esztétikai csúcsteljesítményének tartott „tisza költészetet” nyilvánítja élvezhetetlen „vegyi kivonatként”. Nem a periféria nem tud felnőni a magasztos eszményhez, mert „törzsi bálványoknak” hódol, hanem pont a nyugati kánon csúcsára helyezett alkotók a legnagyobb bálványimádók. A periféria értelmisége akkor tud szabadulni a kolonizáció során belénevelt komplexusoktól, ha ilyen koncentrációs gyakorlatokat végez: „képzeld el néha Paul Valéryt, az Éretlenség papját, mezítláb, egy szál gatyában”.⁵ A légüres térben teremtett nagyságra a regényben is van példa, ilyen az *Ulysses* és a *Vergilius halála*. Nemcsak a konvencionális szépség kellei, az ábrándos költői lelkület tárgyi megfelelői (rózsák, naplementék) kompromittálják a költősereget, hanem a technokrata avantgárd múzsa szemaforjai és spiráljai is.

Gombrowicz többször leírja a kultúra öngerjesztő mechanizmusait (a képzőművészetben is fölismeri ugyanezt). A magas művészet és az unalom leplező összekapcsolásával igen nagy feltűnést kelt, már az előadás végén ellene fordulnak a sértett költők, öt évvel később pedig a lengyel emigrációt is fölkarolja ugyanezzel. A lengyelek számára a romantika kora óta erkölcsi parancs írta elő a veszélyeztetett lengyel identitást őrző lengyel kultúra védelmét. A *Ferdydurke* volt az első olyan mű, amelyben már az egyén autonómiáját fenyegeti a bálvánnyá vált kultúra. Gombrowicz ugyanezt a mechanizmust ismeri fel a negyvenes évek második felében Argentínában, ezért semmi oka arra, hogy valamiféle helyi sajátosságnak tekintse ezt. A modern művész akkora odaadással védelmezi a művészet autonómiáját, hogy közben elveszíti a sajátját, már nem tud kifejezni semmit a művészet végletekig finomított eszközeivel. Így vezetnek egyetemes érvényű felismeréshez a kétféle periférián és a centrum helyi kirendeltségén szerzett tapasztalatok:

„Kétféle humanizmus létezik, amelyek ellentétesek egymással: az egyiket vallásosnak is nevezhetnénk, s ez azt súgja, térdelj le az emberi kultúra nagy műve előtt, áldd és dicsérd, mondjuk, a Zenét vagy a Költészetet, vagy az Államot, vagy az Istenséget; míg a másik, szellemünk makrancos áramlata vissza akarja hódítani az emberi szuverenitást és függetlenséget az Istentől és Múzsáktól, hisz ezek végül is az ő, az em-

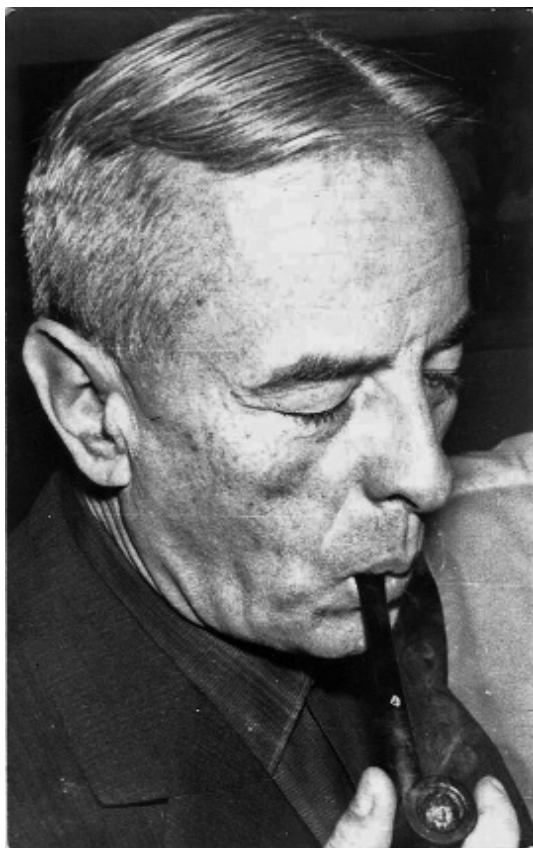
ber teremtményei. Ez utóbbi esetben a »művészet« szó kisbetűvel írandó.”⁶

De a bálványok alkonyát hirdető kívülálló titokban maga is bálványoknak hódol. Nemcsak a zenének és a képzőművészetnek, hanem a költészetnek is. A kiváló költő, Józef Łobodowski fel is veti hozzászólásában, hogy a gesztus alighanem ifjúkori költői ambíciókat leplez (ahogy a költők engesztelhetetlen bírójá, Nabokov is verseskötettel kezdte pályáját). Nem tudjuk, hogy Gombrowicz groteszk rigmusok mellett írt-e komolynak szánt verseket is, de arról többen is beszámolnak, hogy nagyon sok verset tud kívülről. Gyermekkori barátja, Stanisław Baliński költeményeit élete utolsó éveiben is szívesen szavalja, bár ezek igen közel állnak a Valéry-féle tiszta költészethez; vencei estéken pedig Rita Gombrowicz is hosszú részleteket hallhat a *Konrad Wallenrodból* (bár a férje lebeszélte arról, hogy lengyelül tanuljon).

A szavaltat nem bohóctréfa volt, Gombrowicz aszszony bele is éli magát ebbe a szerepbe. Kiváló költőnek tartja Słowackit és Iwaszkiewiczet, Wyspiański nagyságában is hisz, utánozza a nyelvezetét, a *Napló*-jában mégis a lengyelek egyik legnagyobb szégyenének nevezi, mert egyéniségét feláldozva a nemzet szolgálatába állt, a nemzeti nagyságot celebrálta Sienkiewicz modernebb változatáé.⁷

A nemzetet bálványozó *Menyegző* helyébe lép az *Es-küvő*, az egyén tragédiája, aki szembe mer nézni a végzetével, nem keres idillikus menedékhelyet a romhalmazban. Ennek a drámának pedig megvan a maga költőisége, méghozzá olyan szuggesztív, hogy még az alkotót is megrendíti. Húsz év távlatából idézi fel, mi történt vele írás közben, amikor a szereplői egymás után kimondták a „Nem. Semmi. Átalakult. Kifor-





dult. Lerombolt. Kiforgatták” szavakat: „hirtelen el-sírtam magam, mint egy gyerek (...). Keservesen sírtam, hullott a könnyem a papírra. Nem annyira e szavak bizalmas természetű, saját katasztrófámra vonatkozó tartalma töltött el ilyen keserűséggel, hanem az, hogy ilyen könnyen jöttek, kíméletlen ritmusuk és a rím szúrt, mint a tövis, rémülten sírtam, elborzadva a balsors belső harmóniájától.”⁸

A *költők ellen* megjelenésére igen sokan reagálnak, Gombrowicz Czesław Miłoszsal folytatja a legszínvonalasabb, irodalomtörténeti jelentőségű párbeszédet. Már a vitaindító írásában megfogalmazza, hogy nem a költészetet mint olyat, hanem a vegyítiszta líraiságot utasítja el. A kávé és a cukor kevésbé lírai példáján mutatja be, hogy prózai elemekkel keveredve lehet igazán hatásos. Az ideális arányok Shakespeare, Dosztojevszkij és Pascal műveiben figyelhetők meg. Miłosz lelkesen azonosul a kritikával, szellemi aberrációnak nyilvánítja a „tisztá költészetet”, és beszámol arról, amiről az emigránsok nem sokat tudhatnak: a lengyel költészet a háború alatt ilyen irányban fejlődött. Megszabadult a „kevés tartalomból adódó érthetetlenségtől”, a költők véget vetettek „a metaforák túlbujjánzásának és a képek »poetizálásának«”.⁹ A háború utáni költői nyelv annyira különbözik a háború előttiétől, mintha legalább harminc év telt volna el azóta (bár ez nem nagyon látszik, amióta az irodalom az állam szolgálatába állt).

Gombrowicz csak a sértett költők válaszára számított, arra nem, hogy Miłosz személyében szövetségst talál. Ebből a vitából már érezhető, hogy a párizsi *Kultura* lesz a jövő felé forduló függetlenségi emigráció szellemi műhelye, miközben a londoni emigráció lassan muzeális jelenséggé válik. A párizsi műhely teszi naggyá ezt a két szerzőt, aki mintha a XX. század Mickiewicze és Słowackija lenne, a Nagy Emigráció hagyományaihoz kötődve teremtenék meg a folytonosságot – kényszerűségből Lengyelországon kívül.

A nagy szerephez nagy szavak illenek, Gombrowicz már ekkor a lengyeleket a nemzet bálványozásától intő próféta hangján szólal meg. Halál vár arra, akik nem szívlelik meg a próféciát: „Reszkessetek, költők! (...) A Semmi tárja felétek jéghideg karját, a pusztaság Semmi, a lehető legüresebb semmi oson be, mint a macska a metaforagyártó üzembe, hogy gondolkodások delizsánszával egyetemben fölfalja azt. És szertefoszlik a halványszín rózsza a halállal fűszerezett alkonyatban!”¹⁰

A „függöny mögül” jött Miłoszban viszont bajtársat lát, aki ugyanúgy szembeszáll a nyugati helyzetes hegemonnal, mint a keleti diktátorral. A vitát záró írásában Gombrowicz beilleszti a pamfletet alakuló életművébe, mondván, hogy ugyanúgy támadta a verseket, mint a Nemzetet, mint „az Érettség fikcióját” a *Ferdydurkében*, mint az egyént korlátozó minden Formát. Mert nem az a kérdés, hogy a vers szép-e, hanem az, hogy tud-e bármit is kezdeni a tökéletlen ember „Milton hatvanezer metaforájával”.

Ami argentin közegben nem sikerülhetett, azt el tudja érni a lengyel emigránsokkal folytatott polémiában. Már nem arról van szó, hogy valaki szereti vagy unja a verseket. Az általánosítás ilyen szintjén Gombrowicz már azt is megfogalmazza, hogy milyen a kolonizált lengyel kultúra. Az alávetettek nem a világszemléletüket alakítják a költészettel, hanem a franciák és az angolok normáinak próbálnak eleget tenni. Mivel az előttük járó akarják utolérni (a megkésett-ség átkától sújtva), nem az alapkérdésekkel foglalkoznak, ehelyett minden energiájukat a részletek tökéletesítésére fordítják. „Az ilyen nemzetnek rendszerint kitűnő színészeik, énekeseik, balett-táncosaik és elismerésre méltó virtuózaik vannak, ugyanakkor rosszul állnak filozófusokkal, gondolkodókkal és zeneszerzőkkel.”

A kolonizált lengyelek olyan világban élnek, amelyet mások építettek nekik, ezért föl kell nőniük ahhoz a feladathoz, hogy saját világot építsenek maguknak. Gombrowicz azt is meghatározza, milyen stratégiát kell folytatniuk, ha el akarják érni ezt a céljukat: „az a fajta leegyszerűsítő, brutális kritika, ami a cikkemben foglaltatik, sokkal jobban áll nekünk, lengyeleknek, sokkal jobban illik a mi valóságunkhoz és a kultúrában betöltött szerepünkhöz, mint bármiféle magasztos és szubtilis eszme-futtatás. (...) Ezért lengye-

lebbek vagyunk, ha »alulról« támadjuk ama érettség felsőbbrendűségét, azt követelvén, hogy szálljanak le az égből a földre ezek a büszke katedrálisok. Bizony, a mi szerepünk nem az, hogy elszavaljuk és utánozzuk mások eredményeit, engedelmesen járunk a kultúra kisiskolájába – meg kell védenünk a mi igazunkat, ami az alsóbbrendű lét és az ifjúkor igazsága, fékező erőnek kell lennünk, ami nem engedi, hogy a kultúra nekivadult gépezete futószalagon gyártson olyan tárgyakat, melyek már alig hasonlítanak az emberre.”¹¹

Néhány szóban talán arra is érdemes kitérni, mit jelenthetett ez a párbeszéd Miłosz számára. Valószínűleg azért is reagált ilyen lelkesen, mert *A költők ellen* meglepő módon összecsengett nagybátyja, Oscar Miłosz diagnózisával, aki a klasszikusokhoz képest hasonlóan súlytalannak találja a modern költészetet. Bár a francia költő abban látja a válság okát, hogy az irodalom elszakadt az isteni ihlettől, a Dantét is inspiráló hermetikus hagyománytól, a következmény megítélésében már nem sokban különböznek. Az „aprólékos ujjgyakorlattá” vált vers nem fejez ki semmiféle „belső történést”. Marad a váratlan szókapcsolatokra épülő „nyelvi zsonglörködés”. A líra beszűkül és elszegényedik, mert a költői „érdeklődés az esztétikumra korlátozódott”.¹² Ez a művészet persze már csak a beavatottak szűk körének szól. Oscar Miłosz a Kelet-Európában tisztelt nagy neveket sem kíméli, lesújtónak találja, hogy a végek költőit elbizonytalanítják a nyugati kulturális központok, ezért „utánoznak, ahelyett, hogy szembehelyezkednének (...), önmagukat nyújtánák”.¹³

Miłosz megtalálja a „tisza költészet” ellenszerét, olyan átmeneti formákat hoz létre, amelyekben „túllép a műfaji és tematikai korlátokon”. A prózához közel álló diskurzust tartja alkalmasnak erre. Itt nincs helye a poetizálásnak, Miłosz elveti a költői nyelv sajátosságát hirdető koncepciókat, az olyan költészetet kedveli, amely lemond önmagáról, és különböző típusú ismereteket, nyelveket, stílusokat és műfajokat szippant magába. A prózát ugyanígy el akarja szakítani a centrumától, a regénytől, azt is a diskurzushoz akarja közelíteni, mint a költészetet. Elutasítja a próza lirizálását, a groteszk és bármilyen más stilizációt.¹⁴ Gombrowicz ezzel már aligha értett volna egyet, ha Miłosz *A prózáírók ellen* című pamflettel válaszol, aligha talál megértésre.

Gombrowicz nyelvhasználata minden regényében nagyon távol áll a diskurzus fegyelmezett hangnemtől, a *Transz-Atlantik*ban pedig ellentétes ezzel. E művében engedte meg magának a legnagyobb stílusos extravaganciát, a XX. századi lengyel prózából talán csak Witkiewicz regényeiben találunk hasonlót. A két stílus csak a köznyelvtől való eltérés mértékét tekintve vehető egybe, hisz Witkiewicz a lengyel korai modernizmus esztétikai kuriózumaiban megfigyelt nyelvi ha-

táselemeket fokozta a végletekig, Gombrowicz viszont archaikus rétegekből merít. A régies nyelvekhez hasonlóan ő is konkrét, érzéki élményekre, fizikai kategóriákra redukálja a mentális minőségeket (a nyelv feltehetően ezekből az egyszerűbb alakzatokból fejlődött az elvontabb képződmények szintjéig).¹⁵

Ha az egyén a hegemon túlságosan kifinomult, öngerjesztő és lehengető kultúrájával szembeszállva küzd az autonómiájáért, igen hatásosan fogalmazhatja meg ezen a nyelven azt a bizonyos „brutális kritikát”. A *Transz-Atlantik* emlékezetes jelenetében a Borgesről mintázott hiperintellektuális helyi nagyság próbálja letaglózni szellemi fölényével a Witold Gombrowicz nevű elbeszélőt. Az öntetszelgő szellem szublimált fejtegetéseire ez a válasz: „Nem szeretem, ha túl Vajas a Vaj, túl Galuskás a Galuska, túl Árpadarás az Árpadara”. Ugyanez a logika fogalmazza át ételreceptekké az ambiciózus szellemi konstrukciókat: „Nem is rossz Eszme, gombával megteszi, csak megpirítva s tejfellel felöntve”.¹⁶

Gombrowicz persze nem csak archaizál, nyelvjárási alakokat is használ, és meglepő neologizmusokat is kreál, amelyekből azóta jó néhány bekerült a köznyelvbe. Bizonyos szavakat nagybetűvel ír, mint a XVII–XVIII. századi elődök, megakasztva ezzel az olvasást. Bármilyen különleges is ez a nyelvhasználat, a lengyel olvasó meghittten ismerősnek találja, mert a lengyel kultúra régebbi változatai közül a barokk volt az, amely elterjedt a társadalom legszélesebb rétegeiben, miközben a reneszánsz és a felvilágosodás alig lépett túl az eliten.

Maga Gombrowicz is megfogalmazta a *Lengyelország és a latin világ* című írásában, hogy a lengyel barokkban találja meg azt az eredetiséget és kreativitást, amely számára is inspiráló lehet. A *kolonizáció előtti*, komplexusoktól mentes kultúra sokkal vonzóbb,



mint a romantika melankolikus pátosza. Azzal is erősíti állítását, hogy nem a lengyel barokk csúcsteljesítményeire, hanem az „elfajult” szász barokkra hivatkozik. A *Transz-Atlantik* több mű paródiája egyszerre, bonyolult kapcsolatban áll Sienkiewicz *Trilógiájával*, a *Pan Tadeusz*szal, ugyanakkor nagyon közel áll a szarmata nemesi kultúrában közkedvelt történetmondáshoz, amelyre Pasek emlékirataiban találhatjuk a legjellemzőbb példákat. A mű a XIX. századig kéziratban maradt, Mickiewicz nemzedéke fedezte fel, és főként azért ünnepelte, mert megőrkítette a régi, elveszett Lengyelországot. Sienkiewicz az egyik legfőbb forrásként használta a XVII. századi viszonyok bemutatásához, így Pasek különféle ideologikus átiratokban (finomítva) minden lengyel olvasóhoz eljutott. Gombrowicz mintha ezen az úton visszafelé haladva jutna el Sienkiewicztől Pasekig.¹⁷

Gombrowicz számára Pasek egyszerre volt a „tisztá költészettől” mámoros Valéry és a romantikával megméltelyezett, kolonizált lengyel antitézise. Tipikus szarmata nemes volt, aki a harcban és az ivászatban is kitűnt, imponáló felekezeti göggel tekintett a protestánsokra, harcolt a svédek, Moszkóvia és Törökország ellen, letelepedése után pedig még a szomszédaival is hadakozott. Jezsuita iskolában sajátította el a lengyel-latin makaronizmusokban bővelkedő dagályos szónoklás képességét, de később már aligha vett könyvet a kezébe. Idős korában írta meg élete történetét, miután minden jelentős epizódját számtalanszor elmesélte. Igen fortélyos hősként jelenik meg a saját elbeszélésében, a dicsekvéssel kettős komikumot teremt, mert nemcsak mulattat, hanem ki is neveteti magát. Nem lát ellentétet a durvaság és a pátosz között, ugyanolyan magától értetődően írja le azt, hogy a jól öltözött ellenségről lehúzza az inget, mielőtt leszúrja, mint azt, hogy az isteni gondviselés segíti az igaz hitet védő szarmata lovagot.¹⁸

Gombrowicz nemcsak a nevét adja a narrátornak, hanem bizonyos életrajzi tényeket is átenged neki. Azt mesélteti el vele, hogy hajóval Buenos Airesbe érkezett, majd különös kalandokon esett át (mint, mondjuk, Pasek Dániában). A lengyel irodalomtörténészek kimutatták, hogy a történet a lengyel nem-



zeti eposz, a *Pan Tadeusz* fordulatait parodizálja. Így például a fegyveres önbíráskodásnak, a nemesi birtok megtámadásának feleltethető meg a regényt záró kulig (igaz, a trópusi környezetben nem szánokkal érkeznek a látogatók); a *Pan Tadeusz*ban leírt titkos hazafias társaságnak is megvan a maga megfelelője, a Sarkantyús Lovagrend nevű aberrált szekta; az eposzt mindent feloldó polonéz zárja, a regényben az erőszakkal fenyegető felvonulás nevetéssel végződik.¹⁹

A *Pan Tadeusz* persze nemcsak a lengyel társadalmi tudatban rögeszmékké vált toposzok gyűjteményeként olvasható (egyébként Gombrowicz sem akarta a paródiával megfosztani Mickiewiczet a nagyságtól). A hétköznapi élet aprólékos leírásában jeleskedő „falusi széphistória” egyben „a létezés hermeneutikája” is, mert az ábrázolt világ elemei nemcsak az itteni, hanem a földöntúli rendbe is illeszkednek.²⁰ Ez feltehetően az emigráns perspektívának köszönhető: a régmúlt időkből őrzött emlékképek nemcsak az időben váltak zárvánnyá, hanem térben is megközelíthetetlenek, így szinte már nem is e világiak. Ezért tartotta Miłosz metafizikai költeménynek a *Pan Tadeuszt*, ez a perspektíva az ő műveiben is érzékelhető. A Nobel-díj átvétele után nem sokkal tartott előadássorozataán, az utolsó alkalommal Simone Weil gondolataiból kiindulva töprengett az idő és a szépség kapcsolatán. Weil szerint egyik sem racionalizálható, és a szépség „lelke a távolság”, az ember csak időben távoli dolgokat képes „állandó színben” látni, mert már nem zavarják a szenvedélyek. Weil Proustban, Miłosz a *Pan Tadeusz*ban találta meg a valóság tiszta érzékelését, ahol „a mindennapi élet leghétköznapibb eseményei a régmúlt távolában meseszálakká változnak, nincs fájdalom, mert az csak bennünket ér el, nem pedig a mindent megbocsátó emlékezetből előhívott alakokat”.²¹

Gombrowicz értelmezése szerint Mickiewicznek nincsenek metafizikai dimenziói, a romantikus messianizmust a gyengeség és a rabság ideológiájának tartja, amely nem menti meg a nemzetet, az egyént viszont kiszolgáltatja a küldetést őrző kasztnak, amely nemcsak ösztönözheti az áldozathozatalra, hanem fel is áldozhatja. Itt látszik a legjobban, hogy miben hozott fordulatot Gombrowicz. A közmegegyezés szerint az utókor hálával tartozik a romantika váteszeinek, amiért reménytelen helyzetben is segítettek megőrizni a lengyel identitást. Gombrowicz azonban nem a nemzet, hanem az olyan egyén szempontjából értékeli, aki az életét kockáztatná, ha betartaná a kényeszerű heroizmus normáit. Megszegi a romantika becsületkódexét, ezért viszont szökevényként kezelik.

A messianizmus korábbi, szarmata változata nem ilyen volt. Pasek is meg volt győződve arról, hogy Lengyelország a kereszténység védőbástyája, de úgy gondolta, zsákmányszerző katonaként szolgálhatja a legjobban az eszmét. Nem áldozza fel magát, hanem ki-

vonul a csatatérre, és a gondviselésre bízza magát. Vele szemben Mickiewicz már „a legyőzött nemzet, az élet erejében megfogyatkozott nemzet szószólója, alapjában véve félt az élettől”. Íme a lengyel messianizmus demitologizált leírása: „Ha már elvesztettük függetlenségünket és gyengék lettünk, akkor ő romantikus tollforgójával megalkotta Lengyelországból a nemzetek Krisztusát, keresztény erényességünket szembeállította a megszállók jogtüprásával, és megénekelte a lengyel táj szépségét.”²²

Gombrowicz nem csak esszéisztikus formában tájoltta be magát a sienkiewiczzi hagyományhoz képest, hanem regényíróként is: a *Transz-Atlantik* szoros kapcsolatban áll a *Trilógiával*, a két mű között párhuzamokat és ellentéteket is találhatunk. Gombrowiczot a már említett életrajzi okokból személyesen is érinti az, hogy a sienkiewiczzi séma vészhelyzetben kötelező érvényű társadalmi normává vált Lengyelországban. Vagyis a lengyel ifúnak lovagként, a harcmezőn kell bizonyítania ahhoz, hogy méltó legyen a dáma kegyelme. A *Transz-Atlantik*ban is szerepel ilyen fiatalember, a normákat zsarnoki módon kikényszerítő apa közvetlen felügyelete alatt áll. Tomasz úr hadba akarja küldeni Ignacyt, hogy ugyanolyan férfi legyen, mint az apja, de Argentínából nem egyszerű kivonulni a csatamezőre. Korábban ismeretlen hatások érik a messzi idegenben, így jut neki Oleńka helyett Gonzalo. Egyébként már Pasek esetében sem működtek tökéletesen a vélt ok-okozati kapcsolatok, mert azok után, hogy nemcsak Lengyelországot védte meg minden pogány és eretnek ellenségétől, hanem még Dániát is megsegítette a svédek ellen, hercegnőt érdemelt volna, nem pedig olyan özvegyasszonyt, akiről túl későn derült ki, hogy nem harminc, hanem negyvenhat éves.

Nemcsak Ignacy erénye, hanem a szerző nevét viselő elbeszélő becsülete is veszélybe kerül. Miután megismerkedik az Ignacyba szerelmes Gonzalóval, úgy alakulnak a körülmények, hogy ő lesz a döntőbíró, rajta múlik, a fiú meghajol-e az atyai tekintély előtt vagy enged a csábítónak (ezzel persze önmagáról is ítéletet mond: kerítő lesz vagy a becsület őrzője). Mint a *Testamentumban*, a narrátorral azonosulva megfogalmazza:

„A *puto* karjaiba kergetve eltévelyedésnek teszem ki, úttalan utakra, a szabadosság örvényeibe, az abnormalitás határtalanságába taszítom.

Elszakítva a pederasztától és visszatérítve apjához megtartom a korábbi, hagyományos, istenfélő lengyeliségben.

Mit válasszak? Hűség a múlthoz... vagy a tetszés szerinti formálódás szabadsága? A régi formához láncoljam... vagy engedjem szabadon, és csináljon magával azt, amit akar! Formálódjék maga!

A dilemma úgy végződik a regényben, hogy mindenkit hatalmába kerítő nevetés tör ki, ami ezt a formát – a dilemmát – is legyőzi.”²³



Sienkiewicz narrátora feddhetetlen, Gombrowiczé és Paseké kompromittálja magát. Sienkiewicz úgy oldja meg az archaizálás problémáját, hogy csak a szereplők nyelvhasználatában törekedik erre, az elbeszélő nyelvezete és tudata is XIX. századi, mintha közvetítő-fordítói szerepet töltené be a regényalakok és az olvasók között. A barokk archetextus így nyelvi és ideológiai ellenőrzés alá kerül, elveszíti felforgató erejét és emancipációs potenciálját, csak pótcselekvést, gyermeg illúziókat kínál a gátlásokkal, neurózisokkal küszködő, gyarmati sorba sülyedt olvasóknak.

A *Transz-Atlantik*ban a narrátor beszéli a felszabadító hatású, gátlástalan barokk nyelvet, a szereplők viszont mai nyelven szólalnak meg. Így nem lépnek működésbe az elfojtást szolgáló mechanizmusok. Ez az elbeszélő képes nevetni önmagán, pontosan a tökéletlensége miatt tűnik hitelesnek.²⁴ Nem a romantika leegyszerűsített eszméinek világában él, hanem szorosan kötődik a testiséghez, leírásai főként érzéki benyomásokon alapulnak. Pasek korában Lengyelország Európa második legnagyobb országa volt, Gombrowicz akkor szólal meg a barokk emlékiratíró hangján, amikor Lengyelország a háborús pusztítás után újabb kolonizációt kénytelen elszenvedni. A hazai irodalom hallgat a traumáról, az emigrációban megjelent műveket pedig áthatják a kompenzációs ideológiák.

Gombrowiczot leginkább az különbözteti meg Sienkiewicztől a barokk forrás használatában, hogy



a *Trilógia* szerzője csak az álmvilág külsőségeihez keresett használható elemeket. A kollektív egónak olcsó vigaszt kínáló nemzetbuzdító szerepében nem lehet hatásosan fellépni a kolonializmus ellen. A régi dicsőség felidézése gyakran hiperpozitív önsztereotípiá kreálásához vezet, ennek pedig semmi köze az önismerethez vagy az emancipációhoz, hisz ez a fajta önáltatás épp a gyarmati népek egyik legfőbb jellemzője. Gombrowicz viszont le tud ásní a mélyebb rétegekig a komplexusoktól mentes barokk kultúrában, és olyan stratégiát konstruál, amellyel az egyén kivívhatja az emancipációját. Ehhez nemcsak a külső erővel, hanem a nemzeti küldetésstudatot őrző tekintélyekkel is szembe kell szállnia. Az utóbbi idegen Sienkiewicz-től, aki pont az ilyen tekintélyek elvárásainak próbált megfelelni, akkora sikerrel, hogy idővel maga is azzá vált.

A barokk emlékiratok nyelvén megfogalmazott „brutális kritikának” ezúttal hazai és külföldi célpontjai is vannak, ezért a szerzői pozíciót csak olyan ellentétpárokkal lehet meghatározni, mint a „nagyon lengyel” és a „nagyon antilengyel”. Bár Gombrowicz provokációja olyan sikeres volt, hogy sok emigráns tényleg a lengyel patriotizmust megcsúfoló árulót látott benne, valójában pont ő tett eleget a legmagasabb szinten a függetlenségi emigráció feladatainak: mivelVarsóban nem lehetett feldolgozni a történelmi katasztrófát, emigrációban kellett szembenézni ezzel, elvégezve a nemzeti mitológia revízióját is (hasonló feladatuk volt a lengyel pozitivistáknak az 1863. évi felkelés után, amikor tarthatatlanná vált az áldozathozatalon alapuló romantikus program).

Gombrowicz a *Testamentum*ban beszél arról, hogy miféle válsághelyzetben született ez a regény, amely „Argentínából fordul Lengyelország felé”. Miközben a „párizsi kávéházakban” a haladás diadalát ünneplik, mert a lengyel népnek már nem kell feudális lenyomástól szenvednie, a térségben csak annyi történt, hogy az „egyik éjszakát váltotta a másik, Hitler hóhé-

rait váltották Sztálin hóhérai”. Vagyis a centrum most is a haladás győzelmének tekinti Lengyelország kolonizálását, ezzel pedig erkölcsileg és szellemileg is lejáratja magát annyira, hogy rászolgáljon a „brutális kritikára”.

De ez önmagában nem elég. „Ha Lengyelország földrajzi helyzete és története miatt örökös sanyargatásra ítéltetett, nem lehetne-e bennünk magunkban, lengyelekben változtatni valamit, hogy megmentsük ezzel emberségünket?” A katasztrófát az teszi „a vereségnél és a fájdalomnál is rettenetesebbé”, hogy szörnyű disszonanciával jár együtt, rossz pózok, hamis hangok kísérik: „Míg Lengyelországban sistergett a bőr és kiverték az ember fogát, a világ, ha rólunk volt szó, átadta magát a »lengyel romantikáról« és a »lengyel idealizmusról« való ágálásnak, a »vértanú Lengyelország« közhelyének, vagy kelletlenül, kissé lenézően, szánakozva beszéltek rólunk. (...) Hát nem elég, hogy az embereknek ott ököllet verik szét az arcukat, még ki is neveti összevert arcukat az egész civilizált világ?” A lengyelek festenek hamis képet magukról, vagy mindez a nyugati felsőbbrendűségi érzés és szellemi restség terméke? Gombrowicz mint író magát is felelősnek érzi az elviselhetetlen „lengyel legendáért”, és arra a következtetésre jut, hogy „kis javítgatások, toldozgatások” helyett „hirtelen, radikális, alapvető átalakulásra”, mint később, más kontextusban megfogalmazza, kopernikuszi fordulatra van szükség.

Meg kell találni a lengyelekben a leegyszerűsített romantikára épülő torzkép ellentétét, mert az már elviselhetetlenné vált a XX. század közepére. Gombrowicz újfajta önismeretet kínál: „A lengyelek, lévén a leginkább képzelődésbe, illúziókba, frázisokba, legendákba, szólásokba merült nemzet, egyben az *in crudo*, *sans phrases*, csonttörő valóságához is a legközelebb álltak. Ezt az adut kellett kijátszani. A legkeményebb realizmus, egyedül ez húzhatott ki minket »legendáink« mocsarából.” Így jut el addig a gondolatig, hogy a lengyelnek ki kell szabadulnia Lengyelországból, antilengyelnek kell lennie.

Maradunk a *Ferdydurke*ben megismert fogalomrendszerrel, most is a forma kényszerítő ereje okoz klausztrófóbiát, ez fosztja meg az egyént az autonómiájától, ezt kell minél inkább eltávolítania magától. Csakhogy a forma mögött most nem szociológiai kategóriák állnak, hanem a nemzeti mitológia. Működésbe lép a tagadás és az elfogadás dialektikája, majd két évtizeddel a mű megírása után Gombrowicz már azzal a lehetőséggel is számol, hogy a „lengyel büszkeség és szabadság” pont a nemzeti mitológiától való elhatárolódásban, a távolságtartásban fejeződik ki: „egyszerre vagyok nagyon antilengyel és nagyon lengyel – és lehet, hogy azért annyira lengyel, mert annyira antilengyel, mert a lengyelség előzetes elhatárolás nélkül, szabadon valósul meg bennem, annyiban, amennyiben ez szükséges számomra.”²⁵

A regény első mondatában olvasható „elbeszélteni” ige a szóbeliség hagyományához köti a művet (ugyanígy indul a *Pornográfia* és a *Kozmosz* is), majd a barokk emlékiratokra jellemző módon a hallgatóságát is meghatározza a narrátor – „a Családnak, rokonimnak és barátimnak” –, aki még nem az egész nemzetet tekinti közönségének, mint a néhány évszázaddal később alkotó szerzők. Az ilyen mesélőnek más a felelőssége, mások az igényei, mint a modern irodalmi élet szereplőinek. Ez a stratégia persze ellentétben áll (itt is) az elbeszelt történettel: a jelenben játszódó önéletrajzi adomákkal és a fikcióval.

Önéletrajzi szálon indul a regény. A narrátor Gombrowicz partra száll Argentínában, majd megtudja, hogy kitört a háború. Maradni akar, de a becsületét sem szeretné elveszteni – és csak kilencvenhat dollárja van. Az a veszély fenyegeti, hogy dezertőrnek tekintik, vagy lesüllyed a mágnások kliensévé váló, önálló királyválasztói akarát elvesztett vagyontalan nemesek közé – ebből a kiúttalan helyzetből próbál a művész nehezen meghatározható, de magas presztízsű státusába menekülni.

A mesélő már eloldódott a nemzet nevében fellépő represszív közösségtől, hiszen azt gondolja a követség épülete előtt, hogy „minek mennék én a Püspökhöz, ha eretnek, Hitehagyott, istenkáromló vagyok?” A háborús katasztrófa azonban kiszolgáltatottá teszi, a modern lengyel individuum elveszti a talajt a lába alól, és visszazuhan az archaikus klánba: „nem azért vagyok Gombrowicz, hogy a setét, obskúrus, talán bizony Eszelős Oltár előtt térdet hajtsak (csak hogy Harcolnak), nem, nem, nem megyek, ki tudja, mit mívelnek vélem (csak hogy Lőnek), nem, nem akarok odamenni, hitvány, nyavalyás Úgy ez (csak hogy Gyilkolnak, Gyilkolnak!). És e Gyilkolásban, vérben, Harcban a házba beléptem.”²⁶

Gombrowicz mint elbeszélő és regényhős egyéb lehetőségek híján íróként próbál a klán hasznos tagjává válni, és rögtön meg is kapja azt a feladatot, hogy vívjon párbajt a helyi írófejedelemmel, és bizonyítsa be a klán kulturális felsőbbrendűségét (ennek sikerén múlik, hogy ingyenélő sz...házinak vagy géniusz-nak tekintik). Ez sok mindenben emlékeztet az író Gombrowicz második, argentinai pályakezdésére és nyilvános szerepléseire (akkor is lehettek hasonló élményei, amikor lengyel mecénásokat keresett).

A Borgesről mintázott alakokkal folytatott szóváltás a dialógushagyomány megcsúfolása, de nem csak a komikum miatt érdekes. A regényhős Gombrowicz nem a szokványos lengyel kulturális reprezentáció toposzait sorolja fel (pedig dicsőíthetné havi hetvenöt pesóért Kopernikuszt, Chopint és Mickiewiczet más lengyel „Szellem-órjások” mellett), hanem az író Gombrowicz által szorgalmazott brutális kritikát műveli. A Fekete

Ruhás ember, a „Gran escitor, maestro” legfőbb jellemzője nem az, hogy a centrum helyi kirendeltségén is kultivált „tisza költészethez” szublimálódott szellem, hanem az, hogy „könyveibe, jegyzéseibe pislogatva” állandóan ritka idézeteket keres, az ellenfelét viszont pont azzal próbálja diszkvalifikálni, hogy irodalmi forrásokra vezet vissza eredetinek tűnő gondolatait: „Azt mondják itten, hogy vajás a vaj... Igen, igen, érdekes eszme... érdekes eszme... Kár, hogy nem éppen új, már Sartorius megírta a Bukolikáiban.”²⁷ A Külföldi Író pont olyan, mint *A költők ellen* című pamflet lengyel megjelenése után támadt vitát lezáró „*Már megint ez az átkos kicsinyítés!*” című írásban emlegetett énekesek, balett-táncosok és virtuózok, akik a periférián, a filozófusokban, gondolkodókban szükkülő nemzetekben tündökölnék.

Mint a *Ferdydurk*-ben vagy e regény egyik későbbi epizódjában, a párbaj itt sem hoz döntést, mert az érvek közt nincs kölcsönhatás, a két író mögött fölsorakozik a két tábor, és csak az egyiknek van igazságosztó tekintélye. De mielőtt a lengyel író kettős marginalizálásán elmélkedhetnénk (a periférián is kisebbségben van), a feloldhatatlannak látszó feszültséget az oldja, hogy új elem kerül a rendszerbe. Mint Gombrowicz több jelenetében, itt is valamiféle ritualizálódó mozgás teremt kapcsolatot két szereplő között, a járkáló író mozgását egy férfi utánozza a terem másik részében. Az ábrázata nemes, de az ajka „kárminpiros”. És ettől mintha új regény kezdődne a regény egyharmadánál. Túl kell lépnünk az eddig használt fogalomrendszeren, még a címet is újra kell értelmeznünk.

Alfred Gall hívta fel a figyelmet²⁸ arra, hogy a regény címe kapcsolatba hozható *Az eltűnt idő nyomában Szodoma és Gomorra* című kötetével, a második rész harmadik fejezetével. A tartalmi kivonatban is szerepelnek *A „Transzatlanti” állomásai (Les stations du „Transatlantique”)*, ezzel a vonattal utazott ifjúkorában Marcel, a regény főhőse és elbeszélője. Ebben a fejezetben olvashatunk Charlus és az ifjú Morel homoszexuális kapcsolatáról, Charlus még egy párbajt is kitalál, hogy visszaszerezze a fiatalembert, ahogy Gonzalónak is meg kellene vívnia a fia becsületét vé-



delmező Tomasz úrral. A kötet „az ég tüzétől megkímélt szodomaiak leszármazottairól” szól.

Mint Gombrowicz legtöbb regényében, a homoszexualitás problematikája a *Transz-Atlantik*ban sem kapcsolódik közvetlenül az önéletrajzi alakhoz, a szerző közbeiktatott egy erősebb akaratú, határozottabb egyéniséget, egy nietzscheánus hasonmást. A két alak egybevetése most is tanulságos: Gombrowicz a háborús katasztrófa hatására elveszti a függetlenségét, bekerül a törzsi tekintélyek klientúrájába, Gonzalo viszont minden nemzeti kötöttségtől mentes szín pompás hibridnek született: ez a portugál, „ki aligha mesztic nem vala, (...) perzsiai török anyától Líbiában született”.²⁹ Gonzalo a Mesterlegények, Munkások, Segédek, Mosogatók, Katonák, Matrózok gazdag imádója, akit eltiltanak attól a heteroszexuális társadalom normái, hogy világosan, érthetően fejezze ki vágyait, amíg elutasítástól kell tartania. Mivel a társadalom nem hozott létre ilyesmire használható konvenciórendszert, önmagát álcázva próbál közeledni a vágy tárgyához. Ez a stratégia minden pillanatban leleplezéssel, megtorlással fenyeget. A vágy és az önvédelmi ösztön ellentétes készletései bonyolult jelrendszert, bizarr esztétikát hoznak létre.

Hasonló helyzetről számol be Charlus a barátainak. Úgy járja Párizst, mint a kalmárnak öltözött kalifa Bagdadot, időnként „egy fura kis perszóna nyomába ered”, akit csak a rend kedvéért említ nőnemben. Villamosra száll, „mint valami kis tanár, mint egy nyalka, ifjú medikus”, aztán követi, akár Orléans-ig is. Ha hiába fáradozott, a „magányos hazautak enyhítésére” szívesen ismerkedik akár „hálókocsipincérel vagy mozdonyvezetővel” is.³⁰

Persze rájuk is vonatkozik a rejtőzködés törvénye: „Átok sújtotta fajta, melynek hazugságban és esküszegésben kell élnie, hiszen tudja, hogy vágya, mely minden teremtett lény számára az életöröm legfontosabb forrása, szégyenletes és bevállhatatlan”. A típus jelen van a heteroszexuális társadalom szemében gyanún felül álló közegekben, a népben, a hadseregben, az egyházban és a politikában is, „simogató és veszedelmes közelségben él a másik fajtához tartozó férfiak



kal, kihívóan viselkedik velük, játékosan úgy szól nekik bűnéről, mintha nem volna övé”. A talányos viselkedés kifinomult esztétikai ízléssel jár együtt: a középkori elefántcsont faragványok szakértői bejutnak a beavatatlanok számára megközelíthetetlen helyekre, ahol „az antik tubákosszelencék, a japán metszetek, virágritkaságok kedvelői találkoznak”.³¹

Gonzalo, a típus latin-amerikai képviselője nem kifinomult esztétikai érzékével tűnik ki, ezen a téren Charlus ellentéte. A beavatottak számára vonzó esztétikai kuriózumok helyett a pompában tobzó trópusi barokkhoz vonzódik. *Az eltűnt idő* megfelelő fejezetében már feltűnik az új nemzedék, amely mint ha már nem tartaná tiszteletben a tilalmakat. Gonzalo messze túllép ezen, hiszen nemcsak közszemlére teszi, hanem még túl is hangsúlyozza nemi identitását. De neki is álcáznia kell magát. Charlus kapcsán olvasható az a megjegyzés, hogy e speciális esetben gyakran akadályozza a beteljesülést a kölcsönös vonzalom hiánya, de ilyenkor segíthet a pénz. Gonzalo számára ez nem ilyen egyszerű, hiába van palotája, arra panaszkodik, hogy kénytelen a saját lakójának kiadni magát, mert ha nem leplezi a gazdagságát, kezdődik a „Fenyegetőzés. Üldözés”.

A nemzeti összetartozás és a homoszexualitás problematikája szétválaszthatatlanul kapcsolódik össze, nemcsak a regényben, hisz az író Gombrowiczot is ez teszi igazán deviánsná. Ez a kettősség minden szinten destabilizálja, kétértelművé teszi a jelentéseket. Mint Ewa Płonowska-Ziarek megállapítja, az ódivatú, alacsonyabb rendű barokk kellékei szemétdombon talált, elhasználdott formák, ezek ütköznek a gay erotika egzotikus újszerűségével. Másrészt viszont a guberaló művész épp azért használ szégyenletes, elfogadhatatlan konvenciókat, mert a heteroszexuális normák védelmezői elfajzott regresszióknak állítják be a homoszexualitást. Jellemző, hogy Gombrowicz később ebből a provinciális-szarmata pozícióból támadja a centrum esztétikai tekintélyét (a célpont ekkor már nem a „tisza költészet”, hanem a tág értelemben vett avantgárd), ebben talál esélyt egy másfajta jövőre.

A *Pan Tadeusz*ban románc épül a nemzeti függetlenségért folytatott harcra, Tadeusz és Zosia kézfogója teremti meg a nemzeti egységet. A *Transz-Atlantik*ban megkettőződik a cselekmény, a nemzeti szál mellett zajlik a forradalmi homoszexuális intrika: az őrnagy Európába akarja küldeni a fiát, akit Gonzalo el akar csábítani, s mivel másképp nem érheti el a célját, fel akarja szabadítani az atyai-nemzeti tekintély uralma alól.

A parázna argentin csak új szeretőt lát a leendő lenygel hősben, akinek lassan ideje lenne apja nyomdokába lépni. Minden képzeletet felülmúló gyalázat fenyeget, ami csak vérrel mosható le. De Gonzalo nemcsak az erkölcsöket megromlott pojjá, hanem új, eret-

nek tanok hirdetője is. Zygmunt Bauman kifejezésével: ő már az élménygyűjtők társadalmában él, a test számára nem a katonai erények gyakorlására kiképezett, engedelmességre szoktatott gépezet, hanem a homoszexuális élvezetek forrása. De most csak akkor juthat hozzá, ha felszabadítja a patriarchális hatalom alól. A Hazafiúság–Lazafiúság ellentétpár léha szójátéknak tűnik, valójában azonban kopernikusi fordulatot hoz az emberiség történetében. Mintha Gonzalo a csábítás sikere érdekében az egész régi világot le akarná rombolni.

A regényhős Gombrowicz a két kultúra határán álló közvetítő, aki már távolodik a régítől, az új felé tart. Az egyik oldalon tömörülnek az egymást állandó függőségben tartó lengyelek, a másik térfélen Gonzalo az úr. Gombrowicz mindkét világot elárulja, az események dinamikája arra ural, hogy viselkedésével végzetes konfliktust provokál. Kezdi elmosni a különbséget a nemzeti összetartozás és a homoszexualitás között. A nemzeti identitás elleni lázadást a férfiak közti kapcsolatok szexualizálása színezi; a nemzeti büszkeséget, a patriotizmus szellemét pedig paranoid gyanakvás és a homoszexualitás üldözése táplálja. A társaság tagjai mindenhol homoszexuális összeesküvést sejtnek, mindenki őriz mindenkét, mintha a társadalmi paranoia tartaná össze a nemzetet.³²

Ez hozta létre a Sarkantyús Lovagrendet, a parancsolatok betartását terrorral kikényszerítő hazafias konspiratív szervezetet. A lovagok azért rabolják el Gombrowiczot, hogy elrettentsék az árulástól, rákényszerítsék az identitás őrzésére: „Szökést vagy bárminemű árulást meg ne kísérelj, mert megismered a Sarkantyújokat; te is, ha valamely társadon az Árulás, Szökés legcsekélyebb szándékját látod, köteles vagy a Sarkantyúdat belédőfni. Ha ezt elmulasztod, ők döfik tebeled.”³³ A csoporthoz tartozás „Ördögi Csapda”, a mitizált közös sors Kínzás és Golgota.

De nem a kikényszerített kollektív mártíromságként megjelenített romantikus messianizmus a megidézett múlt legmélyebb rétege. Van a lengyel irodalomban néhány kivételes mű, amely lehatol a kereszténység felvétele előtti régmúltba, amely nagyrészt a kollektív tudattalanba szorult. A legendák konvencionális irodalmi feldolgozására számos példát találhatunk, de a lengyel identitás legarchaikusabb rétegét csak olyan művek tudják élményszerűen megjeleníteni, mint az *Ősök* vagy az elmúlt évtizedekben Olga Tokarczuk *Őskor és más idők* című regénye. Ahogy az *Ősök* bebörtönzött hőse előtt föltárul a történelem titkos értelme, úgy kapja meg a múlt megismeréséhez vezető beavatást a lovagok fogságába került Gombrowicz: „Hallgatva azért az ősi hangokat, látám Bebörtönöztetésem mélységes mélyét – mert hihetetlen nem Mai az, nem is Tegnap, hanem Tegnapelőtti, s miképpen birkózhatnék meg Mai Napság azzal,



mi bizonyonnyal a régiségben történik... Hej, setét rengeteg, setét, ősi! Hej, százados vadon! Hej, öreg Magtár, öreg Csűr, Zsilip, s a Vízialalom is...”³⁴

A múltnak ez a latinizáció előtti rétege nem része az európai kánonnak, noha Karol Modzelewski *A barbár Európa* (2004) című összegző művében igen meggyőzően érvel amellett, hogy az európai civilizáció harmadik forrása a görög-latin és a zsidó-keresztény hagyomány mellett az államalapítás előtti idők szláv-germán-balti kultúrája. A letelepült népek rokoni-szomszédsági kapcsolatokon alapuló berendezkedése is meghatározó szerepet játszott az európai társadalmak formálódásában. Ezek a barbárok bonyolult, hierarchikus klánokban éltek, aki nem fogadta el a tekintélyek által szentesített törvényeket, azt kiteszítoták a klánból, megfosztották emberségétől.

Gombrowicz előtt senki sem hatolt ilyen mélyre mítoszromboló szándékkal. Ez igen nagy súlyt ad a regényhős döntéseinek. Ha Gonzalót választja, nemcsak kerítő lesz, hanem egy új kor eljövételét hirdető próféta tanítványa is. A mestere megjövendöli neki: „megládd, az Atya ellenében egyszer még pártomat fogod, s a magamfajta a Föld Sójának veszed. Mondd, hát nem hiszel semminemű Haladásban? Tán egy helyben toporognunk kellenék? Aztán miképpen akarsz, hogy Új támadjon, ha a Régit vallodd? Hát örökkön Atyja Ura korbácsát nyögje a fiú, örökkön megett rósa füzért morzsolgasson? Eresszünk az ifjú gyeplőjén, engedjük szabadjára.”³⁵

De nagy erők mozdulnak meg az ősi rend védelmében. Tomasz úr párbajjal akarja visszaszerezni fia heteroszexuális identitását és megmenteni a nemzet becsületét. Agresszív rivalizálásra akarja kényszeríte-



ni Gonzalót, akinek nincs más választása: vagy férfiként ölik meg párbajban, vagy homoszexuálisként gyilkolják meg. A színlelés mestere elfogadja a kihívást, de kiveteti a golyókat a pisztolyból. A „paradisztikus lefegyverzés gesztusa” az egész műre jellemző, megfosztja tartalmuktól és jelentésüktől a hierarchia ritualizált formáit.³⁶

Mivel a régi világban már nincs akkora erő, hogy ellen tudjon állni az új, ismeretlen világ csábításának, Gonzalo akarata szerint alakulnak az események, folytathatja a vágyait kifejező és leplező játéka. A palotájába hívja a társaságot, abban a reményben, hogy ott már sikerül elragadni a fiút az Atyától és „Elfajzattatni”. A palota a trópusi barokk abszurdumig karikírozott példája (mintha Gombrowicz az akkor még fel sem fedezett latin-amerikai mágikus realizmust parodizálná), a kubai táncosokról mintázott, teátrális Gonzalo itt már végre a saját színházában léphet fel, a környezetet pedig úgy alakította ki, hogy fölerősítse erotikus gesztusait. Itt minden az elfajzás esztétikáját fejezi ki.

A lengyelek a „nemzeti formától” idegen világban találják magukat, amely tele van a legmeglepőbb fajkeveredésről árulkodó korcsokkal: a Pudlival keresztezett Bolonyai kutya szőre olyan, mint a Fox-terrieré, a Komondornak patkányfarka és Bulldogpofája van, a Vizsla füle pedig olyan, mint a Hörcsögé. A palotában látható perverz stíluskeveredés arra utal, hogy megtörik a törzsi-nemzetségi identitás alapjául szolgáló szexuális tabukat, démonikus hibrid lényeket nemzenek. Ebben a környezetben már Gonzalo is más jelmezt visel: „visszajő, de Szoknyában! Mi a látománytól só-

bálvánnyá meredtünk; Tomasznak éktelen haragjában a vér a fejébe tolt, s tán a guta is megüti... de hiába, a szoknya nem szoknya vala! Az ördögbe! Szoknyát vett ugyan, fejéret, csipkés, de a szabása kicsinyég Köntösre hasonlít; zöld, sárga, pisztácia színű blúza félig-meddig blúz, félig-meddig ing. Fején virággal ékített, nagy Szalma Kalap, kezében Napernyő, csupasz lábán Szandál vagy Kis-csizma.”³⁷

Gonzalo már korábban arra biztatja Gombrowiczot, hogy szabaduljon meg „útálatos” lengyeliségétől. A csábítás igazolásához kreált ideológiájában azonban többet hirdet a nemzeti és a nemi identitás megváltoztatásánál: „Ördögbe az Atyával s Atyáink Földjével! A fiú, a fiú, az igen, azt értem! De minek tenéked a Hazafiúság? Nem jobb-é a Lazafiúság? Cseréld Lazafiúságra a Hazafiúságot, s meglátod!”³⁸ Elérkezünk a regény kulcsfogalmához, amelyek új irányt adnak a mű értelmezéséhez. Bár ezek új elemek, jól illeszkednek Gombrowicz évtizedek óta épülő antinómia-rendszerébe.

Körner Gábor kitűnően fordította a két fogalmat: létező szóval állított szembe frappáns neologizmust, stílusosan is meggyőzően. De itt annyira különbözik a két nyelv logikája, hogy bizonyos jelentéseket csak körülírással lehet megfogalmazni (Kerényi Grácia és Fejér Irén fordításában csak a tartalom kapta meg azt, ami jár neki: a Pátria önmagában rendben is lenne, de a Fitria viccnek is rossz). A lengyel *ojczyzna* jelentése *haza*, az etimológiája világos, az *apa* jelentésű *ojciec* szóból képezték. Ennek mintájára alkotta a szerző a maga igen sokféleképpen értelmezhető neologizmusát, a fiút jelentő *syn* szóból: *synczyzna*.

Már ez sem adható vissza ugyanígy magyarul, de mindez még visszavezethető a *Vaterland-Kinderland* ellentéppárra, ez pedig új szempontokat ad az értelmezéshez. Gombrowicz jól ismerte Nietzsche életművét, gyakran hivatkozott rá; bár rendszerint vitába szállt vele, igen inspiratív gondolkodónak tartotta. Amikor élete végén, betegséggel küszködve, nagyrészt ágyban fekvé filozófiatörténeti előadásokat tartott Rita Gombrowicznak és Dominique de Roux-nak, Nietzschét is tárgyalta. Mennyire közel állt hozzá, mutatja az is, hogy ezzel a kijelentéssel kezdte az előadását: „Nietzsche, akárcsak Schopenhauer és Kant, lengyel volt!” Minden értékrendet a feje tetejére állító forradalmi alkatként mutatta be, akinek a hihetetlenül éles elméjű, mélyreható kritika az erőssége (alighanem e bálványrombolót követte Gombrowicz a „brutális kritikában”). Bár „buta gondolatnak” tartotta az emberfeletti ember eszméjét, hangsúlyozta, hogy Nietzsche számára az ember csak eszköz egy magasabb rendű létforma eléréséhez. A jövő emberéért érdemes áldozatot hozni, ez fontosabb a felebaráti szeretetnél. Gombrowicz szerint Nietzsche abban is emlékeztet a későbbi gondolkodókra, hogy nem szakította

el a filozófiát az élettől, hisz a filozófusok sem figyelhetik biztonságos távolságból a világot.³⁹

Szóval aligha véletlen, hogy a vágyak beteljesüléseért harcoló, az erkölcsi és kulturális akadályokat elsőprő Gonzalónak a vita hevében mintha ez a szakasz szolgálna ugródeszkeként: „Mit nekünk a szülőföld! *Oda* tart kormányrudunk, a hol *gyermekeink földje* van! Oda felé, oda *ki* viharzik, tengernél viharosabban, a mi nagy vágyódásunk!”⁴⁰

Zarathustra és Gonzalo is a patriarchális kultúrát meghaladó, a tekintélyuralom alól felszabaduló új világ, új korszak eljövételét hirdeti. Nietzschenél ez a létszint már kívül esik a metafizikai alapokon álló európai hagyományokon. Az ember úgy juthat el ide, hogy fokozatosan gyermekké változik: „A szellem három színéváltozását mondom néktek: hogyan válik a szellem tevévé, oroszlánná a tevé és végezetre gyermekké az oroszán.”⁴¹ Gonzalo pedig alighanem valamiféle homoerotikus utópia eljövételét szorgalmazza.

A regény zárata nevetéssel oldja a konfliktust: az Atya már nem tudja rituális véráldozattal helyreállítani a patriarchális normákat, hisz Gonzalóval sem tud végezni, és a fiát sem tudja föláldozni. De a fiúnak sem kell leszámolnia az Atyával ahhoz, hogy szabad legyen. A felszabadító nevetés lezárja a régi világ történetét. A szereplők már képesek távolságtartással tekinteni a hagyományra (eltávolítják maguktól a nemzeti formát – Gombrowicznál ez az egyetlen módja a szabadság kivívásának, bármilyen forma korlátozza is az egyént). A nevetés megnyitja az új világba vezető utat.



Pálfalvi Lajos (1959): irodalomtörténész, műfordító. Budapestben él.

JEGYZETEK

1. Vö. K. Suchanow: *Argentyńskie przygody Gombrowicza*. Kraków 2005. 115–123.
2. W. Gombrowicz: *Napló (1953–1956)*, ford. Pályi A. Pozsony 2000. 439.
3. Ilyen címmel kap a két költő külön fejezetet Bojtár Endre „*Hazát és népet álmodánk... Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban* (Budapest 2008) című monográfiájában.
4. W. Gombrowicz: *Napló (1953–1956)*... 461–462.
5. I. m. 441.
6. I. m. 444.
7. Vö. P. Millati: *Gombrowicz wobec sztuki (wybrane zagadnienia)*. Gdańsk 2002. 273–279. A szerző a *Gombrowicz és a költészet* című fejezetben dolgozza fel a témát.
8. W. Gombrowicz: *Testamentum*, ford. Pálfalvi L. Budapest 1993. 74.
9. Cz. Miłosz: *Levél Gombrowiczhoz*, ford. Pálfalvi L. 2000, 1993, 2. 58.
10. W. Gombrowicz: „*Már megint ez az átkos kicsinyítés!*” ford. Pálfalvi L. 2000, 1993, 2. 59.
11. I. m. 60.
12. Cz. Miłosz: *A kétségbeesés tisztasága. Válogatott esszék*, ford. Bojtár E. et al. Budapest 1999. 252.
13. Cz. Miłosz: *Szülőhazám, Európa*, ford. Bojtár E. et al. Pozsony 1993. 116.
14. Vö. W. Bolecki: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991. 164–165.
15. Vö. E. M. Thompson: *Witold Gombrowicz*. Katowice 2002. 125. A szerző Kenneth Burke koncepcióját alkalmazza a lengyel íróra.
16. W. Gombrowicz: *Transz-Atlantik*, ford. Körner G. Pozsony 2006. 49; 51.
17. Vö. E. M. Thompson: *Witold Gombrowicz...* 94–96.
18. Vö. Cz. Miłosz: *A lengyel irodalom története*, ford. Mihályi Zs. Máriabesnyő 2011. 1. köt. 166–167. Kevés nyelvre fordították Pásek emlékiratait, de magyarul megjelent Szenyán Erzsébet fordításában (Máriabesnyő 2005).
19. Vö. E. M. Thompson: *Witold Gombrowicz...* 97–98.
20. Lásd Adam Poprawa Jarosław Marek Rymkiewiczessel készített interjúját. *Falusi széphistória vagy a létünk hermeneutikája. Beszélgetés a Pan Tadeusról*, ford. Kricsfalvi N. *Nagyvilág*, 2001, 10. 1565–1581.
21. Cz. Miłosz: *A kétségbeesés tisztasága. Válogatott esszék*, ford. Bojtár E. et al. Budapest 1999. 318.
22. W. Gombrowicz: *Napló...* 460.
23. W. Gombrowicz: *Testamentum...* 83.
24. Vö. E. M. Thompson: *Witold Gombrowicz...* 95–96.
25. W. Gombrowicz: *Testamentum...* 78–81.
26. W. Gombrowicz: *Transz-Atlantik...* 22.
27. I. m. 48–49.
28. *Śmiech Sarmaty. Obraz sarmatyzmu w Trans-Atlantyku Gombrowicza* című előadásában, 2007 novemberében, a poznaíni egyetem *Nowoczesność i sarmatyzm* című konferenciáján.
29. W. Gombrowicz: *Transz-Atlantik...* 54–55.
30. M. Proust: *Az eltűnt idő nyomában. Szodoma és Gomorra*, ford. Jancsó J. Budapest 2001. 18–20.
31. I. m. 24–28.
32. Vö. E. Płonowska-Ziarek: *Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza* [in:] *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek. Kraków 2001. 243–278.
33. W. Gombrowicz: *Transz-Atlantik...* 129.
34. I. m. 135.
35. I. m. 77.
36. Vö. E. Płonowska-Ziarek: *Blizna cudzoziemca...* 269–270.
37. W. Gombrowicz: *Transz-Atlantik...* 108–109.
38. I. m. 78.
39. Vö. W. Gombrowicz: *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans* [in:] *Gombrowicz filozof, wstęp i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg*. Kraków 1991. 121–123.
40. F. Nietzsche: *Im-igyen szóla Zarathustra*, ford. Wildner Ö. Budapest 1908. 288. Alfred Gall vont párhuzamot Nietzsche gondolatai és a *Transz-Atlantik* között nemrég említett előadásán. A következő két bekezdésben az ő gondolatmenetét követem.
41. I. m. 29.