



SZÓHOZ JUTNI

G o m b r o w i c z a r g e n t i n n a p l ó j a

A VILÁG VÉGÉN

A Drohobyczba zárkózott Bruno Schulz sosem állította be magát a mucoiság áldozatának. A meg nem értett Witkiewicz nem várta el, hogy a kor közkedvelt, népszerű írói között emlegessék. A két világháború közti lengyel irodalom három legnagyobb egyénisége közül kettő komoly külső megerősítés nélkül is bámulatos következetességgel, kompromisszumok nélkül valósította meg maximalista írói programját, miközben Gombrowicz folyamatosan azt játszotta, hogy még a családi tekintélyektől is tart, mert írói szerepben nem teljesítheti az elvárásait. Aztán a háború után Argentínában ő is megmutatta, hogy extrém körülmények között, minden hivatalos elismerés nélkül is képes megírni a fő műveit, bár alig maradt esélye arra, hogy publikálja ezeket.

1953-ban azt írja egyik levelében, hogy ha nem ilyen labilis a háború utáni helyzete, már rég híres lenne, így viszont még várnia kell hat-nyolc évet.¹ Gombrowicz akkor találja meg a helyét az irodalmi életben, amikor 1951 májusában megjelennek a párizsi *Kulturában* az első részletek a *Transz-Atlantikból* (már 1950-től levelezett a főszerkesztővel, Jerzy Giedroyc-tal). Ekkor már tudta, hogy Argentínában nincs esélye, Lengyelországban nem létezhet íróként, ha meg akarja őrizni a függetlenségét, és a két világháború közti korszak legtekinélyesebb lengyel irodalmi lapja, az ekkor már Londonban megjelenő *Wiadomości* szerkesztői sem tudnak mit kezdeni nemrég befejezett regényével. 1951 májusától élete végéig a *Kultura* szerzője marad, világhódító terveit is onnan kiindulva valósítja meg.

Ez a kapcsolat határozza meg eztán Gombrowicz írói pályáját, és az életmű alakulására is komoly hatással van, mert ebből születik a regények és a drámák váltakozását megbontó *Napló*, amely nemcsak Gombrowicz életművében, hanem a műfaj történetében is új fejezetet nyit: a korábban másodlagosnak, inkább csak magántermészetűnek tekintett, gyakran az utókornak szánt közlésforma egyszer csak a figyelem középpontjába kerül. Olyan a *Napló*, mintha az író és a szerkesztő különleges együttműködése egyedi műfaji változatot hozott volna létre. Giedroyc nem irodalmár volt, nem irodalmi lapot alapított, hanem a függetlenségi emigráció korszerű szellemi műhelyét hozta létre, ahol törvényszerűen háttérbe szorul a költészet és a fikciós próza (igen tanulságos, hogy a II. világháború utáni lengyel irodalom két legnagyobb egyéniségét mintegy mellékesen, ambiciózus történelemformáló tevékenysége mellett foglalkoztatta és tette világhírűvé).

Mielőtt Giedroyc külön rovatot hozott volna létre a folyóiratban Gombrowicz *Naplójának*, közölte *A költők ellen* és a *Sienkiewicz* című írásokat, az esszék mellett azt várta szerzőjétől, hogy reagáljon a kulturális élet eseményeire (különös tekintettel azokra, amelyeket a Szerkesztő fontosnak talál, és erre föl is hívja az írója figyelmét). Gombrowicz viszont úgy képzelte az együttműködést, hogy mindig olyan anyagot küld a *Kulturának*, amelyet egyébként is megírt volna, nem szándékozott rövid prózát vagy szép kerek esszékét írni, arra sem volt hajlandó, hogy elmozduljon a kultu-

rális publicisztika felé. Persze nem minden témát utasított vissza, Ciorant például Giedroyc javaslatára fordította és kommentálta.

A cikkekből, naplórészletekből, esszékből, vita-iratokból hozta létre az együttműködés mindkét félben meglévő igénye a *Naplót*, az ideális kompromisszumot. Giedroyc megkapta az azonnali közlésre szánt, ezért aktualitásokra is reagáló naplójegyzeteket, Gombrowicz mégsem kényszerült arra, hogy kizárólag azonnali fogyasztásra szánt szövegeket gyártson, mert tudta, hogy időnként kötetbe szerkeszti az anyagot (ilyenkor ismét megmérkőztek, mert Giedroyc a *Kulturában* nem közölt, újabb anyagokat kért a kötetbe, ezzel is vásárlásra ösztönözve Gombrowicz szépen gyarapodó híveit, de nehezen tudta pluszmunkára fogni íróját), így beépül az életműbe. És azt is rögtön megértette, hogy marginális helyzetében pontosan ilyen önkomentáló, önmagát mint író és gondolkodót bemutató művel kell a lehető legnagyobb nyilvánosság elé lépnie, hogy a jövőben már ne korlátozódjon a kisugárzása a Buenos Aires-i baráti körre.

Mint Pályi András írja a magyar kiadás előszavában, Gombrowicz „szereti az olvasót felhevíteni és lehűteni, magabiztosságában megingatni, sokkírozni, új perspektívák megtalálására kényszeríteni (...), rábírní, hogy őt magát, Gombrowiczot, az író teremtse meg.”² Zdzisław Łapiński szerint ez olyan különleges műfaji változat, hogy kvázi-naplónak nevezhetjük, amelyben egymással ellentétben álló szerzői szándékok is összeegyeztethetők. Az autobiografizmus megfér a fikcióval (lásd a naplóíró svédországi élményeit), a művészi önelvűség a mű azon funkciójával, hogy dramatizálja a szerző és az olvasó viszonyát, a diszkurzív üzenet a képzelet érdek nélküli játékával.³

Míg a *Ferdydurke* és a *Transz-Atlantik* bővelkedik igen feltűnő önéletrajzi elemekben, a *Napló*-ban Gombrowicz „végleg összekapcsolja az irodalmi hőst önmagával”. Mivel az életéből vett valódi tapasztalatokat alakítja irodalmi anyaggá, Paweł Rodak a Gombrowicz halála után keletkezett *autofikció* kategóriájába sorolja ezeket a műveket. Mindez úgy írható le Lejeune terminológiájával, hogy egyszerre érvényesíti a szerző a regények és az önéletrajzok olvasójával kötött paktumot. Gombrowicz a *Napló*-jában jut el e folyamat végéhez, ahol olyan irodalmi alakot teremt magából, mint Hamlet vagy Don Quijote.⁴ Az a legnagyobb újítása, hogy elszakította a referenciális paktumtól az autobiográfiai paktumot, és összekötötte a fikciós paktummal. Ezzel a napló új változatát hozta létre, amelyben „egyedi módon olvad össze az önéletrajz és az irodalmiság”.⁵

Maga a szerző is elmagyarázza a *Testamentum* című kvázi-interjújában, hogy mitől olyan különleges ez a kvázi-napló: „A naplót azért veszik, mert híres

a szerző. Én pedig azért írtam naplót, hogy híres legyek.” Az olvasót „intellektuális nyincenségekkel (...), Keresztes Szent János és Rotterdami Erasmus” egybevetésével sem tudja kárpótolni azért, hogy nem vezeti be a szalonéletbe. Gombrowicz azt tartja a *Napló* legnagyobb újdonságának, hogy új helyzetet teremt az irodalmi kommunikációban, kiiktatja az író és az olvasó párbeszédéből a kritikusok közvetítő szerepét, mondván, hogy „a kritika nemcsak hogy nem jó semmire, hanem újabb akadály az olvasóhoz vezető úton”. Az író egyediségre törekedik, a kritikus viszont „katalogizál, osztályoz, nivellál”, ráadásul a kritikus még akkor is a művész bírójaként szólal meg, ha Homéroszról ír a megyei lapban. Vagyis „a kritikus ellenség, még akkor is, ha dicsőít”.

De ki lép a műveket magyarázó kritikus helyébe? A szerző, aki már a *Ferdydurke*-ben is önkomentárral segítette a fogalmak tisztázását. Mint a *Testamentum*-ból, a *Naplóról* szóló fejezetből, az önkomentárhoz írt kommentárból kiderül, Gombrowicz valamiféle Gombrowiczról szóló metairódmalmat hoz létre, az olvasótól pedig azt várja, hogy ezt gyanútlanul, kételkedés nélkül fogadja el. Vagyis Gombrowicz olvasója készen kapja a Gombrowiczról alkotott képet – Gombrowiczról. Nem kell nagyon gyanakvónak lennünk ahhoz, hogy a mitizálás igen hatékony eszközt lássuk ebben.

Gombrowicz kezdetben csak a marginalizálódást akarja leküzdeni azzal, hogy kilép a művészetből, bemutatja hétköznapi egóját, amint a kétféle periféria foglyaként próbál kitörni az elszigeteltségből. Mint ha párbajt vívna a világgal: „A párizsi újtók megengedhetik maguknak az exkluzivitást. Én nem. Engem nem választott el semmi az utcától, a tömegtől, nem volt szalonom.” Gombrowicz önmagáról mesélt hivatalos legendája szerint, amikor az első kötet anyaga összeállt, előszót tervezett hozzá, de ehelyett csak annyit írt a napi bejegyzések helyére, hogy *én*, négyszer egymás után.

Mint a felsőbb hatalmakat idéző kabbalista, kinyilatkoztatást kap, amely más megvilágításba helyezi az egóját: már nem frusztrált író, aki minden lehetséges eszközzel próbálja felhívni magára a figyelmet, hanem nagy szellem, aki bátran szembeszáll a háború utáni időszak uralkodó eszméivel. Ezek egymással ugyan ellentétben állnak, de Gombrowicz különleges nézőpontjából tisztán látszik, hogy mind az ego elveszejtésére törekedik: az egyház és a tudomány kiközösíti, mert erkölcstelennek és minden objektivitás ellenségének tartja, a marxizmus pedig más ideológiákhoz hasonlóan idejétmúltnak és antiszociálisnak tekinti. A felismerést Gombrowicz is mágikus eseményként írja le: „Mikor negyedszer is leírtam, hogy »én«, úgy éreztem magam, mint Anteus, amikor megéri a földet. Szilárd talaj volt a lábam alatt!”

Bár Gombrowicz szerzői egója már a *Ferdynurke* világába is betört, Argentínában pedig a dráma- és regényíró Gombrowicz mellett a Gombrowicz-szakértő Gombrowiczot is felépítette, a *Napló* közlésével tudta megvalósítani azt az írói stratégiát, amely reménytelen helyzetből juttatta el másfél évtized alatt a világhírig. A XX. század kiemelkedő regényírói közül sokan írtak naplót, amelyben bemutatták a magán- és a közszférában forgolódo egójukat; az a fajta intellektuális napló is népszerű volt, amely fontos szempontokat adott a regényekben megformált világkép értelmezéséhez, de egyikük sem dolgozott ezen akkora műgonddal, mint a regényeken, egyikük sem teremtett regényhőst a napló alanyából. Más naplók azt a célt szolgálták, hogy a szerzői szándéknak megfelelően befolyásolják a fő művek értelmezését, életrajzi anyaggal és készen kínált interpretációs sémákkal szolgáljanak ahhoz az emlékműhöz, amelyet a biográfusok és az irodalomtörténészek hoznak létre, Gombrowicznál viszont maga a *Napló* is interpretálandó műalkotássá válik.

Míntha levonta volna a következtetést abból a felismerésből, hogy az írói tevékenység nem merül ki a magányos alkotómunkában, ha valóban hatni akar a jelenben, nem bízza magát az utókor jóindulatára. Lengyelországban, pályakezdő íróként azt tapasztalta, hogy művei problematikájából kiindulva, a saját terminológiájával próbálják stigmatizálni az irodalmi élet (és a család) tekintélyei, őt magát tartják éretlennek és modorosnak (vagyis közvetlen összefüggés van a mű és a személy megítélése között, mindkettőt a bőrén érzi); Argentínában pedig magáért a megszólalás jogáért kellett harcolnia, újabb pályakezdésre kényszerülve. Gombrowicz azt látta, hogy miközben a társasági életben, a közvetlen, személyes kapcsolatokban el tudja fogadtatni az egóját, ugyanez nem működik az irodalmi élet sokszereplős, személytelen kommunikációjában, ezért megpróbálta az irodalom közegébe is átvinni a kávéházi kultúra szabályait. Ő maga tudta a legjobban, milyen újszerűen vesz részt az irodalmi interakcióban.

Gombrowiczot nagyon zavarta, hogy a művész „énekelhet”, de nem beszélhet. „Arccal a művészet, nem pedig az emberek felé kell fordulnia”, nem szólíthatja meg közvetlenül azokat, akiket meg akar győzni a nagyságáról. Tiltották az illemszabályok, hogy valaki egy személyben legyen Goethe és Eckermann, Kafka és Max Brod, ezért a művész eléggé kiszolgáltatott volt. Gombrowicz megtörte a tabut, ezért föl kellett készülnie arra, hogy megalomániával vádolják: „Ez a kis zugíró nem akar csendben elülni, nem tudja kivárni, míg megdicsérik (...)? Mi ez? Önreklám? Nagyzási hóbort?”

Mint már annyiszor, Gombrowicznak most is sikerült pozitív energiákat találni a kiszolgáltatottságban, most is sikerült ellentétükbe fordítani a nega-

tív értékeket. Példás szerénységgé alakítja az expanszív ego gögijét, sőt a hagyományos, álszerény írói szerepekben mutatja ki a rejtett gögöt. A steril-arisztokratikus művész úgy tesz, mintha a legkevésbé sem érintené az értékítéletek, mert felette áll ezeknek; az arisztokratikus-szocialista pedig tanítóként, vezetőként, vagyis felsőbbrendű lényként fordul mások felé. Gombrowicz szerint a művész azért „nem jöhet le a talapatról”, mert „nem ismerheti el, hogy a saját felsőbbrendűségéért harcol az emberekkel. Ő »énekel«. De arról, hogy azért énekel, hogy kitűnjék, pfuj, erről egy mukkot se!”

Gombrowicz e tapasztalatait általánosítva minden műalkotást kettős természetűnek tart, mert „az érdek nélküli, a tiszta kontempláció” mellett annak is köszönheti létét, hogy a művész elismerésre törekedik: „ha önzetlen és tiszta is, mint egy könnycsepp, épp ez a tisztaság segíti elő a mű sikerét”. Innen már csak egy lépés a szerénység, hisz aki föl ismeri önmagában a nagyság vágyát, „nem csügg annyira önmagán, nagyobb távolságtartással kezeli magát, mint az, akit már e vallomás gondolatára is elfut a pír”.

Miközben a *Napló*nak semmi köze a hétköznapi értelemben vett őszinteséghez, a legkevésbé sem valamásos jellegű, elvontabb szinten nagyon is önleplező, hisz „akció közben” mutatja be az egót, amint a nyilvánosság előtt formálja az arculatát, amelyet el akar fogadtatni másokkal. Nyaktörő mutatvány, de sikeres: a perifériára szorult, észrevétlen író a semmiből hozza létre azt a beszédhelyzetet, ahonnan egyrangú félként kapcsolódhat be a legnagyobbak vitáiba. A távolságtartással kezelt önimádat nem romboló, hanem felhajtó erőként hatott, a „képzelt nagyság” pedig valódi nagysággá vált. De ne feledjük, honnan indult Argentínában: „Senki voltam, tehát mindent megengedhettem magamnak”.

Gombrowicz persze nem számíthatott arra, hogy bárki is az írói szerénység különös megnyilvánulásaként értelmezi ezt a paradox stratégiát, a megalomániával folytatott kétértelmű játékot. A következő megjegyzés szó szerint értendő: „Nem egy emigráns lengyel író kollégám kész lett volna tisztességtelen versennyel gyanúsítani”.⁶ Gombrowicz provokációi nemcsak azokat tévesztették meg, akik azt várták az irodalomtól, hogy segítsen megőrizni a kis emigráns közösségek nemzeti identitását, fogalmazza újra a lengyel romantikus mitológiát. Még olyan nagyságokat is magára tudott haragítani, mint a kitűnő eszszéista, Jerzy Stempowski, aki hozzá hasonlóan a párizsi *Kultura* szerzőgárdájához tartozott. Stempowski szerint Gombrowicz azért hajlamos az agresszivitásra és a gúnyolódásra, mert a tehetsége nem áll arányban az ambícióval.⁷

De vajon hogyan értékelte ezt Miłosz, a legfontosabb pályatárs? Jóval Gombrowicz halála után, 1987-

ben írt naplójában említi a Hollandiában élő lengyel költőnőt, Joanna Salomont, aki szerint Miłosz azonosul Mickiewiczessel, így a nagy emigráció kora azt az analógiát kínálja Gombrowicznak, hogy ő legyen Słowacki megfelelője (alakokat, helyzeteket vesz át tőle). Miłosz ezt elutasítja. Aztán mikor a Gombrowicz *Naplóját* igencsak leértékelő Stempowskira hivatkozik, felteszi a költői kérdést: vajon mennyiben tévedett? Bár Miłosz nem mondja ki, hogy egyetért Stempowskival, a Gombrowicz és Konstany Jeleński levelezéséhez fűzött megjegyzéseiben hasonló véleményt fogalmaz meg: „hamuvá égtem volna szégyenben, ha nekem is így kell törnöm magam a hírnévért. Ezt méltóságom alulinak tartottam volna.”⁸

Mintha Miłosz figyelmen kívül hagyta volna azokat az igen súlyos mondatokat, amelyekkel a *Napló* első kötetét zárja Gombrowicz: „A gögőt, az önhitteget, az ambíciót nem lehet kiiktatni az írásból, mert ez az alkotás motorja. Nyilvánvalóvá kell tenni. És akkor civilizálható.”⁹ Pedig ennek a kötetnek Miłosz az egyik hőse. Nagyrészt róla szól a II. fejezet. Gombrowicz történelmi pillanatot örökít meg: a lengyel emigráns irodalom kezdetén járunk, az emigrációs kánon kiemelkedő műveiből már elkészült néhány (például Gustaw Herling-Grudziński *Más világ* című könyve, a lengyel lágerirodalom klasszikusa), Gombrowicz mégis csak most talál méltó pályatársat. *A rabul ejtett értelem* elolvasása után az az első reakciója, hogy közli, Miłosz művéből tudta meg, mi lett a sorsuk a kommunista Lengyelországban a háború előtti varsói kávéházakból ismert irodalmároknak, például Jerzy Andrzejewskinek. „A lengyel irodalom bukásának történetét”¹⁰ olvassa, konstatálja, hogy „nagy temető” maradt a helyén.

Ennél egyszerűbben és kategorikusabban nem lehet megfogalmazni, hogy miért van szükség emigráns irodalomra. Megismétlődött a XVIII. század végi *Finis Poloniae*,¹¹ a totalitarizmus körülményei között pedig a kultúra sem ad esélyt sem az identitás megőrzésére, sem pedig arra, hogy a lengyelek bekapcsolódjanak a világ szellemi folyamataiba. A fizikai rabság szellemi rabsággal párosul, így a lengyelek otthon nem tudják feldolgozni a Jalta utáni kolonializmus traumáit. Erre csak emigrációban lenne lehetőség, ott viszont a XIX. századi kolonializmus kihívásaira adott hamis választakat fogalmazzák újra (a lengyel messianista történetfilozófia felfogható az idegen elnyomás megaláztatásait ellensúlyozó hiperpozitív autosztereotípiaként). Gombrowicz ezért a *Napló* elején az emigráns irodalom bírálata után a friss (háború utáni) varsói tapasztalatokat feldolgozó Miłosz felé fordul.

A katasztrófa leghitelesebb tanújaként írja le pályatársát. Miközben más esernyővel járt a viharban, „Miłosz bőrig ázott, a végén az orkán még a ruhát is letépte róla”. Egyedül ő az igazi beavatott, aki „a ferge-

teg fényében megpillantott valamit... korunk medúzáját. Amitől térdre is esett, letaglózva.”¹² Még a levélváltásukból is idéz néhány részletet, az egyikben Miłosz arra figyelmeztette Gombrowiczot, hogy a *Transz-Atlantik*ban leírt háború előtti társadalom már nem létezik, eltűnt az anakronisztikus kasztrendszerre jellemző konfliktusokkal együtt, mert „a marxizmus likvidál (ahogy mondjuk, egy város lerombolása likvidálja a házastársi konfliktusokat, a bútorgondokat stb.)”. Gombrowicz itt alighanem megérezte, hogy Miłosz még mindig nem tudott szabadulni a történelmi determinizmus kísértésétől, és úgy ír, mintha a másutt már sajnos megvalósult jövőből nézne vissza a kommunizmus előtti vonzó, de szükségszerűen halálra ítélt világra. A válaszban az egyik regényideájára hivatkozott, amelyről már a harmincas években is írt: „Cervantes azért írta meg a Don Quijotét, hogy leszámoljon korának rossz lovagregényeivel, amelyeknek azután nyomuk sem maradt. A Don Quijote viszont megmaradt. Amiből az a tanulság, még a szerényebb szerzők számára is, hogy a mulandó dolgokról nem mulandó módon kell írni.”¹³

De van valami, amit a pusztításnál is rémítőbbnek tartott Gombrowicz: a konkrét személyek elképesztő metamorfózisa, akik hirtelen egy korábban elutasított ideológia szószólóivá válnak. Ez utólag is minősíti Andrzejewski felszínes és teátrális katolicizmusát, akárcsak Gałczyński „részes nacionalizmusát”, így a háború előtti varsói kávéházakban már a „Nagy Maszkarádé” „kisdud előjátékát” látta (mintha az *Operettet* előlegezné a metafora). Gombrowicz szerint azokból az epigonokból lettek sztálinisták, akik „magasabb értékek” papjaiként képtelenek voltak arra, hogy a kultúra öngerjesztő mechanizmusában felismerjék „az emberi tényező elsődlegességét”, másrészt pedig bármit megtettek volna azért, hogy írók maradhassanak.

Gombrowiczot persze ez a gyászos könyv sem terelte vissza a romantikus mártírológiához. Mint a posztkolonializmus hívei, évtizedekkel később, erőt merített abból, hogy szembenézett az alávettétséggel és a következményeivel. Lengyelország politikai értelemben a Szovjetunió hadizsákmánya, Moszkva még a sztálinista ideológiát is rá tudja kényszeríteni, el tudja zárni a Nyugattól – de a lengyelek szemében nem válhat szellemi tekintélyé. A szellemi vezető szerepe – Ewa Thompson kifejezésével – továbbra is a helyettes hegemonként működő Nyugaté. Gombrowicz ezért csak néhány szót veszteget Moszkvára (Miłosznak is azt tanácsolja, hogy lépjen túl a kommunizmust Nyugaton magyarázó irodalmár szerepén, aki ilyen értelemben is lojális marad a hazai társadalomhoz, ez pedig határt szab a tehetségének; a barokk érzéki konkrétságával: a nemes paripa lelkiismeret-furdalással megrakott szekeret húz), energiáit a Nyugattal való konfrontációra fordítja.

Miłosz lesújtó diagnózisában meglepő módon nem „a végső katasztrófa ismérveit”, hanem „a továbblépés új esélyeit” fedezi fel. A sok „gyászos tapasztalat” nemcsak érettebbé, hanem a nyugatiakhoz képest egyenesen felsőbbrendűvé teszi azokat az írókat, akik kijárták „a hazugság, a terror és a következetes torzítás” iskoláját. Miłosz nem éri be a sztálinizmus „halálos nyugalommal” végzett elemzésével, hanem azért is harcol, „hogy elfogadtassa a Nyugattal a maga külön, amonnan hozott élményvilágát és új világlátását”.¹⁴ Gombrowiczot jobban érdekli a kommunizmus elemzésénél a Nyugattal küzdő modern lengyel író, akit már megedzett a „brutalizált kultúra”, így elég erősnek érzi magát ahhoz, hogy megmutassa a maga különbségét.

A hívő kommunista nem juthat új felismerésekhez, mert már épp elegenden lelkesedtek a fejlődés diadaláért. A Miłosz-féle „pogány” viszont ilyen belátásra jut: „immáron tény, hogy az ember mindent megtehet a másik emberrel”. Gombrowicz szerint a legfontosabb különbség abban ragadható meg, hogy a Nyugatot még mindig „az izolált ember és az abszolút értékek víziója élteti”, miközben a Nyugat számára ismeretlen új tapasztalatok az „ember plusz ember, az ember által megsokszorozódott ember” képletén alapulnak. Gombrowicz itt kétségkívül túllép a nyugati divatirányzatokon (noha ezek még évtizedeken át hódítanak), és Buber dialógusfilozófiájához kapcsolódva fogalmazza meg a regényeiben és drámáiban is kifejezett világgépét. Buber szerint az „individualista filozófia végképp kimerült”, de majd csak akkor éri igazán nagy csalódás az emberiséget, ha azok a kollektivistá filozófiák is összeomlanak, amelyek feloldják az egyént a tömegben, és „valójában olyan absztrakciónak rendelik alá, mint a társadalmi osztály, az állam, a nemzet, a fajta; és csak e világnézetek tetemén születik majd meg a harmadik emberszemlélet: az az ember, aki a másikkal, a konkrét (másik) emberrel áll kapcsolatban, vagyis az én és a te, az én és az ő viszonylata”.¹⁵

Gombrowicz levonja ebből a következtetést, és kiterjeszti a Nyugatra azt a fajta kultúrakritikát, amelyet már a *Ferdydurke*-ben és *A költők ellen* című esszéjében is megfogalmazott. Mintha olyan érveket vetne be, amelyeket Miłosz levelére válaszolva visszautasított. Letűnt korok ma már nehezen felfogható luxusát juttatják eszébe az olyan írók, mint Camus, Sartre, Gide, Valéry, Eliot és Huxley, ezt pedig aligha találja meggyőzőnek az az olvasó, aki egyszerűbben kódolt intellektuális naplónak, „egyes beszédnek” tekinti a művet (ilyen például *Az éjszaka irt napló*, az a mű, amellyel Gombrowicz halála után Gustaw Herling-Grudziński töltötte be a *Kultura* megfelelő rovatát). Provokációként viszont kitűnően működik: nyugati nézőpontból szokták ilyen nagyvonalúan összemenni a különbségeket a hallomásból ismert közép- és kelet-európai írók között.

Aztán egy igen fontos példán mutatja be, hogy mennyire nem magyarázhatók a XX. század legtragikusabb tapasztalatai a nyugati gondolkodás hagyományos kategóriáival. Kiválasztja a lelkiismeret fogalmát Camus *A lázadó ember* című nagyesszéjéből, és tagadja, hogy akkora motiváló ereje lenne, mint amekkorát a francia moralista iskolán nevelkedett szerző tulajdonít neki. Gombrowicz szerint nem a lelkiismeretben keresendő a mozgatórugó, hanem az ego és mások között kialakult viszonyrendszerben (az *Esküvőben* emberközi térnek nevezett szférában). Az ember azért „öl, mert mások is ölnek. Kínoz, mert mások is kínoznak. A legborzalmasabb tett is könnyű lesz, ha a hozzá vezető utat járhatóvá tették; a koncentrációs táborokban például a halálhoz vivő ösvény már annyira ki volt taposva, hogy a nyárspolgár, aki otthon egy legyet sem tudott agyoncsapni, könnyedén öldöste embertársait. (...) Nem azért követjük el a rosszat, mert elpusztítottuk az istent magunkban, hanem mert az isten, sőt a sátán is lényegtelen lesz, amint a tettet a másik ember szentesíti.”¹⁶ Camus nem látja, hogyan devalválódik a bűn attól, hogy tömegessé válik, mert nemcsak a tömegből, hanem a személyközi viszonyrendszerből is kiszakítja az egyént. Ez a művi úton létrehozott magány pedig semmivel sem kevésbé fárasztó, mint a marxista kollektívizmus.

Bár Gombrowicz semmit sem fogalmaz meg dogmatikus állításként, bármelyik kijelentést akár pusztán szeszélyből is visszavonhatja, elég pontosan kijelöli a saját helyét a filozófiai gondolkodás történetében. Meghatározza azt a nézőpontot, ahonnan megfogalmazhatja azt a fajta kritikát, amelyet néhány évvel korábban a tiszta költészetről mondott. Kierkegaard unokájának nevezi magát, aki „közönséges paraszti bizalmatlansággal” tekint az absztrakcióra, „az egész metafizikus dialektikára”. Elégedetten konstatálja, hogy a fejlődés magasabb szintjén foglalta el a hajdani földesurak pozícióját, „akik Kantot szélhámosnak tartották”.¹⁷ Ebből a lengyel szarmata barokkban gyökerező, váratlanul igen korszerűvé alakított nézőpontból gyakorolja Gombrowicz a nyugati szellemi irányzatok nemesi kritikáját, ez pedig minden koloniális örökséggel terhelt átmeneti vagy periférikus régió számára felszabadító hatású lehet.

Gombrowicz diagnózisa szerint a lengyelek fejében nincs meg „a kellő szabadság” ahhoz, hogy szembe tudjanak nézni alávetettségükkel és a marginalizálódással, a helyzet foglyaként „annyira megbűvölte” őket a kommunizmus, hogy „csak ellene vagy mellette” tudnak érvelni. A szóhasználat tökéletesen kifejezi, hogy a lengyelek számára a marxizmus nem szellemi kaland, hanem a terror ideológiai dimenziója volt: „a szekeréhez vagyunk láncolva, letepert, és egymáshoz kötözött bennünket”.

A lengyel katolicizmus a barokk korában vett fel nemzeti vonásokat, akkor vált az egyház a függetlenségéért harcoló nemzet támaszává. Az idegen uralom alatt az identitás őrzője volt, így a lengyelek a háború után „potenciális ellenállási erőt” láttak benne. Gombrowicz megfogalmazásában: „az úristenből megpisztoly lett, amellyel Marxt szeretnénk lepuffantani”. Emiatt egyrészt az ateisták is igyekeznek jóban lenni az egyházzal, másrészt viszont elsekélyesedik, átpolitizálódik a vallás. Gombrowicz itt azzal hangsúlyozza individualizmusát, hogy elmossa a különbséget a vallás és az ideológiák, a hívők és a doktrinerek között. A „cívódó egyházak” között megtalálható „a katolicizmus, a kommunizmus, a náciizmus, a fasizmus...”

Gombrowicz itt is elhatárolódik a haladást ünneplő laikus középszertől, amelyre jól emlékezett a harmincas évek Varsójából, a *Ferdýdurkében* is bemutatta ezt a típust. Spanyalfalnak, ürügynek, segédeszköznek nevezi az eszmét, és azt figyelni, hogyan deformálja az egót. Az eszmék hívei „csoportba tömörültek, alávetik magukat egy mítosznak, hogy kölcsönösen megte-remtsék egymást”. Minden mítoszt ugyanúgy eszközként használnak, az alapján viszont megítélhetjük ezeket, hogy miféle személyiségeket hoznak létre. Mintha a „gyümölcszeiről ismerni meg a fát” elvét alkalmazná.

Rezignáltan megjegyzi, hogy már nem lehetnek olyan nagy igényeink, mint „a diadalmas ész korában”. Amikor még hatalmas konjunktúrája volt a szabad világban az utópia erőszakos megvalósításának, és úgy lenyűgözték a grandiózus társadalomformálás kilátásai az örök optimista baloldalt, hogy cseppet sem feszélyezték az arctalan és néma, alávetett periféria veszteségei, Gombrowicz pontosan tudta, kik azok, akik hozzá hasonlóan az ideológiai rögeszméktől fenyegetett emberi lények oldalán állnak:

„Elsősorban azt szeretném, hogy az a másik ember ne marjon meg, ne köpjön le, és ne gyötörjön. S ezen a ponton találkozom a katolicizmussal. Összeköt vele az, ahogy a természetünkben rejlő poklot éles szemmel felismeri, továbbá a félelem, ami az ember mértéktelen dinamikája láttán eltölti. Ahogy a katolikusokat elnézem, érzem, hogy bizonyos tekintetben óvatosabb lettem. Azt, ami a büszke nietzsche-i időkben a dionüszoszi élet iránti hűtlenségnek számított, vagyis a katolicizmus óvatos politikáját a természeti erőkkel szemben, közelebb érzem magamhoz, amióta az élet akarása, mely elérte a maga maximális feszültségét, elkezdte felfalni önmagát.”¹⁸

Gombrowicz lenyűgöző, szabad személyisége és bámulatos egyéni világképe a kolonizáció előtti lengyel és katolikus hagyományokra épül, ugyanakkor kiálló ellentétben áll a kolonizációs traumáktól eltorzult, neoromantikus epigonizmusban tobzódó nemzeti-katolikus közösségi kultúrával. Szívesen provokálta ezt a közeget, és miután már megjelentek a *Napló* rész-

letei a párizsi *Kulturában*, egyre több lengyel figyelt fel rá Buenos Airesben is. Hálásak lehetünk Wanda Jezierskának, amiért igen határozottan fogalmazta meg, miért utasítja el a helyi lap köré szerveződő lengyel kolónia a legnagyobb lengyel író. Mint írja, a történelmi korfordulóhoz érkező emberiségnek hitre van szüksége, Gombrowicz pedig a maga destruktív módján épp Istentől és a Hazától akarja megfosztani őket, egyébként is elvet mindent, ami „jó és szép”, mert csak abban hisz, ami „rossz és förtelmes”. Aki pedig „Istent, a Hazát és a boldogságot” akarja, annak olyan író kell, aki „szavakba önti” e közös vágyakat.

Volt olyan lengyel hivatalnok, aki még azt is komolyan vette, amikor Gombrowicz Sztálin halála napján arról beszélt, hogy a lengyelek föl sem tudják fogni, mekkora veszteség érte az emberiséget a géniusz távozásával, akihez képest „Napóleon egy nagy nulla” volt.¹⁹ Gombrowicz ugyanebben a városban, egy teadélutánon végighallgatott egy argentin író, aki felolvasta egy elbeszélését, melynek hőse egy ifjú munkás és az anyja, „akik Sztálinban Krisztust látják megtestesülni”. Bár másokat is irritáltak a közhelyek, Gombrowicz hangsúlyozza, hogy „nincs az a burzsoá irodalom, amely ilyen mértékben meghamisította volna a parasztot és a munkást”. Hülyét csinál magából az értelmiség a proletár istenítéssel, nem lát semmi ördögöt abban, „ha egy magasabb szintű, kulturált ember a faragatlanhoz idomítja magát”. Nincs annál konvencionálisabb pásztoridill, mint hogy az értelmiségi lemond felsőbbrendűségéről, a munkások szolgálataiba áll, és együtt építi vele „a jövő ésszerű világát”.²⁰

Gombrowicz egyetért a marxista etika híveivel abban, hogy a kommunizmus nem a jólét utáni vágyból, hanem a sértett igazságérzetből született. Bár a proletárdiktatúra sem juttat mindenkinek „kertés házat”, inkább elviselik a „köznyomort”, mint azt, hogy az egyik ember a másik rovására fejlődhet. Ugyanakkor Gombrowicz szerint minden kommunistára jellemző egyfajta „elképesztő kettős könyvelés”, „a legkifinomultabb szellemi elitet is beleértve”: konzekvens erkölcsi maximalizmussal leplezik le a kapitalizmus „csöndes cinizmusát”, aztán a dogma lép a dialektika helyébe, és megszűnik minden önkontroll. A Miłosz által leírt, Murti Bing-féle agyomosással szemléltetett rejtélyes átváltozást Gombrowicz „finom kis ocsmány áthangelődésnek” nevezi, ezután „a világos koponya (...) olyan vak lesz, mint a legsötétebb éjszaka”.

A kommunista önmagát szkeptikusnak álcázó misztikus, az ellenfele térfelén szabadgondolkodó, a sajátján pedig fanatikus. Miután Nietzsche, Marx és Freud leleplezte, hogy a keresztény és polgári „erkölcs kulisszái mögött más, megnevezetlen, brutális erők játszmája folyik”, itt még perverzebb szemfényvesztéssel van dolgunk, hisz ez már „a leleplezés nevében zajlik”, így „az álcázott erők leleplezése újabb álca lesz,

s mögötte ugyanazon örök erőjátzsma folyik”. A mozgalom a hazugság áporodott bűzét árasztja, nemcsak az „alsóbb funkcionáriusok”, hanem a „legkiválóbb szellemek” is belebetegednek ebbe a szégyenletes, felemás helyzetbe: miközben „őszinték az idegen világgal szemben”, minden tisztességüket elvesztik, „ha saját ábrándjaik kártyavára a tét”.²¹

Gombrowicz mindig kapcsolatot teremt a testi-ség és a gondolkodás között, a fizikai valósághoz köti a tisztán ideologikus konstrukciókat: „az eszme az embertől elszakítva a maga teljességében nem létezhet. Csak testet öltött eszmék vannak. Nincs az a szó, amely ne lenne test.”²² Az egzisztencializmus mögött nem áll rabszolgatartó birodalom, mégis nemcsak halott elméletnek nevezi (már 1956-ban!), hanem azt mondja róla, hogy sosem tudta „részadni”. Úgy próbálja lerombolni, hogy a testiséggel és a fájdalommal ütközteti: „rettegni a semmitől, de jobban félni a fogorvostól. Nadrágba bújt, telefonon csevegő tudatnak lenni.” Azok közé a „nagy képtelenségek” közé sorolja, amelyeket a hétköznapi élettől elszakadt elmék ötlenek ki. Gombrowicz szerint a legnagyobb ostobaságok nem a tudatlanságból, hanem a tudományos tekintélyek versengéséből születnek, akik a „tisztá költészetre” emlékeztető konstrukciókat hoznak létre.²³

Az egzisztencializmus ellen indított támadás nehezen érthető olyan író esetében, aki a periférián akar kitörni az ismeretlenségből. Lehet-e nagyobb esélye annál, mint amilyet a Párizsból terjedő divatirányzat kínál? Gombrowicz ebben a centrum ízlését kiszolgáló alsóbbrendű európaiságot lát. Azzal is számol, hogy az ilyen kapcsolatok lengyel irodalmi közegben úgy működnek, ahogy két évtizeddel korábban leírta a *Stefan Czarniecki emlékiratai* című elbeszélésében: a lengyel író csak a nyugati ideálra távolról emlékeztető kismester lehet, ahogy Krasiński volt lengyel Dante (az 1980-as években Jan Drzeżdżont kasub Borgesnek nevezték). Ezért reagál tartózkodóan, amikor a legnagyobb híve és párizsi népszerűsítője, Konstany Jeleński Pirandellohoz és Sartre-hoz hasonlítja. Gombrowicz érzi a veszélyt, mert sokan lekezelően használják a „jól hangzó neveket”. Az olyan ember nagyképű sznobizmusát látja ebben, aki „nem a saját értékeire nagyképű, hanem arra, hogy ismer valakit, akinek értékei vannak”. A lehető leghatározottabban próbál beavatkozni a fogadtatásba, azt várja, hogy a művei belső logikáját tárják fel. Így bélyegzi meg azokat, akik más mesterekkel próbálják párhuzamba állítani: „lakájlelkük attól esik elragadtatásba, ha sikerül engem eme úri szellemek szolgájaként, alázas és ügyefogyott másolóként elkönyvelniük”.²⁴

Meg akarja hódítani Párizst, nem éri be annyival, hogy igyekvő tanítványként elfoglalja a helyét valahol a legkülső körön. Elképzeli a centrumot fenyegető hontalanok invázióját, akik egyszer csak megjelennek

„új emberképükkel, új szimatukkal”. Majd rögtön képtelenségnek is nyilvánítja ezt, mivel a perifériára sorult sorstársak egyik legfőbb jellemzője az, hogy nem tudják komolyan venni egymást, az alárendelt a másik alárendeltbe vetíti ki a saját provincialitását: „a bolgár nem bízik a bolgárban, a bolgár megveti a bolgárt”.

Gombrowicz mint lengyel olyan tapasztalat birtokában van, amelyről Keleten hallgatni kell, illetve, mint hamarosan láthatjuk, csak egyoldalúan lehet számot adni róla. Ugyanakkor Nyugaton is érvényteleníteni próbálják, marginalizálják, pedig Gombrowicz nagy művei erre vezethetők vissza, nem más mesterekre. Ez az író, akiben oly sokan vélték felfedezni a lengyel posztmodern nagy esélyét a kilencvenes évek elején, aki annyit játszik a modern elit irodalomtól távoli irodalmi konvenciókkal, nem próbál irodalomból irodalmat, Sartre-ból és Pirandelloból Gombrowiczot előállítani. Érdeemes hosszabban idézni azt a részt, ahol arról ír, „mi születet Lengyelországban, a tönkretett és eldurvult emberek lelkében”, és hogyan vezethető le ebből Gombrowicz vilásképe:

„Íme a kép: az ezeréves civilizáció méltóságteljes épülete összeomlott, csönd és pusztaság, a romokon pedig szürke kis emberek raja, akik nem tudnak szabadulni a döbbenettől. Mivelhogy összedőlt a templomuk, az oltárok, a képek, az üvegablakok, a szobrok, amelyek előtt térdeltek, s romokban és porban hever a boltív, ami óvta őket, ők meg ott állnak leleplezve, teljes meztelenségükben. Hol találhatnak védelmet? Mit bálványozhatnának? Kihez imádkozhatnának? Kitől félhetnek? Hol találhatnák meg az ihlet és az erő forrását? Csoda volna, ha önmagunkban látnánk meg az egyetlen teremtő erőt és az egyetlen hozzáférhető istenséget? Ez az az út, amely az emberi alkotások bálványozásától magának az embernek mint meghatározó és meztelen erőnek a felfedezéséhez vezet.”²⁵

De ha ekkora jelentősége van ennek a tapasztalatnak, akkor miért választaná Párizs a Buenos Aires-i emigránst a varsói írók helyett, akik a háború után a sztálinizmust is átérték? Gombrowicz azt vizsgálja, milyen tudást hoztak fel a „pokoljárásból”. Adolf Rudnickival az élen azt hitték, „az égbekiáltó szenvedés rányitja a szemüket az igazságra, az erkölcsre vagy legalább az emberi természet határait illető új tudásra”. Nem tudtak megfelelni ezeknek a várakozásoknak, vagyis „túl nagy a kontraszt a véres húshegyek és a hozzájuk fűzött sovány kommentárok között”.

A *rabul ejtett értelem* szereplői közül is felbukkanak ketten. Gombrowicz tévedésnek tartja azt, hogy Andrzejewski „moralizáló hangnemben” ír az ember telenségről (hamarosan tragikus erkölcsi parabolákban dolgozza fel a sztálini terrort), Borowski pedig példátlan borzalmakat felsorakoztatva jut el a nagy leleplezésig: „a széplelkű esztéták és entellektüelek kultúrá-

ja csak mesebeszéd”. Gombrowicz számára ez „özönvíz előtti szenzáció és elég gyerekes dolog”. Miłoszhoz hasonlóan Gombrowicz is úgy látja, hogy Borowski, miután „vorarbeiter Tadek” auschwitzzi nézőpontjából az egész európai kultúrát diszkvalifikálta (szolidaritást vállalva még az ókori márványbányákban dolgozó rabszolgákkal is), légüres térbe került, de hamarosan kiderült, hogy a nagy redukcióval a sztálinista fordulat előtt tisztította meg a terepet. Így lett a kemencék füstje „az új diktatúra tömjénje”, miközben az európai kultúra kíméletlenül szigorú bírója megfedkezett „a kolimai füstől”.

Gombrowicz az említett varsói írókkal szemben is igen provokatívan lép fel, amikor azt veti a szemükre, hogy Proust „jóval többet fedezett fel a maga süteményében, szakácsnéjában és grófjaiban, mint ők az éveken át füstölő krematóriumokban”. Borowski a lágerirodalom legtragikusabb, legkülönlegesebb formáját hozta létre, amelyet az ő művéről, a *Kövilágról* neveztek el a lengyel irodalomtörténészek. A lágerélet szabályait elfogadó, azokhoz kiválóan alkalmazkodó, de közben erkölcsileg leépülő rab nézőpontjából mutatja be ezt a léthelyzetet, aztán az egész világra kiterjeszti ezeket a törvényeket. Gombrowicz szerint viszont nem lehet a végletekből kiindulni. Borowski véleményét nem különösen kegyetlen élettapasztalatnak, fokozhatatlan tragikumnak, hanem „lengyel naivitásnak” tartja, mert a csúcson nincs mit megragadni, ott „nincs semmi, csak hó, jég és szikla; viszont a saját kertünkben sok a látnivaló”.²⁶

A *Napló* leggyakrabban idézett részei azok, amelyekben Gombrowicz a lengyelséggel vitázik, de ezt a fogalmat célszerű lenne leszűkíteni a koloniális alávetettségtől eltorzult lengyelségre, mert akkor érthetővé válnak az olyan paradoxonok, melyek szerint a *Napló* írója nagyon lengyel és antilengyel egyszerre, meg akarja szabadítani a lengyeleket a lengyelség bizonyos terheitől. Ennek az eljárásnak pedig ironikusan nemzetnevelői és terápiás funkciót tulajdonít, mintha ez a mű lenne a lengyelek aszpirinje.

Gombrowicz beszédhelyzete azért olyan különleges, mert a háború utáni lengyel emigráns irodalom egészében a XIX. századi nagy emigrációra és a függetlenségi ethosra épül. Mint láthattuk, a legkiemelkedőbb szerzőit sokan automatikusan a romantikus váteszköltőknek próbálták megfeleltetni. Gombrowicz viszont a hajdani kolonizációs traumákra adott rossz válasznak, gyengeségből fakadó kompenzációs ideológiának tartja a romantika messianista történetfilozófiáját, amely az áldozat felmagasztalásán alapul, de mindezt mintha a nemzet szellemi vezérévé stilizált romantikus költő és főideológus pozíciójából hirdetné: „Hovatovább Mózesnek érzem magam. (...) Száz esztendővel ezelőtt a litván költő formát adott a lengyel léleknek, én pedig ma, akár Mózes, kivezetem né-

pemet e forma rabságából, kivezetem a lengyelt önmagából...”

Gombrowicz persze ezután rögtön le is rombolja a romantikus megalomániát. Hatalmas megújulásként fogja fel a lengyel mentalitásban várható kopernikuszi fordulatot. Jerikói kürtöt emleget, majd átkerül a hangsúly a sikertelen nemzetébresztés szimbólumává vált kürtre: Wyspiański *Menyegzőjében* az elvesztett aranykürt arra figyelmeztet, hogy a jelenkori lengyel nemzedék sem tudott felnőni a küldetéséhez, nem vívta ki a szabadságát, amikor eljött a próféták által megjövendölt idő. De Gombrowicz a romantikus mítosz modernista átértelmezésén is túllép: „Aludj, kürtöm, aludj, az elvesztegetett lengyel esélyek szemétdombjára hajítva.”

A romantikus mitológiát továbbépítő Wyspiańskival ellentétben Gombrowicz valamiféle antihagyományban, a kánonon kívül jelöli ki a saját helyét. Azon a bizonyos szemétdombon, ahová a lengyelek kidobtak mindent, ami „színház és szerepjátszás” volt bennük. A tradíció megjelenési formája Gombrowicznál mindig a paródia, még az írói szerepeiről, a műveiben felépített identitásról is azt írja: „ha az én formám a forma paródiája, akkor a lelkem a lélek paródiája, a személyem a személy paródiája”. Mindezt kapcsolatba hozza a *Ferdydurk*-ben leírt éretlenség szférájával, amely a megújulás esélyét kínálja minden válságba került, megmerevedett kultúrának. A szoborszerű romantikus vátesztől többszöri alakváltozás után eljutottunk az ifjúság, a játékkedv, „az eltitkolt rugalmasság és amorfitás” prófétájához, aki azt mondja: „benem kap szót a rejtőzködő lengyel, a ti *alter egók*, az érem másik oldala, a hold másik, sosem látható fele”.²⁷

Gombrowicz nemzetmentő-kánonromboló retorikája nagyon jól tanulmányozható abban a vádbeszédnek és homályos improvizációnak nevezett részben, amelyet a dramaturgia szerint a „nemzeti mise” sátáni paródiájaként átélt hazafias megemlékezés váltott ki a naplóíróból. A lengyel kultúra nagyjait és a kereszténység védőbástyájához hasonló toposzokat felvonultató szónoklatban az ellentétébe fordul a dicsekvés, jelentéktelenségről és bizonytalanságról árulkodik: „Chopin és Mickiewicz nem szolgál egyébre, mint hogy kidomborítsa a ti kisszerűségeket – hisz a gyerekek naivitásával járjátok az egyik polonézt a másik után a kedvetlen külföld orra előtt, hogy legyengült önbecsüléseket megerősítsétek, és jelentőssé tegyétek magatokat.”

Az önleleplező lengyel rituálék bemutató Gombrowicz arra biztatja olvasóit, hogy ne a múlt kulturális teljesítményeiből próbáljanak erőt meríteni, mert „a legfőbb törvény a jelen törvénye, az adott pillanatban elérhető maximális szellemi szabadság törvénye”. Provokatívan félfranciának nevezi Chopint, Kopernikus nem lengyel származására hivatkozik, ezzel nem-

csak az emigráció nagy részét bőszíti fel, hanem még a varsói kommunista potentátok is hazafias kirohanást intéznek ellene. Látszólag valóban veszteséget okoz azzal, hogy szánalmasnak mutatja a kulturális örökség önigazoló rituális felmutatását, lazítja a kapcsolatot a jelen és a múlt között, mégis megszabadít a lengyel fátumtól, amikor azt mondja: „nem vagyunk se a régiek nagyságának, se törpeségének közvetlen örökösei (...); mindenki csak önmagáért felel, mindenki önmaga”.

Miközben a legtöbb emigráns a két világháború közti szabad Lengyelországról őrzött emlékeibe temetkezik, Gombrowiczot „a belső szolgátság láthatatlan pókhálójával” folytatott hadakozásra emlékezteti ez a korszak, mondván, hogy az idegen elnyomók után a lengyelek váltak önmaguk ellenségeivé. A kolonizáció időszakában nem kérdéses az identitás, és a célkitűzés is egyértelmű, ezért „a függetlenség nehezebbnek és megalázóbbnak bizonyult, mint a rabság”. A jelen perspektívájából nézve alighanem az ilyen gondolatok a legaktuálisabbak: „a szabadságunk látszólagos volt, a nemzet struktúrájában rejtett a hazugság és az erőszak, minden kezdeményezésünk gúzsba kötése”.²⁸

A háború után emigrációban kell elvégezni azt a feladatot, amelyre kevés volt a függetlenség húsz éve. Gombrowicz ennek szellemében értékeli át olyan kiemelkedő írók életművét, mint Sienkiewicz, Żeromski, Wyspiański és Przybyszewski. A nemzeti kánon egy sajátos, infantilis „jámbor lengyel kisvilág” szellemi ho-

rizontjához igazodik, nincs benne filozófia és a mitológián túli „tudatos történelem”. A naplóíró le akarja rombolni a „lompos rímfaragók” gyermeki világát, ahol „még a zsidók is elzüllöttek és elvesztették méregfogukat...”²⁹

Talán ezek a *Napló* leghatásosabb részei. A teátrális szónoklatok jól kiszámított prófétai hevülete minden kijelentést eleve önironikussá tesz, másrészt pedig felidézi azt a nyelvi egzaltációt, amelyben annak idején megfogalmazódott a romantikus kinyilatkoztatás (például a sátáni sugallatra, révületben elmondott nagy improvizáció). A vátesz paródiája a prófétai hangot parodizálva vonja vissza azt a kinyilatkoztatást, amely üdvösséget és szabadságot ígért, de csak teljessé tette a rabságot, nemzeti vallást kreált a komplexusokból és a pótcselekvésekből (Gombrowicz olvasata szerint). ■ ■ ■

Pálfalvi Lajos a PPKÉ Lengyel Tanszékén tanít. Irodalomtörténészként elsősorban az 1945 utáni lengyel emigráns irodalommal foglalkozik. Az elmúlt években főként azt kutatta, hogyan alkalmazható a posztkolonializmus a közép- és kelet-európai régióra. A *TranszAtlantik megállói. Gombrowicz* című monográfiája a Kalligram Kiadónál jelenik meg.

JEGYZETEK

- | | | |
|---|---|--|
| 1 Vö. K. Suchanow: <i>Argentyńskie przygody Gombrowicza</i> , Kraków 2005. 99. o. | 7 Vö. J. Stempowski: <i>Listy do Józefa Czapskiego. Zeszyty Literackie</i> , 22. 1988. 65. o. | 16 Uo. 94. o. |
| 2 W. Gombrowicz: <i>Napló, 1953-1956</i> , ford. Pályi András, Pozsony 2000. 6. o. | 8 Cz. Miłosz: <i>Rok myśliwego</i> . Kraków 1991. 65.; 269. o. | 17 Uo. 351. o. |
| 3 Vö. Z. Łapiński: <i>Blazenada podszyta tragizmem. Plus-Minus</i> , Rzeczpospolita, 2000. IX. 16–17. | 9 W. Gombrowicz: <i>Napló...</i> 435. o. | 18 Uo. 62–67. o. |
| 4 Vö. P. Rodak: <i>Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)</i> . Warszawa 2011. 489–491. o. | 10 Uo. 29. o. | 19 Vö. K. Suchanow: <i>Argentyńskie...</i> 177–180. o. |
| 5 Uo. 416. o. | 11 A poroszok által terjesztett legenda szerint Tadeusz Kościuszko mondta 1794. október 10-én, a maciejowicei csatavesztés után. Ezt maga a legenda hőse cáfolta. | 20 Vö. W. Gombrowicz: <i>Napló...</i> 234–236. o. |
| 6 W. Gombrowicz: <i>Testamentum</i> , ford. Pálfalvi Lajos, Budapest 1993. 85–92. o. | 12 Uo. 196. o. | 21 Uo. 389–390.; 398–400. o. |
| | 13 Uo. 38–39. o. | 22 Uo. 179. o. |
| | 14 Uo. 29–33. o. | 23 Uo. 374–377. o. |
| | 15 Uo. 48. o. | 24 Uo. 187–189. o. |
| | | 25 Uo. 50. o. |
| | | 26 Uo. 422–423. o. |
| | | 27 Uo. 79–81. o. |
| | | 28 Uo. 309. o. |
| | | 29 Uo. 361–362. o. |