

A Transz-Atlantik megállói. Gombrowicz

Pálfalvi Lajos

A habilitációs dolgozat tézisei

2013

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

I. Lengyelország – uraságból művész

Gombrowicz szinte egész életében mellőzöttnek érezte magát. Kilitástalannak tűnő küzdelmet kellett folytatnia az elismerésért Lengyelországban, Argentínában, majd Európában. Csak a pályája legvégén tudott írói rangjához méltó pozíciót kivívni magának. Mindvégig komolyan foglalkoztatta a pályakezdő és a „másodrangú” író léthelyzete, aki ki van szolgáltatva a közösségi kánonok őrzőiként fellépő tekintélyeknek, egyéniségét baljós testületek fenyegetik (lásd a műveiben megjelenő tanári karokat, sorozóbizottságokat, becsületbírókat). Ebből a tapasztalatból kiindulva próbálta megérteni az „emberközi templomban” formálódó egzisztenciát.

Janusz Margański „örök pályakezdőnek” nevezi hőseit. Ez a kijelentés Gombrowicz esetében nem tekinthető abszurdumnak, hiszen voltak az életében újrakezdéssel járó hatalmas fordulatok, amelyek következtében elvesztette korábban kivívott írói presztízsét. Ez persze nagyon sok emigránssal megtörtént, de kevesen voltak köztük olyanok, akik ezt nem személyes katasztrófaként, hanem a személyiség kiteljesedését siettető termékeny válságként fogták fel. Itt most nem az emigráns lét Közép-Európából nézve oly vonzónak tűnő előnyeire gondolok, nem azt akarom hangsúlyozni, hogy Gombrowicz nem Lengyelországban, hanem Argentínában élte át a II. világháborút, nem bénították meg szellemileg a szocialista irodalmi élet intézményei, nem kerültek cenzorhoz a kéziratok, nem volt elzárva a nyugati szellemi élettől, hanem arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy nem azonosulhatott hosszú távon lokális szerepeivel, ezért nem rekedt meg a fejlődés adott szintjén.

A múlt század közép-európai irodalmában Gombrowicz volt az első példa a megalkuvás nélküli sikerre. Nem gondolt nyelvcsere sem Argentínában, sem Franciaországban. Bár az egész világnak, a jelennek és a jövőnek írt, műveit nem szakította ki a lengyel irodalom allúziórendszeréből. Léttapasztalatát nem úgy általánosította, hogy – a fordítót és a reménybeli olvasókat kímélendő – mellőzte a lengyel vonatkozásokat. Ellenkezőleg, a háború után, ismeretlen argentinai emigránsként olyan regényt írt, amely szorosán kötődik a kívülálló számára igen nehezen érthető lengyel romantika egyik fő művéhez, „a lengyelség honvágyból fogant apoteózisához”, Mickiewicz *Pan Tadeusz*ához. Gombrowicz magyarországi népszerűsége talán azzal is magyarázható, hogy nagyon könnyen bele tudunk helyezkedni a nézőpontjába, mi is hasonló pozícióból tekintünk a nyugati világra, és az összehasonlítás kényszere bennünk is hasonló komplexusok kialakulásához vezethet (elég a „megkésettség” mitologikus fogalmára utalni).

A romantika utóélete sehol sem volt olyan mozgalmas, mint Lengyelországban. Maria Janion szerint a romantika Lengyelországban nemcsak zárt irodalomtörténeti korszakként

fogható fel. Az ország felosztásától az 1980-as évek legvégéig egy viszonylag egységes szimbolikus-romantikus kultúrafelfogás volt uralkodó, ez „alakította ki a nemzeti identitás érzését, és védelmezte annak szimbólumait. Ezért tekintette a nemzet karizmatikusnak.” A pozitivista epizód után megint visszatér, majd a XX. században a romantika három nagy hulláma követi egymást: újjáéled a két világháború alatt, majd 1980–81-ben is. A rendszerváltással az irodalom különleges státusa megszűnik, az író eztán már nem kötelezi a romantikus erkölcsi kódex, a demokrácia és a szabad piac körülményei közt harcolhat a sikerért. Gombrowiczot 1920-ban és 1939-ben is igen kiélezett helyzetben szembesült a romantikus eszményekkel lelkesen azonosuló társadalom maximalista elvárásaival.

Lengyelországban igen erős társadalmi kohéziót teremtett az idegen elnyomás. Az önvédelemre berendezkedett nemzet nagyon szigorú normákat ír elő az egyénnek, válsághelyzetekben pedig keményen számon is kéri ezeket. Ráadásul mindebben kulcsszerepet játszott az irodalom, hisz a legnagyobb romantikus költők adtak olyan tökéletes retorikai formát az erkölcsi maximalizmust, a feltétlen önfeláldozást követelő normáknak, hogy ezen a téren minden nem deviáns elem eleve abszurdnak lásson minden kétkedést. Így Gombrowicz azzal sem áltathatta magát, hogy ha a nemesi kaszt próbatételein nem is tud helytállni (1920-ban nem vett részt önkéntesként a lengyel-bolsevik háborúban), a kínálkozó írói szerepekben megvalósíthatja önmagát. Ilyen kényszerhelyzetben érlelődött benne az a felismerés, amelyet évtizedekkel később így fogalmazott meg: „Az ember társadalmi lény, ezért aki gyorsan és simán beilleszkedik a környezetébe, az jó eredményeket ér el, nagyon jó képességei alakulnak ki... de nem fakadnak fel benne a legmélyebb energiák forrásai, s bármilyen hasznos is technikailag, valójában felszínes és korlátolt marad.”

Míg a modern kor mélypszichológiai érdeklődésű írói a gyermekkori élményekből próbálták megfejteni a személyiséget, „Gombrowicz antropológiájának kulcsa nem a gyermekkor, hanem a fiatalság”, számára az „emberközi térben” szerzett tapasztalatok a meghatározók. Talán nem alaptalan az a feltételezés, hogy bizonyos szellemi konstrukciók azért jönnek létre, hogy segítsék a válságba került egyént. Vajon a forma iránti monomániás érdeklődés, a forma kényszerítő erejétől való rettegés, Gombrowicz zárt fogalmi rendszere az életrajz felől is megközelíthető lenne? A *Lengyelországi emlékeimben* azt olvashatjuk: „Valamikor rég, a háború előtt, a kitűnő lengyel művész, Bruno Schulz *Ferdydurke* című regényéről tartott előadásában azt mondta, hogy ez a könyv nem elmeszülemény, hanem minden bizonnyal számos megrázó személyes élmény gyümölcse. Schulz nem tévedett.” Vagyis maga Gombrowicz jogosít fel a személyes indíttatás keresésére azzal, hogy egyetértően idézi legnagyobb pályatársát és egyik leghitelesebb interpretátorát. Ha ebből indulunk ki, a problematika kevésbé tűnik elvontnak. Gombrowicz arról beszél

visszaemlékezéseiben, hogy a szülei nemzedéke a lehető legtermészetesebben mozgott az archaikus nemesi társadalom kasztrendszerében, de ő már nem töltötte be társadalmi szerepét, állandóan problematizálta az úr–szolga viszonyt.

Sławomira Walczewska lengyel feminista a lovag és a dáma közti szerződésnéként írja le a nemek közti viszony hagyományos formáját. A lovag helytáll, harcra száll, tenyerén hordozza hölgyét, aki megjutalmazza ezért, és mint dáma méltóvá is válik a hódolatra. Harcra buzdítja a férfit, kokárdát tűz a kabátjára, majd ápolja a sebeit. Gombrowicz nem tett eleget e nemek közti szerződésbe foglalt kötelességeinek, így nem avatták be a nemi és a lengyel nemzeti misztériumokba. Ezért szólal meg gyakran a közösségi diszkurzusokat romboló szökevényként.

Gombrowicznál kompromittálódnak az elit irodalom műfajai, mivel eltűnik mögülük a metafizikai tekintély, kiüresedett rituálék díszleteivé válnak, az irodalom nagy témái sem tudják távol tartani a múltól az élet trivialisitását. Az irodalom alatti műfajok és a gombrowiczi világkép találkozása már összetettebb probléma. Az orosz formalisták ebben az időszakban figyeltek föl arra, hogy az elit irodalom pontosan ebből a szférából táplálkozik, ez a kapcsolat teszi lehetővé a megújulását. A *Don Quijote* mellett a legmeggyőzőbb példa erre Dosztojevszkij, aki a bűnügyi regény eszközeit is felhasználta a polifónia megteremtéséhez. Gombrowicztól távol áll az ilyen gesztus, ő nem „emel be” semmit az elit irodalomba a szórakoztató műfajokból, a paródia nála egyrészt kompromittálja az irodalmat és a művészetet, másrészt bemutatja a formaképződés automatizmusait, a forma hatalmát.

Míg a regények az anakronisztikus lengyel nemesi kultúra megszokott környezetében játszódnak, a drámákat királyi-főúri mesevilágba helyezi. Igaz, a szereplők nyelvhasználata és viselkedése nem tükrözi magas státusukat, groteszk helyzetekben Jarry *Übü királyára* emlékeztetnek. A shakespeare-i királydrámáktól eltérően itt nem a hatalom megszerzése vagy megőrzése a tét, a szereplők csak a legszűkebb környezetükre próbálják rákényszeríteni az akaratukat, miközben ők maguk is ki vannak szolgáltatva a forma hatalmának.

Gombrowicz elbeszélései arra épülnek, hogy a hatalmi helyzet megfordul, az úr és a szolga szerepe felcserélődik, a drámák viszont egy háromtagú, A – B – A₁ séma szerint épülnek fel. A kiinduló helyzet itt is az ellentétébe fordul, de végül olyan megoldáshoz jutunk el, amely közel áll az eredeti pozícióhoz. A szerkezet így nem körkörös, hanem ciklikus, spirális, vagyis nem pontosan ugyanoda találunk vissza, ahonnan elindultunk. A formával küzdő szereplők válsághelyzetekben átmenetileg kiszabadulnak a forma hatalma alól, és megéreznek valamit a szabadságból. Az *Yvonne, burgundi hercegnő* esetében ez úgy írható le, hogy kezdetben a címszereplő esélytelen az udvarhölgyek között, szexepil híján kudarcra és megaláztatásra van ítélve, majd a herceg szeszélyéből hercegnővé válik, de ebben a

pozícióban olyan katasztrofális lelepleződési folyamatokat indít el, hogy az egész udvar ellene fordul, és jobb megoldás híján gyilkosság útján szabadul tőle.

Yvonne nézőpontjából a történet a Hamupipőke baljós változata. A darab elején nemcsak a férfiak kegyetlenségét kell elszenvednie, a két nagynéni is folyamatosan emlékezteti arra, hogy semmi esélye a női nem erőpróbáján. A legnagyobb nyomorúságban tűnik föl a szabadító herceg, Yvonne-nak ezután kellene Hamupipőkéből hercegnővé változnia, de nem történik vele semmi – marad, aki volt. Csakhogy a herceg menyasszonyaként a figyelem középpontjába kerül, s mivel egész lényével tagadja az udvari élet játékszabályait, veszélyt jelent mindannyiukra. A fordulatot az hozza, hogy egy idő után mintha vonzalom ébredne benne Fülöp herceg iránt, el is zavarja Innocentet, a hozzá illő udvarlót. A herceg innen már nem tudja folytatni vakmerő kísérletét, a harmadik felvonás végére ő is olyan lesz, mint a többi szereplő. A méltán mellőzött Hamupipőke helyett a legszebb udvarhölgyet választja, a kínos helyzetben pedig arra a következtetésre jut, hogy Yvonne-t „likvidálni” kell.

Azért ilyen veszélyes, mert nemcsak egy félszeg, ügyetlen lány. Mintha pont az esélytelensége tenné szabaddá: talányos viselkedése arra utal, neki mindegy, hogy csúfságnak vagy hercegnőnek tekintik, ő az egyetlen, aki független a környezete értékítéleteitől, nem vesz részt a játékban (szereplőként is attól ennyire egyedi, hogy mintha nem játszana együtt a többiekkel). Öntörvényű létezése egyre inkább nyomasztja a konvenciók rabjaiként viselkedő figurákat. Yvonne meggyilkolásával és Fülöp herceg meghátrálásával sikerült helyreállítani a krónikus válságban lévő szimbolikus és szexuális rendet. Yvonne megjelenésével mindenki betekinthesett egy pillanatra a kulisszák mögé, láthatta, milyen ingatag és esetleges ez a rend. De a szereplők megrémültek az új tapasztalatoktól, úgy döntöttek, véráldozat árán is szeretnék tovább őrizni a látszatot.

A kéziratban várakozó dráma még nem változtatott Gombrowicz írói státusán, csak a *Ferdydurke* megjelenése után foglalhatta el méltó helyét a lengyel irodalom nagy excentrikus zsenije között, Witkiewicz és Schulz mellett. Igen tanulságos, hogy a két világháború közti Lengyelország irodalmi kánonja a jelenből nézve meglehetősen egyértelmű: a három nagy marginális figura hazai és nemzetközi elismertségét egyik vezető pozícióban lévő író, közönségkedvenc vagy megszállott avantgárdista sem közelíti meg.

Gombrowicz a *Ferdydurke*-ben egészen újszerűen írja le a személyiség működését és a kultúra mechanizmusait. A rabság évszázada alatt bálványozott lengyel kultúra átértékelése már a függetlenség kivívásának pillanatában megkezdődött, az avantgárd képviselői a verbális kultúrarombolás legszélsőségesebb változataitól sem riadtak vissza (ezzel természetesen valami utópia előtt akarták megtisztítani a terepet), de Gombrowicz volt az első, aki az egyént szembeállította a kultúrájával, kimutatta, hogy ez a kultúra akár veszélyes is lehet rá nézve,

kényszerpályára terelheti a személyiségfejlődést. Mindezzel nem a romantikát lezáró paradigmaváltást akarta előkészíteni, nem forradalmi vagy konzervatív társadalmi utópiák híveként bírálta a jelent. A fogalmi általánosítás olyan szintjére jutott el, amely néhány évtizeddel később a világ nagy részén olvashatóvá tette a művét.

Ahogy az *Yvonne* példáján bemutatathatók a drámaíró Gombrowicz legfőbb egyéni vonásai, a *Ferdydurke* alapján is vázolható az a regénypoétika, amelyre a *Transz-Atlantik*, a *Pornográfia* és a *Kozmosz* is épül (az életmű titkos darabja, a *Megszállottak* természetesen nem tartozik ide). A négy regénycím is hasonló: egyetlen, nem lengyel szó, a jelentése pedig meghatározatlan vagy igen tág (az utolsó regény esetében a világegyetem). Az egyes szám első személyű elbeszélő kettős szerepben lép fel, hiszen a cselekményben is aktívan részt vesz. Ez a megoldás igen jellemző a lengyel *gawęda* műfajra. Az elbeszélő saját történetét, képtelen kalandjait meséli, vagy olyan eseményről számol be, amelynek szemtanúja volt. Számos vadászkalandot adtak elő ebben a formában, a XIX. század közepéig inkább versben, aztán már prózában. A Gombrowicz által igen kedvelt avult, provinciális műfajok közé tartozik, már csak szarmata eredete miatt is teljesen idegen az intellektuális modernség világtól.

Az elbeszélő zavaróan közel áll a szerző személyéhez, nevezhetik „Witoldnak” vagy „Gombrowicz úrnak”, hasonló lehet a sorsuk, az életkoruk és a foglalkozásuk, mint az írónak. Ennek ellenére sem azonosíthatók a szerzővel, ez is része az olvasóval folytatott játéknak. A *Ferdydurke* főszereplője Józio, a regény elején a *Serdülőkori emlékiratok* szerzőjeként beszél arról, hogy milyen könyvet írt, milyen szándékkal, és miféle viszontagságokat kellett elszenvednie emiatt. Még ugyanebben a részben Pimko azon kapja, hogy újabb művet ír, bele is olvas a kéziratába. A regény végén aztán már a *Ferdydurke* szerzőjeként búcsúzik, köszönti leendő olvasóit, rendelkezésükre bocsátja a művét, és „két kézbe fogott pofával” menekül előlük. Vagyis a narrátor nemcsak elmesélte a történetet, nemcsak átélte az eseményeket, hanem a jelek szerint üres óráiban a regényt is megírta.

Az elbeszélő mellett megjelenik egy alteregó vagy segítő, aki nála is fontosabb szerepet játszik a cselekményben, ilyen Miętus a *Ferdydurké*ben. A későbbi regényekben ezek az alakok fölénybe kerülnek: intelligensebbek, tapasztaltabbak és tudatosabbak a narrátornál. Józio még terjedelmes monológokban fejti ki a Forma működéséről vallott elképzeléseit, a későbbi elbeszélők tömörebben fogalmazzák, nem könnyítik meg az olvasó dolgát esszéisztikus használati utasításokkal. Az újabb regények így egyre nehezebben értelmezhetők.

A történetek hétköznapi környezetben, rendszerint egy szobában kezdődnek, de nem sokáig figyelhetjük a középosztály unalmas, biztonságos életét. Az elbeszélők

szadomazochista hajlamúak, igen fogékonyak a fájdalomra, hiszen az számukra élvezetek forrása is, ezért gyakran igen szokatlan értelmezést adnak a helyzetekről és az eseményekről. Baljós jelekre figyelnek föl maguk körül, várják a közeledő katasztrófát, ez pedig örömmel és rémülettel tölti el őket. Így várja Józio az urak és a szolgák összecsapását: inkább siettetné, mint megelőzné. A várakozások beteljesülnek, különös gyilkosságokat követnek el tisztességes házakban, gyilkosok és öngyilkosok kerülnek ki a középosztály tagjai közül.

A szereplők állandóan versengenek, a köztük folyó interakciók leginkább párbajként írhatók le (a *Ferdydurké*ben a hagyományosnak induló pisztolypárbaj és a gombrowiczi fogalomvilágban értelmezhető grimaspárbaj is előfordul), ezek célja a hatalmi viszonyok átrendezése. A dominancia és az alárendeltség sosem stabil, a szerepek többször is fölcserélődnek. Az összecsapások és az átrendeződések sem teremtenek egyensúlyt, sőt káoszhoz vezetnek, amelyben a küzdő felek elveszítik arcukat (Syfon bele is hal abba, hogy megfosztják a létalapját jelentő önmeghatározásától). A párbaj végével megszűnik a szadomazochista motiváció, a kikristályosodott, polarizált eszmék ütközésénél vonzóbbnak tűnik az állandó éretlenség. A regények meghatározó szereplői kezdetben börtönszerű, zárt terekben jelennek meg, a szabadságukat korlátozzák. Idővel sikerül kitörniük ebből, útjuk a rabságból a szabadságba, a fájdalomtól a nevetésig vezet. Bizonyos mértékben sikerül kiszabadulniuk az idegen uralom alól, bár a *Ferdydurké*ben alighanem a kozmikus kiszolgáltatottság a végső pont.

Jan Błoński óta számos irodalomtörténész nevezte esszéregénynek a művet. Ez látszólag beleilleszkedik a XX. századi regény fejlődésébe, csak hogy itt a gondolatmenet és az események szintje, a diszkurzus és az ábrázolt világ a lehető legszorosabb kapcsolatba kerül. Ahogy haladunk előre a cselekményben, mind a gondolatok, mind a kalandok átalakulnak, bármilyen nehezen hozható is össze a kettő, hisz az értekező és az elbeszélői szövegalkotás nagyon különbözik egymástól. Gombrowicz mégis megpróbálja a lehetetlent, egybe akarja olvasztani a diszkurzust és a narratívát. Mivel a harmincas évek végére már olyan koherensek lettek a nézetei, hogy Schulz a *Ferdydurke* megjelenése után nagyon jó áttekintést tudott adni róluk, és más gondolkodók kulcsfogalmaival is egybe tudta vetni, az utolsó három regényről joggal állíthatjuk azt, hogy a szerző ezekben különböző létszinteken mutatta be a már évtizedekkel korábban kialakult világkép működését: a *Transz-Atlantik* hősei a nemzeti mitológiával küszködnek, a *Kozmosz* szereplői a megismerés univerzális dilemmáival kísérleteznek.

Gombrowicz már a *Ferdydurké*ben elvégezte a regény három helyszínéhez kötődő három nagy mitológia lerombolását: az iskola a lengyel és európai szellemi hagyomány átörökítését és birtokba vételét szolgálná, de erre itt csak a hasztalan erőlködő tanárok csődje

emlékeztet; a kamaszlány otthonában a haladás és a modernizáció lepleződik le; a nemesi udvarházban pedig lerombolják a hagyomány által szentesített hierarchiát. Vagyis a hős nem tud kapcsolatot teremteni sem a múlttal, sem a haladáselvű utópiák jövőjével, miközben aktív közreműködésével lerombolják azt a kasztrendszert, amelyben a személye elhelyezhető volt. Léte már csak abban az antinómiarendszerben értelmezhető, amelyet Gombrowicz ugyanebben a regényben épít fel (érettség–éretlenség, forma–formátlanság, magasabb rendű–alacsonyabb rendű, öreg–fiatal), működését számos jelenetben és a két példázatban mutatja be. Ezen a világrépen a nagy sorsfordulók sem változtattak, a fogalomrendszer Argentínában és Franciaországban is ugyanúgy használható volt, mert univerzális érvényű.

A *Ferdydurke* megjelenése és egy római utazás arra ösztönözte Gombrowiczot, hogy megpróbálja kiterjeszteni a felsőbbrendű–alsőbbrendű ellentétpárt a Nyugat–Kelet szembenállásra. Úgy érezte, ezzel a művel megtalálta a szerepét Európában. Ez nem a *Fölégetem Párizst* című regényt író Bruno Jasiński baloldali radikalizmusa, nem a dekadens Nyugatot leterítő barbár önelégültsége. Meg van győződve arról, hogy az alulról jövő, elfojtott erők felszabadíthatók és az emancipáció szolgálatába állíthatók, vagyis „az európai forma revíziója csak Európán kívüli pozícióból végezhető el, ott, ahol lazábbá és tökéletlenebbé válik. Az a titkos bizonyosság volt a *Ferdydurke* egyik legalapvetőbb intuitív felismerése, hogy a tökéletlen a felsőbbrendű (mivel kreatívabb), nem a tökéletes.”

II. Argentína. Turistából emigráns

1939 augusztusában, Buenos Airesben Gombrowicz ugyanazzal a dilemmával szembesült, amellyel majd' két évtizeddel korábban Varsóban, a lengyel–bolsevik háború idején kellett szembenéznie. Nemcsak a kasztjára nézve kötelező lovagi kódex, hanem a társadalmi nyomás is arra kényszerítette, hogy kockára tegye vagy áldozza föl az életét a haza védelmében. Amikor Gombrowicz emigrációjáról beszél regényben, naplóban, életútinterjúban, hatalmas mitológiai gépezetet mozgósít. Ironikusan Gondviselésről, titokzatos Kézről beszél, amely eltávolította Európából, ahol már „tarthatatlanná vált a helyzete”. Új pozícióját jellemző módon nem Lengyelországhoz, hanem Párizshoz képest tájolja be, így nem a hazai tájakról kerül a világ végére, hanem a korábbi periférikus helyzetet cseréli egy másikra, máshonnan néz Párizsra, de ugyanolyan szituációból folytatja „az európai forma revízióját”. Mintha az események szintjén elutasítaná azt, hogy szökevénynek és árulónak bélyegezzék, aki önkéntes száműzetésével mérte ki magára büntetésként a hontalanságot. Ugyanakkor íróként, mélyebb értelemben azonosul a közösségi diszkurzusokat romboló dezertőr szerepével. Így „az európai forma revíziója” mellett a lengyel nemzeti mitológia teljes átértékelését is elvégzi.

Gombrowicz néhány év után megpróbál alaposabban elmélyedni az argentin periféria dilemmáiban. Ennek persze semmi köze az asszimilációs vágyaktól fűtött bevándorlók honismereti buzgalmához, Gombrowicz nem akart argentin író lenni, de olvasókat akkor éppen nem találhatott magának hallótávolságon kívül. Csak azokra hatott, akiket közvetlenül meg tudott szólítani. Mivel ez a kommunikációs helyzet évekig tartott, okkal feltételezhetjük, hogy Gombrowicz írásmódján is nyomot hagyott. Bár Lengyelországban is fontos szerepet szánt az önkomentárnak, az öninterpretációnak, ott a félreértések és a művek elsőkélyesítése ellen küzdött. Nem arra panaszkodott, hogy senki sem tud a létezéséről.

Argentínában nem számíthatott Bruno Schulzhoz hasonló kompetens és önzetlen interpretátorra, ezért mindent magának kellett csinálnia. Neki kellett megírnia a műveket, és neki kellett meggyőznie a befogadó közeget ezek korszakos jelentőségéről. Majd' másfél évtizeden át gyakorolta ezt a legkülönbözőbb módokon, így amikor végre elkezdte a naplóját, már az első pillanatban pontosan tudta, mit akar elérni vele, milyen eszközökkel.

Gombrowicz már a *Ferdydurké*be is hosszas önértelmező, a világgépet fogalmi nyelven megformáló részeket (előszókat) iktatott be, Argentínában pedig létszükségletévé vált az öninterpretáció. De milyen lehetőséget ad erre a drámaforma? Egyébként is miért ír drámát emigrációban, amikor esélye sincs arra, hogy bekerüljön a színházi életbe? Ebben a nagy lengyel romantikusok példáját követte, akik ugyanilyen magányos, színháztól elszakított

tevékenységnek tartották a drámaírást. Még a kor színpadtechnikai lehetőségeivel sem számoltak, türelmesen vártak az utókorra. Gombrowicz sem volt színházi szerző, nem különösebben érdekelte, milyen megoldásokat találnak azok, akik előadják a darabjait.

Gombrowicz mindkét háború utáni drámáját szerzői magyarázattal kezdi. Ezzel igen magas szintre tájolja be az olvasói és a rendezői interpretációt, sikerült is megakadályoznia azt, hogy vulgarizálják a műveit, és a színházak forradalmárait is távol tudta tartani a darabjaitól. Ugyanakkor nem köti meg a kezét senkinek, nem zárja le a jelentéseket. A szándék persze itt is az, hogy a saját fogalomvilágába irányítsa a befogadót, arra készítetve ezzel, hogy Gombrowiczsal magyarázza Gombrowiczot. Az *Esküvő* bevezetőjében az újszerű drámaiságra tett megjegyzések a legérdekesebbek. A műben nem cselekvő alanyok ütköznek, hanem állandó önreflexióra kényszerült, deformált egók figyelik a saját gesztusaikat és szavaikat, melyeket nem tudnak uralni. Tudatában vannak „mesterkéeltségüknek”, a Forma hatalmának, sorsukat a színpadon zajló többértelmű rituálé megfejtésével próbálják megismerni.

Jan Błoński szerint a szavak itt mintha maguktól, a hősök akaratától függetlenül hangzanának el, nem egyértelműek és nem is véglegesek, semmibe vesznek, elszakadnak a szereplőktől. Be kell vezetnünk az értelmezéshez a tükrözött ego fogalmát, mert a környezet itt csak közvetve hat a főszereplőre, módosítva az önmagáról alkotott képet. Aszerint formálódik az ego, hogyan igazolja vissza az impulzusait a másik ember, a személyközi térben születik a forma, ott lépnek működésbe a társadalmi hierarchiákat képző mechanizmusok. Ez az antropológia nagyon különbözik a hagyományos drámákból ismert, tudatos és szabad döntéseket hozó szereplőkről alkotott felfogástól. Olyan belső folyamatokat állít előtérbe, amelyek gyakran a hősök számára is felfoghatatlanok.

Ebben a világban nem a megszokott ok-okozati kapcsolatok motiválják a történéseket, itt az interaktív-szituációs, gyakran pedig a nyelvi-szituációs determinizmus elve érvényesül. Olyan képlékeny állapot jön létre, amelyben egy jelentéktelennek tűnő gesztus vagy szó is végzetes irányba fordíthatja az eseményeket. A rituális cselekedetekre vagy ezek megakadályozására készítő konvenciók hatalmát bemutató darab értelemszerűen művi világban játszódik. Wyspiański *Menyegzőjében* ez csak a második felvonásban jön létre, itt viszont két elidegenítő effektus már az első pillanatban megteremti: kezdettől fogva a főszereplő álmában vagyunk, ehhez jön a színház a színházban elve, hisz az álom ezekkel a szavakkal kezdődik: „Felgördült a függöny”.

A dráma értelmezéséhez először a szereplők létmódját kellene meghatározni. A nagy lengyel romantikus drámákban a főszereplő gyakran a „lehetetlen antropológia” szerint épül fel. Paradox létállapotba került egzisztencia a cári hatalom ellen lázadó Kordian, a szerelmi

bánatába belehalt Gustaw poraiból újjászülető Konrad, „a lengyelek hőse”. Szabadon közlekednek a legkülönbözőbb létszintek között: a boldogtalan szerelmét egykori tanítójának elpanaszoló romantikusból a nemzeti ügy mártírja lesz, aki látomásában Istennel vív párbajt, csak egy szó választja el attól, hogy lerombolja a keresztény világképet.

Az *Esküvő* világképe arra a léttapasztalatra épül, hogy ezt a szót már kimondták, a katasztrófa bekövetkezett. Az első pillanatban a hős mintha végigtekintene a gondviselő hatalmaktól elhagyott világon. A Kordian Gombrowicz által is idézett metaforájával: ő az ember szobra a világ szobrán. Ebből a titáni nézőpontból „reménytelen tájat”, romba dőlt szentélyt lát. Itt kapja az új kinyilatkoztatást. A szavak és a fordulatok még emlékeztetnek arra a nyelvre, amelyen az isteni kinyilatkoztatást megfogalmazták, de a szövegség felbomlott, a jelentések már nem állnak össze, nem válik szét a világosság és a sötétség, nem ragyogja be a teremtés fénye a homályba borult alsó létszférákat: „A pecsét süllyed mélység a mélységek sötétje / Szférák hült szféra váza és a megkövült kő...”

A romhalmazban megmaradtak a régi világ rituális tárgyai – az „idegen zsoltár néma hangjával teli oltár” és „a nonszensz kelyhe” –, de még nem tudni, miféle rituálé kellékei lesznek. Az Isten nélküli világban csak alsóbbrendű demiurgoszok maradtak, akik élet-halál harcot vívnek egymással.

Maga Gombrowicz megfogalmazta *Lengyelország és a latin világ* című írásában, 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 Tadeuszsal*, 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 megörökítette 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.

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 kényszerű 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 kivonul a csataterre, és a gondviselésre bízta magát. Vele szemben Mickiewicz már „a legyőzött nemzet, az életerejében 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 jogtiprásával, és megénekelte a lengyel táj szépségét.”

Gombrowicz nemcsak esszéisztikus formában tájolta 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 ifjúnak lovagként, a harcmezőn kell bizonyítania ahhoz, hogy méltó legyen a dáma kegyeire. A *Transz-Atlantikban* 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.

Gombrowiczot leginkább az különbözteti meg Sienkiewicztől a barokk forrás használatában, hogy a *Trilógia* szerzője csak az álomvilág 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 önsztereotípiák 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 Sienkiewicztől, 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: mivel Varsóban 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).

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*, 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 védelmező Tomasz úrral. A kötet „az ég tüzétől megkímélt szodomainak leszármazottairól” szól.

Mint Gombrowicz más regényeiben, a homoszexualitás problematikája a *Transz-Atlantikban* 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 színpompás hibridnek született. Gonzalo a Mesterlegények, Munkások, Segédek, Mosogatók, Katonák, Matrózok gazdag imádója, akit eltiltanak attól a heteroszexuális társadalom normái, hogy világosan, érthetően fejezze ki a 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 késztetései bonyolult jelrendszert, bizarr esztétikát hoznak létre.

A *Pan Tadeuszban* románc épül a nemzeti függetlenségért folytatott harcra, Tadeusz és Zosia kézfogója teremti meg a nemzeti egységet. A *Transz-Atlantikban* 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 lengyel hősben, akinek lassan ideje lenne apja nyomdokába lépni. Minden képzeletet felülmúló gyalázat fenyeget, ami csak vérrel

mosható le. De Gonzalo nemcsak az erkölcsöket megrontó pojáca, hanem új, eretnek 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 kopernikuszi 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 mindenkit, mintha a társadalmi paranoia tartaná össze a nemzetet.

Nagy erők mozdulnak meg az ősi rend védelmében. Tomasz úr párbajjal akarja visszaszerezni a fia heteroszexuális identitását és megmenteni a nemzet becsületét. Agresszív rivalizálásra akarja kényszeríteni 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 „parodisztikus lefegyverzés gesztusa” az egész műre jellemző, megfosztja tartalmuktól és jelentésüktől a hierarchia ritualizált formáit.

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 játékait. 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 foxterrieré, 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.

A regény zárlata 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.

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 legtekintélyesebb 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 (miután eltelt annyi idő, amennyit Gombrowicz megjósolt magának). Olyan a *Napló*, mintha az író és a szerkesztő különleges együttműködése egyedi műfaji változatot hozott volna létre.

A *Naplóban* 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 *Naplójában* jut el e folyamat végéhez, ahol olyan irodalmi alakot teremt magából, mint Hamlet vagy Don Quijote. 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”.

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 *Ferdydurké*ben is önkomentárral segítette a fogalmak tisztázását. Mint a *Testamentumból*, a *Naplóról* szóló fejezetből, az önkomentárhoz írt kommentárból kiderül, Gombrowicz valamiféle Gombrowiczról szóló metairodalmat 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 eszközét 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. Mintha párbajt vívna a világgal: „A párizsi újítók 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 kabalista, 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 megérinti a földet. Szilárd talaj volt a lábam alatt!”

Bár Gombrowicz szerzői egója már a *Ferdydurke* világába is betört, Argentínában pedig a dráma- és regényíró Gombrowicz mellett a Gombrowicz-szakértő Gombrowiczot is felépítette, a *Napló* közzétételével 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 forgoló egójukat; az a fajta intellektuális napló is népszerű volt, amely fontos szempontokat adott a regényekben megformált világkép értelmezéséhez, de egyikük sem dolgozott ezen akkora

múgonddal, 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.

Mintha levonta volna a következtetést abból a felismerésből, hogy az írói tevékenység nem merül ki a magányos alkotómunkában, ha valóban hatni akar a jelenben, nem bízta 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.

A *Pornográfia* igen sokat változtat a regényíró Gombrowiczról kialakított képen. A *Ferdydurke* és a *Transz-Atlantik* olvasói a mimetikus prózától nagyon különböző groteszk stilizációt, önmegvalósításra ösztönző tekintélyrombolást, igen meglepő paródiát várnak, ezért a hívei közül sokan csalódnak (különösen Lengyelországban fogadják rosszul). Gombrowicz ezúttal azzal okoz meglepetést, hogy a lengyel irodalomban oly megszokott realista regény konvencióit használja, ráadásul a neologizmusokat is kerüli, és az időrendhez is tartja magát. Ezt sokan úgy fogadják, mint két évtizeddel korábban Bruno Schulz a *Ferdydurkét*, aki az első benyomások alapján azt javasolta a szerzőnek, hogy térjen vissza az elbeszélések fantáziavilágához, mert így elveszíti eredetiségét. De hamarosan átértékelte a regényt, felismerte jelentőségét.

A *Pornográfia* esetében nem olyan könnyű leírni a paródia modelljét, mint amikor a *Transz-Atlantik* forrásait vizsgáljuk, mert Gombrowicz már nem távolodik el annyira a leggyakrabban használt irodalmi konvencióktól és a kortárs regénytől. Ennek ellenére a paródia elve most is ugyanaz, itt is hasonló disszonanciát okoz. Mint a regény francia kiadásához írt előszavában megfogalmazza Gombrowicz : „a legfrissebb mérgeket szállítani egy régi, vidéki bricskán”. Egy 1969-ben készült interjúban kijelenti, hogy „a forma ne legyen adekvát, nem kell megfelelnie a tartalomnak, ellenkezőleg, sehogy se álljon össze a kettő, mert pontosan így lehet bemutatni minden más inkohereciát, így tekinthetünk kellő

távolságtartással a formára, mindenféle hagyományra és kultúrára. Mert az ember ne rabszolgája, hanem ura legyen azoknak a formáknak, amelyeket elfogad.” Szóval a realista regény itt sem adekvát, inkább ütközik a világgéppel. A különböző műfajokból készült hibridet így írja le a mű egyik német értelmezője: „a csábítás regénye, hiszen nem pornográf regény, hanem bűnregény formájában megírt filozófiai értekezés”, azzal a megszorítással, hogy a csábítás itt kizárólag esztétikai, nem pedig fizikai birtokbavételt jelent, olyan szellemi indíttatású terv, amely beéri „gesztusokkal, szavakkal és pillantásokkal”.

Mire Gombrowicz befejezi a regényt, Lengyelországban megint szigorodik a rezsím, a társadalom lassan elveszti az 1956-ban kiharcolt szabadságjogokat. Bár nem sikerül eltüntetni Gombrowiczot a lengyel irodalomból és a színházi életből, újabb művei továbbra is csak Párizsban jelenhetnek meg. 1960-ban lát napvilágot a *Pornográfia*, de igazából csak az 1962-es francia- és olaszországi megjelenés után kezd élni. Gombrowicz ezzel a regényével fogadtatta el magát Nyugat-Európában. A francia olvasók számára evidens a libertinus regény és a kortárs próza bizonyos irányzatai közti kapcsolat, ezért sokkal közelebb áll hozzájuk a regény problematikája. Komoly tanulmányok születnek a regényről, miközben újabb Gombrowicz-művek jelennek meg a legfontosabb folyóiratokban. E konjunktúrának és Jeleński közbenjárásának köszönhetően egyéves nyugat-berlini ösztöndíjat kap a Ford Alapítványtól.

III. Franciaország. A mozdulatlan alma

Mint Jerzy Jarzębski írja, „a *Kozmosz* Gombrowicz egész alkotói tevékenységének szintézise, korábban sosem érte el az általánosítás ilyen magas fokát, hisz a mű nem többről, nem kevesebbről szól, mint arról, hogy mi, emberek milyen körülmények között létezőnk a világban, és miképpen létezik ez a világ bennünk”. Ennek megfelelően a gombrowicz-i paródia is jóval összetettebb, ezúttal különböző regénytípusok tűnnek fel a láthatáron. A jelentésképzés kényszere a következő gócpontokat jelöli ki a káoszról: akasztás, száj, ujj, behatolás, majd az ismétlés elve alapján mindegyikből létrehoz valamiféle láncolatot. A végső titkokat kereső Witold ezután már azon töpreng, miféle nagyobb konstellációban szerepelnek együtt ezek a gócpontok és sorozatok, de ehhez már nem elég a részletek állandó megfigyelése és szelektálása, a magasabb tudás csak beavatás útján érhető el. A regény végéhez közeledve kiderül, hogy az egyik, látszólag hétköznapi szereplő nagyon is alkalmas a misztagóg szerepére. E sajátos kirakós játék során átjárókat találunk az emberi lét külső és belső oldala között.

Ewa Thompson szerint a regény azért olyan nehezen megközelíthető, mert a cselekmény egészen jelentéktelen, hétköznapi eseményekből áll, amelyeknek a narrátor rendkívüli jelentőséget tulajdonít. Az ábrázolt világ szintjén történt epizódok csak halvány nyomokban emlékeztetnek arra, hogy mi zajlik ezekkel egyidejűleg a pszichológiai szinten. Ezt nem fejt ki az olvasónak, csak „redukált formában, jelentéktelennek látszó tényekként ábrázolja ezeket. Gombrowicz e redukációs módszere a *Kozmosz*-ban éri el tetőpontját”.

A főszereplő különféle modellek segítségével próbálja redukálni a sokféleséget, leszűkíti a horizontot, hogy szellemileg úrrá lehessen a környezetén. Michał Legierski térképezte fel a legpontosabban a regény filozófiai hátterét, értelmezése szerint a *Kozmosz* a nyelvi formák önhatalmú szervező munkáját bemutató tanulmányként is olvasható. Öntükröző, önmagát magyarázó modernista szöveg, amely ősfomákra emlékeztető szerkezeteken mutatja be a nyelv geneziséjét. „Az ismétlések és korrespondanciák sűrűsítik Gombrowicz regényszövegét, és mintegy felfedik a gondolkodást és a verbalizációt szabályozó elemi törvényeket. Nem az érzékelés teremt rendet, hanem az ítélőképesség; a munkálkodó értelem hoz rendet, összhangban a nyelvi elemek kapcsolódási szabályaival.” A nyelv törvényei alakítják a világképet, az értelmezés gyakran „mitikus-szagrális fogalmakból kialakult kész formákba” torkollik.

Mindezt a sacrum ősi energiái mozgatják, enélkül nincs megértés, párbeszéd vagy kifejezés. Számptalan részletet juttatnak a tudatba az érzékek, ezekből az emlékezet és a szó teremt rendet, „amely megőrizte ősi kozmogóniai hatalmát”. A regény nyelvében „él a

sacrum”, de mint minden hagyomány, ez is paródiaként, ez esetben a *parodia sacra* formájában jelenik meg. Mint Michał Legierski megjegyzi – aki a tág értelemben vett modern hagyomány kései szakaszába helyezi Gombrowiczot, jól beágyazva e szellemi kultúrába –, a modern gondolkodók „nem a kultikus formák vagy helyek ellen fordultak”, hanem a vallás intézményes-bürokratikus szabályozását utasították el, mert az elsekélyesíti „a metafizikai érzéseket és a *sacrum* titkait”.

Az idézett tanulmány szerzője nemcsak a szellem és az anyag egyesülését jövendőző Rimbaud-val, hanem „az ezoterikus bölcsészet reneszánsz *arcanumaival*” is kapcsolatba hozza a művet. A kucsfogalom a Swedenborgtól vett *korrespondancia* elve, amely képes kapcsolatot teremteni a természettudományok és a misztika között. Swedenborg olyan rendszert hozott létre, amelyben az anyag és a test szférájában talált jelek megfelelőit megkereshetjük a *sacrum* és a lélek világában. A regény főszereplője fáradtságos munkával keresi a megfejtést, de mivel esetlegesen választotta ki a kiindulópontokat, és nincs kapcsolata semmiféle beavató központtal, csak a mélyebb igazsághoz elvezető allegorézis paródiájára képes. Ebben a minden jel szerint kudarcra ítélt jelentésteremtő munkában mégis ott kísértenek az újplatonikus misztika olyan kategóriái, „mint a *korrespondanciák*, az azonosság, a hasonlóság, a reláció, a kölcsönösség, a megfelelők és az illeszkedések, mert ezek kulcsfontosságúak maradtak mind a művészetben, mind a nyelvi kifejezésben”.

A beteges fantáziálástól, rögeszmékké vált vágyaktól gyötört Witold Rimbaud egyik alakjára, az *Egy évad a pokolban* hőisére is emlékeztet, a költő itt „az örületről, a delíriumról és a mániákról beszél, érinti az alkímia kérdéseit, rögeszmés dialógust folytat önmagával. Végül deklarálja, hogy feltárja a vallás, a természet, a halál, a születés, a jövő, a múlt, a kozmogónia és a semmi titkát.” A *Kozmosz* hőse mániákusan keresi a kapcsolatokat, „az analógiák és a szimmetriák ritmusát” keresi a zűrzavarban, „az asszociatív és prelogikus gondolkodásra hagyatkozik, amelyben látomások és álmokképek is vannak”.

Witold egyrészt tehát megfeleltethető a kiátkozott modernista művésznek, aki nemcsak valamiféle anakronisztikus, egzotikus kasztrendszerbe nem tud beilleszkedni, hanem mindenütt stigmatizált kívülálló marad, másrészt a szerző ifjúkori énjéhez hasonlóan szakít azzal a hétköznapi erkölcsi renddel, amelyet a szülői ház képvisel, átadja magát a perverzióknak, mindenféle blaszfémiákat követ el. A zakopanei panzió itt a bűnös titkok háza lesz, Leon, a tulajdonos, aki a történet utolsó szakaszában beavatja Witoldot a maga bámulatosan kódolt onanista filozófiájába, a szerző időskori énjének feleltethető meg. Vagyis a *Kozmosz* megjeleníti az életút legfontosabb szakaszait: „a született különtség, az író extrém fiatalokora az »éretlen« Lengyelországban, a »nagy utazás«, vagyis az argentinai emigráció, az

érett férfivá válás az »éretlen« Argentínában, majd a visszatérés az óvilágba: a beteljesülés és a halál.”

Miután Gombrowicz befejezte az utolsó regényét, 1964 decemberében, Vence-ban belekezdett az utolsó drámájába. Persze helyesebb lenne újrakezdésről beszélni, hiszen igen hosszú előtörténete van az *Operett*nek (ez nem minden mű esetében fontos, de itt sok mindent megmagyaráz). Egyszerre új értelmet kaptak a korábbi változatok, átalakultak vagy eltűntek a jellemek, mint Albert, Albertinka jobbjágykomplexusban szenvedő perverz udvarlója. A megvalósulás szakaszába lépett a régi terv, 1966. augusztus 2-ára el is készült a mű, a *Napló* megfelelő részeivel együtt, a szerző hamarosan a francia fordítást is átnézhetette és kijavíthatta.

Az *Operett* olyan mű, amely igen szemléletes példával teszi legalább elemi szinten érthetővé a gombrowiczi paródia mechanizmusát. Ugyanakkor itt egyetlen művön belül tanulmányozhatjuk az életműnek azt a számtalanszor leírt sajátosságát, hogy Gombrowicz nemcsak hogy öninterpretációval is szolgál a műveihez, hanem ezt eleve beépíti az értelmezésünkre váró szövegbe, mintha az lenne a célja, hogy ne térhessünk el a szerzői szándéktól, olyanak lássuk, amilyenek mutatja magát, az általa kijelölt irányt kövesse a gondolatmenetünk. Ez a stratégia ellentétben áll a szöveg autonómiáját és a szerző halálát hirdető szellemi irányzattal, mégsem állíthatjuk, hogy a strukturalizmus ellenében dolgozta ki Gombrowicz, hisz már a *Ferdydurke* is így épül fel.

Természetesen szó sincs arról, hogy Gombrowicz valamiféle hamis olvasatot próbált ránk erőltetni, ugyanakkor láthatóan nagyon fontosnak tartotta azt, hogy a címzett tisztában legyen a probléma jelentőségével. Úgy érezte, a nem adekvát, sekélyes értelmezés magát a szerzőt stigmatizálja, nem pusztán a mű befogadástörténetének gyászos epizódja. Ezt maga is átélte ott, ahol íróként észrevették: a harmincas évek Lengyelországában és a hatvanas évek Franciaországában.

Már korábban is láthattuk, hogy a gombrowiczi paródia az elit irodalomtól, s különösen az avantgárdtól távoli műfaji konvenciók és a tőlük idegen gondolati mélységek ellentétére épül. Akkor működik, ha könnyen felismerhető a paródia modellje. Az ellentét akkor a legnagyobb, ha a műfaji hierarchia legalján (Gombrowicz kifejezésével: a szemétdombon) található. A *Transz-Atlantik* műfaji előzményeit csak a lengyelek képesek felismerni. Az *Esküvőben* felismerhető shakespeare-i drámához nagyon is illik a bölcséleti reflexió, bár a gombrowiczi antropológia alapján konstruált szereplők nem illeszthetők bele, így csak paródiaként maradhat meg.

Az operett mint műfaj az európai kultúrában igen könnyen azonosítható. Köztudott, hogy a librettó igénytelen, csak azért van szükség történetre, hogy az elemi alaptípusokat gondosan kidolgozott színészi játék nélkül megjelenítő énekesek a hatást fokozó színpadi

helyzetekbe lépve adhassák elő magánszámaikat. Az operettben minden a plebs ízléséhez igazodik, így ha a szerző ilyen eszköztárral is képes megjeleníteni az *Esküvőben* már átélt világhatasztrófát, akkor összhangba kerül a magyarázatban megfogalmazott elvvel, mely szerint „a művész munkája nem egyéb, mint az ellentétek, ellentmondások örökös összekapcsolása”. A „léha forma” itt valóban „komolysággal és fájdalommal” párosul. „Monumentális idiotizmus” és hasonlóan monumentális pátosz, az operettmaszk mögött pedig „az emberiség nevetséges fájdalomtól eltorzult” vérző arca – ezek a Gombrowicz által kijelölt koordináták.

De induljunk másfelé, mert az operett mint műfaj nem intézhető el annyival, hogy valamiféle groteszk tragikum ellentéte, és annyira konvencionális, hogy még az eltorzított tragikummal elvileg összeegyeztethetetlen happy endet is kikényszeríti. Ewa Thompson hívta fel a figyelmet arra, hogy az operett már eleve a komoly drámák paródiája, így Gombrowicz darabja „a paródia paródiája, a külső komolyság kettős redukciója” (bár gondolodhatnánk úgy is, hogy ha az eposz paródiája a vígeposz, akkor a vígeposz paródiája az eposz, a komoly és a vidám közti átmenet nem egyirányú).

A darab fejedelmi környezetben játszódik, „konvencionális szerelmi történetként” indul: a hercegi udvarló a plebsből választja ki Albertinkát, de a prousti nevet viselő „csudalányka”, aki a saját testéről énekel. A herceget és a boltos lányát elválasztó társadalmi különbségeknek az operett műfajában csak a szerelmeseket átmenetileg elválasztó akadályként lehet jelentőségük. Az operetthez illő világkép azt sugallja, hogy az érzelem és a szenvedély ezt is képes legyőzni.

A végtelenségig stilizált hercegi udvar tökéletesen megfelellhetne a műfaji konvencióknak, de az elit az abszurdumig fokozza léha hedonizmusát, az alávetettek pedig testközeli függőségben tartott lakájként viselik a szolgasorsot. Az operettben persze időtlen a társadalmi rend, ezért igen különös ötlet, hogy Gombrowicz ebbe a művi világba helyezi az osztályharcot, és természetesen azt is a konvencióknak megfelelően, diadalmas vágataként ábrázolja. Az osztályharc eredményeképpen úr lesz a lakájból, de nem a divat és a sport területén folytatott vetélkedés győztese, a legnagyobb vadász és nőcsábász, hanem élet-halál ura.

Jerzy Jarzębski arra a következtetésre jutott a korábbi változatok elemzéséből, hogy a történelem csak később kerülhetett előtérbe, kezdetben nem játszott meghatározó szerepet. Gombrowicz nem a ruhák és a konvenciók átalakításával próbálta megjeleníteni a történelmi katasztrófát, inkább azért választotta ezt a műfajt, mert azzal próbálta megnyerni a közönséget, hogy „állandóan a szerelemről és az ifjúságról beszél, miközben a smink rétegei és a pompás jelmezek sem tudják leplezni az öregséget”. Az ifjúság és a szerelem itt pusztán

konvenció, hisz a dívák és lovagjaik rendszerint már negyven fölött járnak. A felhőtlen boldogság mögött „a már elérhetetlen utáni kétségbeesett vágy” rejtőzik. Igen valószínű, hogy az ötven fölött járó Gombrowiczot egyre inkább nyomasztotta az ajándékba kapott kései ifjúkor vége. A fiatalabb korosztályhoz kötődtek a vonzalmai, és még mindig a maga társadalmi konvenciókhoz nem igazodó erotikus játszmáit folytatta, de a testén már egyre szembetűnőbbek voltak az öregedés jelei. Az operett nyelvén fogalmazva: ekkor már Gombrowicz fiatalsága is pusztán konvenció volt. A *Napló*ban is találhatunk erre vonatkozó megjegyzéseket.

De az *Operett*ben valamiféle társadalom is kirajzolódik. A gyönyörűen kiöltöztetett vénülő testek elvesztették természetes erotikus vonzerejüket, de a konvencióknak köszönhetően megőrizték felsőbbrendűségüket, ez pedig szexuális értelemben is engedelmességre készíti az alárendeltek. A végleges változatban Albertinka már nem a forradalom ügyét szolgálja, hanem „az ifjúság érdek nélküli szépségét” jelképezi. A meztelenség elszakad a politikától, a forradalom viszont a jelmezbálban anektálja a konvenciók világát. Most már a fellázadt lakájok viselik a felsőbbrendűség jelmezét, így rájuk is vonatkoznak a korábban leírt törvényszerűségek. A régi hierarchiát fenntartó hagyomány és vallás helyét terrorral a társadalomra kényszerített ideológiai rögeszmék foglalják el, de a lakájok ugyanúgy a maguk egyéni katasztrófáját leplezik a rabság és az uralkodás ideológiájával. Ők is azért kényszerítik másokra eltorzult egójukat, mert megviseli őket az, hogy elszakadtak a szépségtől. Ki akarják terjeszteni akaratukat az „idegen szépségre”, s ezzel az egyéni dráma átlép „a történelem és a társadalom világába”.

A szereplők átélnek a metafizikai bizonyosságon és tekintélyen alapuló világrend pusztulását. Újat teremtenek helyette, de náluk nem a történelmi determinizmus vagy valami más, hittételként elfogadott ideológiai konstrukció lép a hagyomány és a vallás helyébe, hanem az emberközi játék, amelyben állandóan érvényüket veszítik, majd újjáalakulnak „a valóság megértésének vagy értékelésének formái”. A gombrowiczi világbépe nemcsak a lerombolt világrenddel, hanem az új ideológiákkal is szembeállítható, hisz azok sem természeti törvényeken, hanem az emberközi térben terrorral, ravasz rituálékkal, manipulációval másokra kényszerített hiedelmeken alapulnak.

Amikor a darab végén kiemelkedik a koporsóból Albertinka, az „örökifjú meztelenséget” köszöntő Fior megváltásról, majd „köznapi üdvről” beszél. A koporsón táncoló Albertinka mindenkinek visszaadja az ifjúságát és az elveszett reményeket. A szereplők boldogan énekelnek és táncolnak. Ez nem forradalom, hanem a világnak valóban megújulást hozó szaturnália, az ifjúság és a termékenység ünnepe, amely elsöpör minden tilalmat és társadalmi hierarchiát. Mint a kései regényekben, itt is átlépünk a mitológiába. De

tekinthetjük ezt valódi happy endnek? Jan Błoński szerint a finálé kétarcú, az egyik azt mondja, hogy az emberiség története bohózat, a másik pedig azt, hogy az emberiség örök életű, mert mindig újrakezdheti.