

Balogh Magdolna  
RABUL EJTETT ÉRTELMEK

Res Publica Nostra  
Közép- és Kelet-európai Összehasonlító Irodalomtudomány  
9.

Sorozatszerkesztő  
BOJTÁR ENDRE

MTA BTK Irodalomtudományi Intézete  
Studies in Central and Eastern European Comparative Literature

Balogh Magdolna

RABUL EJTETT  
ÉRTELMEK



Balassi Kiadó  
Budapest

A könyv megjelenését támogatta



© Balogh Magdolna, 2017

ISSN 1215-5934  
ISBN 978-963-506-996-5

# TARTALOM

A hivatásos komparatista. . . . . 9

## RÉGIÓ, KOMPARATISZTIKA, KÁNON

Az irodalmi kánonok közép-európai szemszögből. . . . . 25

Miłosz lengyel kánonja . . . . . 34

Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói . . . . . 61

Hauser Arnold (1892–1978), az elfeledett kultúrtörténész

    Bevezetés egy lehetséges bevezetéshez . . . . . 70

## OROSZOK, LENGYELEK

Oroszország képe Mickiewicz *Ősökjében*. . . . . 89

Conrad Dosztojevszkij-paródiája: a *Nyugati szemmel* . . . . . 109

Bruno Schulz otthonos otthontalansága . . . . . 129

Az emigráció diszkrét bája

    Czesław Miłosz és Joszif Brodskij.

    Jegyzetek egy kettős portréhoz . . . . . 147

Nosztalgia és emlékezés a kortárs lengyel regényekben. . . . . 175

## MIRE TANÍT MA A SZOCREÁL?

A kentaur természetrajzához

    A szocreál újabb recepciójáról . . . . . 191

A nyelv elrablása

    Nyelv és totalitarianizmus . . . . . 219

„Lobogónk, Petőfi”?	
Megjegyzések a szocreál népiségfelfogásának esztörténeti kontextusához . . . . .	238
AKIK KIÁBRÁNDULTAK...	
Sinkó Ervin kommunistasága: a messianizmustól a titóizmusig (kísérlet) . . . . .	257
Rabul ejtett értelmek . . . . .	279
Válogatott bibliográfia . . . . .	295
A tanulmányok eredeti megjelenési helye. . . . .	307
Névmutató . . . . .	311
Summary . . . . .	323

*Péternek, Eszternek, Orsinak*





## A HIVATÁSOS KOMPARATISTA

„Túl a minden tudományos munka háttérében meghúzódó hiú ismeretvágyon, emberi kíváncsiságon, mi mozgatta munkámat? [...] Miért akartam újabb kötetekkel szaporítani a köztes-létnek ezt a leltárát? [...] azért, mert a balti kultúra e szerkezetén mintha általában az emberi lét szerkezete derengene át. Mint olyasvalakinek, aki az egyéni túlvilágban, ennélfogva semmiféle istenben nem hisz, s akit az érte »cserébe« kapható, a kultúra hagyományában lehetséges kollektív túlvilág ígérete nem vigasztal, de aki a rövid emberi életet annyi jótétéménnyel, gyönyörűséggel, élnivalóval zsúfoltnak látja, ez a fáradhatatlan, örömteli készülődés a semmire megvilágító erejű életprogram.”  
(Bojtár Endre)<sup>1</sup>

Egy adott szakterület művelőjétől joggal várható el, hogy időről időre rákérdezzen munkája értelmére, újragondolja annak előfeltételeit, és tisztában legyen tevékenysége, diszciplínája művelésének, művelhetőségének korlátaival. Itt van mindjárt a legfontosabb korlátok egyike: az idegen nyelv(ek) és kultúra(k)/irodalmak ismerete. Anyanyelvemen tudok a legkevésbé rosszul, ez nyilvánvaló. Az általam használt többi nyelven csak rosszabbul tudhatok. A magyaron kívül írok, olvasok és beszélek oroszul és lengyelül. Olvasok és beszélek szlovákul. Olvasok csehül, németül, angolul. Tájékozodom valamelyest horvátul. Az ún. nagy nyelveket (amelyekre a szakirodalomban való eligazodáshoz van szükségem) most figyelmen kívül hagyva, itt körvonalazott nyelvismeretem kétségkívül csupán töredéke (a bármilyen szempontok szerint körülírt) Közép- és Kelet-Európa nyelveinek (következésképp irodalmainak): nemcsak az ukrán és a fehérorosz, de a balti (lett, litván, észt), a román és a délszláv nyelvek is hiányoznak belőle. Amit ezekről az irodalmakról (kultúrákról) tudok, részben fordításokból, részben magyar vagy idegen nyelven megjelent tanulmányokból tudom, ami annyit jelent, hogy bizonyos, csak anyanyelvi beszélők számára ismert árnyalatok, jelentésbeli finomságok felismerésére képtelenül. Bármiféle tudományos tevékenységet ezeknek az igencsak jelentékeny

hiányosságoknak tudatában, az ebből fakadó korlátok tudomásulvételével végezhetek csupán.

Miért választottam mégis ezt a meglehetősen ingoványos terepet? Röviden szólva: vonzott az egzotikuma (vö.: a *mutáns egzotikuma*).<sup>2</sup> Vonzott a lehetőség, hogy egy olyan területre merészkedjek, amely nem volt ugyan teljesen fehér folt, mégis alig lehetett észrevenni a kulturális térképeken. S nem mellékesen az is motivált, hogy otthon akartam lenni Közép-Európának ebben a szögletében.

Csakhogy mindez, a fent említett korlátokat is figyelembe véve, nem történhet másként, mint a tudás (persze bármifajta tudás) szükségszerűen töredékes voltának elfogadásával s annak szorongató tudatával, hogy nem a dolgok*ban*, hanem a dolgok *között* vagyok. Ez többnyire kétségbeeséssel tölt el, olykor azonban sikerül ezt úgy felfognom, ahogyan mesterem, Bojtár Endre írta egy szemnyitogató tanulmányában: „...kiderül, hogy ez a megfelelő hely. Ez a megfelelő perspektíva. A dolgok *között* lenni annyi, mint szabadnak lenni.”

\*

Kötetem négy fejezetre tagolódik. Az első, *Régió, komparatiztika, kánon* című fejezetbe olyan írások kerültek, amelyek Közép-Európa fogalmának újabb értelmezéseivel, illetve az utóbbi évtizedek összehasonlító irodalomtörténeti és elméleti kérdéseivel foglalkoznak. E tanulmányok vissza-visszatérő kulcsfogalma a kánon. Az *irodalmi kánonok közép-európai szemszögből* című tanulmány a kánon regionális kontextusára kérdez rá, azt vizsgálva, miféle módon lehet alkalmazni az ún. kis népek irodalomtörténeti kutatásaiban a kánont, hogyan működik ma a kánonképződés a régió irodalmaiban, van-e lehetőségük a kis nemzetek irodalmi műveinek a világirodalmi kánonba kerülésre. A *Milosz lengyel kánonja* című írás a személyes kánon irodalomtörténeti példajaként elemzi Czesław Miłosz lengyel irodalomtörténetét, *Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói* című tanulmány pedig a nemzeti és regionális kánonokba 1990 után visszakerült közép-európai emigráns alkotók műveinek történeti és módszertani problémáit taglalja. Ugyanebben a fejezetben kapott helyet a kultúrtörténet-írásból kihullani látszó *Hauser Arnoldról* szóló tanulmány.

A második fejezetben *Oroszok, lengyelek* cím alatt számomra fontos művekről szóló elemzések olvashatók, amelyek eszmetörténeti és

irodalomtörténeti problémákat tárgyalnak. Az *Oroszország képe Mickiewicz Ősökjében* című írás fordításkritikai kísérlet és eszmetörténeti elemzés egyszerre: a lengyel romantika kanonikus művének Bella István készítette új magyar fordítását elemzi, ugyanakkor az orosz–lengyel viszony műbéli megjelenítését vizsgálja. Tartalmilag ide kapcsolódik az ugyancsak e viszony problematikáját érintő *Conrad Dosztojevsz-kij-paródiája: a Nyugati szemmel* című tanulmány, amely a paródia elemeinek szövegszerű kimutatása mellett az „orosz eszme” conradi recepciójáról is szól. Ez nem csupán azért lényeges kérdés, mert egészen a 20. század közepéig ez a Mickiewicztől Conradon át egészen Miłoszig követhető értelmezési keret határozta meg a lengyelek oroszsgképét, hanem fontos tanulságokkal szolgálhat a 19. századi „orosz eszme” sajátos kontrasztjaként is.

A *Bruno Schulz otthonos otthontalansága* című tanulmány a harmincas évek meghatározó lengyel eszmetörténeti és irodalmi irányzata, a katasztrófizmus egyik nevezetes íróját és életművét mutatja be. A „lengyel Kafka”-ként is aposztrófált Schulz művészi módon jeleníti meg a galíciai stetlek, zsidó kisvárosok életébe szervesen betörő modernizáció keltette széthullást, kicsiben a nagyot: egy egész életforma pusztulását tárja elénk.

*Az emigráció diszkrét bája* című párhuzamos portré a közép- és kelet-európai emigráció két jelentős, Nobel-díjjal is elismert alkotóját, a lengyel Czesław Miłoszt és az orosz Jozif Brodskijt mutatja be, azt keresve elsősorban, hogy emigráns pályájuk alakulásában milyen párhuzamok és különbségek fedezhetők fel. E fejezet zárásaként *Nostalgia és emlékezés a kortárs lengyel regényekben* címmel két gdański író, Stefan Chwin és Paweł Huelle műveit elemzem.

A harmadik, *Mire tanít ma a szocreál?* című fejezet szocreálkutatásaimból válogat. Amikor elkezdtem a témával foglalkozni, eléggé nyilvánvalónak tűnt számomra, hogy olyasmiről van szó, ami par excellence internacionális jelenség, kézenfekvőnek látszott hát, hogy összehasonlító szemszögből vizsgáljam meg. Egyetlen kutató van, aki így közelített a szocreálhoz: Edward Możejko kanadai–lengyel irodalomtudós a szocreál doktrínát vizsgálta nemzetközi összefüggéseiben<sup>3</sup> (ideértve nemcsak a szovjet, hanem a jugoszláv, sőt a keletnémet szerzők munkáit is). Kísérlete már csak amiatt is egyedülálló, mert aprólékosan szálazza szét a szocialista realizmus fogalmával kapcsolatos viták va-

lamennyi lényeges mozzanatát. Magam a fogalom és a vele jelölhető irányzat iránt újraéledő tudományos érdeklődés szakaszaira voltam kíváncsi. A fejezet első tanulmánya *A kentaur természetrajzához* címmel azt a folyamatot mutatja be, miként fedezte fel újra a ruszisztika (mind oroszországi, mind nyugati változatában), illetve a lengyel, a cseh és a szlovák irodalomtudomány a szocreált. Elgondolásom lényege szerint a szocreál kultúra nem más, mint sajátos, sémákkal és klisékkel operáló nyelv, ebből következően a munka középpontjában a szocreál nyelvének leírása áll.

*A nyelv elrablása* című írás végigkíséri a szocreál mint totalitárius nyelv rendszerének kialakulását, leírja legfőbb jellegzetességeit. A „*Lo-bogónk, Petőfi*”? című tanulmány a szocreál doktrína egyik központi fogalmát, a népiséget értelmezi, kimutatva, hogy a sztálini ideológia más fogalmihoz hasonlóan ez is gumifogalom volt: a romantika népszemlényéből eredeztethető, a „nép” romantikus felfogását vitte tovább, alkalmazkodva a sztálini tanok pszeudodemokratikus, sajátos értelemben „populista” posztulátumához.

A negyedik, *Akik kiábrándultak...* című fejezet tanulmányai a sztálinizmusra adott intellektuális reakciókat elemzik: a régió két olyan értelmiségijének pályáját kísérik figyelemmel, akik maguk is a *Rabul ejtett értelmek* közé tartoztak. Az első tanulmány, a *Sinkó Ervin kommunistasága: a messianizmustól a titóizmusig* című írás az író moszkvai naplóját állítja a középpontba, az *Egy regény regényét* az ún. kiábrándulásiirodalom egyedülálló magyar példájaként értelmezi.

A kötetet záró írás Czesław Miłosz azonos című esszéjére utalva a lengyel alkotó és kortársai kommunizmushoz való vonzódásának motívumait elemzi.

## A közép-európaiság – ahogyan én látom

A „közép-európaiságot” (nevezzük egyelőre sajátos kulturális jelenség-együttesnek) úgy foghatjuk fel, mint egy bonyolult kommunikációs folyamatnak, a kulturális kommunikációnak egy elemét, miközben nyilvánvaló, hogy ennek az elemnek kiemelt szerepe van a kultúrák közti érintkezésben. Nem felesleges tehát egy kissé közelebbről szemügyre venni. Ennek a jelenségegyüttesnek az értelmezése volna

a regionális komparatiztika kutatójának egyik alapfeladata. A másik, ezzel összefüggő feladata: annak tudatosítása, hogy a kultúrák közötti kommunikációban – a befogadó kultúra oldaláról nézve a recepció folyamatában – voltaképpen *kulturális fordításról* van szó.<sup>4</sup> Maguknak a műveknek a fordíthatósága, illetve fordíthatatlansága viszont alapvetően az adott kultúrának az anyanyelvhez kötöttségével függ össze. A kulturális kommunikációról szólva elsődlegesen tehát a fordíthatóság/fordíthatatlanság kérdését kell feltennünk, számot vetve például azzal a paradoxonnal, hogy a lírai művek a szakemberek többsége szerint fordíthatatlanok, ugyanakkor fordításukra mégis szükség van.<sup>5</sup> Amikor tehát szövegek fordításáról beszélünk, igazából csak a prózai (és drámai) művek fordíthatóságáról ejthetünk szót.

Az, hogy egy adott mű egy másik kultúrában hogyan jelenik meg, elsősorban a fordítás minőségén múlik. Egy műnek akkor van esélye arra, hogy egy másik kultúrában befogadják, ha van jó fordítása (ebből az is nyilvánvaló, hogy a műfordító személye rendkívül fontos a kulturális kommunikációban). A befogadás szempontjából a fordítás perdöntő, a kulturális közvetítés többi elemének (azaz a recenziók, kritikák, tanulmányok, irodalomtörténeti munkák, az oktatás) szerepe mind csak ezután következhet, noha a befogadást segítő mozzanatként egyenként is kétségkívül jelentősek.

A jó fordítás még az egyébként az adott kultúra saját hagyományrendszerébe mélyen beágyazott, talányosnak és más anyanyelvűek számára megközelíthetetlennek tartott művet is sikerrel közvetítheti a befogadó kultúrába. Példa lehet erre Mickiewicz *Ősökjének* új, 2000-ben megjelent, Bella István készítette magyar fordítása.<sup>6</sup>

Ha az imént a kommunikáció fogalmaival közelítettük meg Közép-Európát, most egy szemiotikai modellt hívunk segítségül ennek a bonyolult kulturális jelenségegyüttesnek a leírásához. Régióink lényegi vonásainak feltérképezéséhez közelebb vihet annak a Jurij Lotmannak a szemiotikai megközelítése, aki pályája korábbi szakaszában a kommunikáció strukturalista modelljéből indult ki. A tartui tudós – felismerve a strukturalista modell korlátait és szem előtt tartva azt a tény, hogy a kultúra szövegei egymásra vonatkoznak, dialógusba lépnek egymással, ugyanakkor érzékelve e folyamatok nehézségeit – egy bonyolultabb, ám a kulturális kommunikáció jellegének jobban megfelelő modellt alkotott meg: a kultúrát mint szemioszférát határozta meg.<sup>7</sup> Lotman a

fogalmat V. I. Vernadskij orosz biológus húszas években definiált bioszférafogalmának analógiájára gondolta el. A szemioszféra egy adott közeg, egy bizonyos feltételrendszer, amelyben a kommunikáció zajlik, illetve amelynek révén egyáltalán lehetővé válik, azaz e közeg létezése előfeltétele a kommunikáció létrejöttének.

Ez a szemiotikai tér nem egyszerűen adott nyelvek összessége, hanem e nyelvek lét- és működési feltétele, amely bizonyos tekintetben megelőzi őket, és állandó kölcsönhatásban áll velük. Ebben a vonatkozásban a nyelv: funkció, a szemiotikai tér központja, s a nyelvek közti határok a szemiotikai valóságban elmosódtak, gyakran fordulnak elő átmeneti formák. Egyetlen szemioszféra sem valamely amorf térben helyezkedik el, hanem egy másik szemioszféra határolja, a határon állandó cserefolyamat zajlik, s kezdetét veheti egy közös nyelv kidolgozása.

Lotman szemioszféra-fogalma éppen amiatt látszik különösen alkalmasnak Közép-Európának mint kulturális modellnek a leírására, mert hangsúlyozza a *különnemű elemek* folyamatos jelenlétét. A szemiotikai teret *egymástól eltérő* természetű nyelvek töltik be, amelyeknek egymáshoz való viszonya a teljes vagy csaknem teljes kölcsönös fordíthatóságtól a teljes kölcsönös fordíthatatlanságig széles skálán mozog.

A szemioszféra meghatározó fogalma a *határ* (amely nemcsak a külső világot határolja el a belsőtől, hanem a sajátot is az idegentől). A határ a(z) – idegen nyelvű szövegnek tételezett – külvilág megszűrésének és saját nyelvre fordításának színhelye lesz. A határnak két oldala van, amelyek egyike mindig kifelé fordul, a külvilág felé, ez így értelem-szerűen a kétnyelvűség feltétele.

Ebben a határok szabdalta szemioszférában különösen fontos szerepe van a fordításnak (amely, mint Lotman figyelmeztet rá, a gondolkodás elemi aktusa). A fordítás alapmechanizmusa pedig a *dialógus*, amely azon az aszimmetrián alapul, amely egyfelől a résztvevők szemiotikai struktúrájának (nyelvének) különbözőségében, másfelől a közlemények ide-oda áramlásában mutatkozik meg.

A belső határokkal szabdalta és különböző szinteken létező, egymással hierarchikus kapcsolatban álló alszemioszférák segítségével leírhatunk különböző részrendszereket is, például a közép-európai groteszk vagy a közép-európai regény, vagy éppen a régióbeli romantika stb. modelljét kaphatjuk meg. De közelíthetünk a régióhoz a multikulturális valóság, a többnyelvűség, a kozmopolitizmus felől is.

A „közép-európaiság” a kulturális kommunikáció működése során sajátos kontextust alkot, ez adja az értelmezés közegét. Amikor egy jelenséget értelmezünk, ezt a kontextust is fel kell tárunk. A kontextualizálás azoknak a sajátos történelmi és kulturális tapasztalatoknak az előhívását jelenti, amelyek jelenléte kitapintható a térség irodalmaiban (tágabb értelemben kultúráiban).

E sajátos kulturális tapasztalatok előhívása, interpretálása a tárgya a közép-európai komparatistikának, amely a kulturális közvetítés egy további szintjén működik. A nyolcvanas évek politikai indíttatású közép-európaisága egyértelműen ellenzékiséget jelentett: a térség politikai emancipálódásának igényét fejezte ki. Miłosz, Kundera vagy Konrád György, ennek a Közép-Európa-renaisszánsznak a kulcsfigurái, abban a meggyőződésben sorolták a térség kulturális és történelmi összetartozásának tényeit, hogy érveket szolgáltatnak Közép-Európa Kelet-Európáról történő leválasztásához. Végső soron Európa politikai kettéosztottságának természetellenességére mutatott rá a régió önálló, európaias kultúrtörténelmi arculatának kontúrjait felvázoló Czesław Miłosz is 1985-ből való *A mi Európánk* című esszéjében. „A Közép-Európa terminus használatának higiénés oka van: lehetővé teszi, hogy a térség kultúrájának sajátos jegyeit keressük, és megóv hibás analógiák felállításától. Az utóbbi évtizedek európai irodalmában és művészetében érdekes jelenségeket figyelhetünk meg: annak dacára, hogy mindent megtettek a világ e részének teljes elszigeteléséért és azért, hogy rákényszerítsék az orosz modellt, a vasfüggöny létezése és a két politikai világrendszer szembenállása ellenére csak részben sikerült az eszmék és divatok áramlását megakadályozni. Varsó, Budapest vagy Prága költészete, festészete és színházai révén inkább hasonlít Párizshoz, Amszterdamhoz és Londonhoz, mint Moszkvához.”<sup>8</sup>

Közép-Európa mint reménybeli kulturális modell a szomszédok kultúrájának felfedezése nyomán átmenetileg komoly felhajtóerőt jelentett, azonban a rendszerváltozást követően a térségben bekövetkező gazdasági és politikai átrendeződések miatt – kiváltképpen a régió országait versenytársakká tevő európai uniós politika, az EU 2004-es keleti bővítése következményeként – fokozatosan aktualitását veszítette, majd úgyszólván teljesen visszaszorult. Gazdasági és politikai értelemben megváltoztak a határok, Európában a Kelet–Nyugat gazdasági tengelyt felváltotta egy Észak–Dél tengely, létezik az eurózána,

és vannak az eurózónán kívüli országok, vannak hitelezők és adósok – mindezen tényezők miatt a regionalitás ma nem úgy él, mint korábban, a régió országai ezen besorolások alapján a választóvonalak különböző oldalain helyezkednek el annak függvényében, hogy az elmúlt negyedszázadban mennyiben sikerült felzárkózniuk a fejlettebb európai régiókhoz, illetve mennyiben maradtak le a fejlődésben.<sup>9</sup> Ez derül ki a *2000* című folyóirat szerkesztőségének 2014-es körkérdésére adott válaszokból is.

Maga a Közép-Európa gondolat azonban nemcsak emiatt halt el, hanem a globalizáció okozta kulturális nivellálódás, a tömegkultúra roppant erőteljes beáramlása és a mainstream hatása miatt is elvesztette mozgósító erejét. Esterházy Péter joggal mondta a 2012-es budapesti könyvfesztivál alkalmából adott interjújában Vári Györgynek: „újra Kelet-Európa lettünk”, majd azt is hozzátette: afféle „másodosztályú Európa”.<sup>10</sup> A Közép-Európa-felejtés azonban valójában egy jóval nagyobb horderejű probléma keretei között értelmezhető: a kultúra (általában a magaskultúra) társadalmi méretekben végbemenő és szüntelenül zajló, egyre erőteljesebb presztízsvesztésének folyamatába illeszkedik, amely viszont a társadalmi nivellálódással kapcsolatos. Az imént már idézett interjújában Esterházy joggal hivatkozott arra, hogy nemcsak Közép-Európáról nincsen már tudásunk: „Mintha általában a társadalom semelyik részhalmaza nem férne hozzá a saját kultúrájához. Már csak azért sem, mert részhalmazként [...] megszűnt, felmorzsolódott. Leginkább kontúrtales kispolgári lett.”<sup>11</sup>

A Közép-Európa gondolat ugyanakkor valamelyest függetlenedett az aktuálpolitikai dekonjunktúrától, és egy diszciplína, a regionális komparatiztika kulcsfogalmaként, paradox módon éppen a rövid életű Közép-Európa-renaisszánsz elmúltával intézményesült.

A közép-európai komparatiztika Magyarországon nem előzmények nélkül született meg. Létrejöttét sürgették már az 1962-ben Budapesten megrendezett AILC-kongresszuson, ahol Klaniczay Tibor a korabeli szlavisztikai kutatások eredményeit opponálva arra mutatott rá, hogy éppen a régió nem szláv nyelvű (magyar, román) nemzeti irodalmainak a szláv irodalmakéihez hasonló jelenségei teszik szükségessé egy, a szlavisztika nyelvrokonságon alapuló kutatásaitól eltérő, kultúr-történeti-tipológiai kutatás megalapozását. 1986-ban, amikor Bojtár Endre vezetésével létrejött az MTA Irodalomtudományi Intézetében a



Közép- és Kelet-Európai Irodalmi Osztály, a regionális kutatások intézményesülése is megtörtént.

A frissen felfedezett regionális szemlélet húzóerejét jól jellemzi, hogy még a középiskolai irodalomoktatás kánonjának ekkoriban zajló átalakításában is része volt. Először történt meg az irodalomtanítás történetében, hogy közép-európai irodalmi alkotások is bekerültek a tananyagba (a lengyel szerzők közül Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Zygmunt Krasiński művei).

A reformtankönyvek közép-európai fejezeteit szerzőként jegyző Bojtár Endre dolgozta ki az újonnan intézményesült diszciplína módszertanát, amely egy rugalmas, az adott kutatás időbeli határaitól függően használható és belsőleg tovább tagolható régiófogalmat tett meg a tipológia alapjává: „Közép- és Kelet-Európa tehát egy olyan belsőleg továbbtagolható típus (Közép-Európa, Kelet-Európa, Délkelet-Európa, Balkán, Baltikum, stb. [...]), melyet többé-kevésbé hasonló történelmi körülmények alakítottak ki.”<sup>12</sup>

E módszertan alapvető elvei szerint az irodalmi-esztétikai érték és a történeti bemutatás szempontjait a művelődéstörténeti irányzatok szerinti tárgyalás elvével összeegyeztetve rajzolható fel a térség irodalmának viszonylag egységes (bár megtorpanásokkal, törésekkel, visszakanyarodásokkal is terhelt) története, amelyben az egymásba folyó és egymás mellett élő irányzatok révén kaphatunk képet a változások irányáról, úgy, hogy azokat a legnagyobb írók legjelentékenyebb művei hordozzák. A nagy író kiteljesít egy bizonyos irányzatot (műnemet, műfajt, stílust, eszmét, témát stb.), s ugyanakkor vele együtt tárgyalható jelentősége arányában a többi irodalom hasonló típusú írója is. Az így létrejövő különböző kiterjedésű izoglosszák egymástól akár száz év távolságra lévő jelenségeket köthetnek össze, s az irodalom története lényegében a különböző szempontú izoglosszák által körülhatárolt metszetek időbeli egymásutánja.<sup>13</sup>

A fent vázolt módszerrel készült el Bojtár Endre monográfiája a közép- és kelet-európai felvilágosodásról és romantikáról, Krasztev Péter kötete a közép- és kelet-európai szimbolizmusról, Berkes Tamás könyve a közép-európai groteszkről, én magam pedig a közép- és kelet-európai katasztrófizmusról írtam hasonló módszerrel. Osztályunkon tanulmányok születtek az 1945 utáni korszak „szocializmusának realistáiról” (Bojtár Endre), a közép-európai posztmodernről (Bojtár Endre, Krasz-

tev Péter) és a 20. század par excellence közép-európai jelenségéről, a közép-európai emigrációk irodalmainak egyes aspektusairól (Bojtár Endre, illetve a jelen kötetben közölt írásom).

Lehet persze vitatkozni ennek a módszernek a hatékonyságáról és értelméről. Vitathatatlan előnye, hogy egyfajta madártávlatú képet adhat egy-egy jelenségről, viszonylag nagyobb kiterjedésű anyag alapján. Hátránya lehet a tipizálásból eredő szükségszerű sematizálás vagy általánosítás, amin talán azzal lehet segíteni, hogy a hasonlóságok helyett a különböző nemzeti irodalmak hasonló jelenségeinek eltérő vonásait hangsúlyozza az összevetés.

Vannak, akik éppen azért nem hisznek a regionális tipológia hasznában, mert úgy vélik, hogy a térség irodalmi között sokkal több a különbözőség, mint a hasonlóság. Spiró György a közép- és kelet-európai drámáról szóló monográfiájában például azt hangsúlyozza, hogy a lengyel dráma fejlődése az általa vizsgált, a felvilágosodástól Wyspiański szintéziséig terjedő korszakban alapvetően eltér az összes többi nemzeti irodalométól.<sup>14</sup>

A módszer érvényességét szűkítheti a kutató nyelvi kompetenciájának korlátozottsága, hiszen az irodalomtörténész szigorúan véve csak a saját anyanyelvén született irodalomról tehet érvényes kijelentéseket. Más irodalmakat ugyanis – mégoly széleskörű és alapos nyelvtudás birtokában is – csupán mint idegeneket ismerhet.

Mindezek ellenére azonban a tudományág bizonyos fellendülése az utóbbi évek publikációi alapján látványos: vonzó lehetőségnek látszik, hogy az irodalomtörténet nemzeti látószögét egy másik látószöggel felcserélve, a vizsgált jelenségeket más, nemegyszer szokatlan fénytörésben pillantsuk meg. Ami a nemzeti irodalom kontextusában egyedinek látszott, arról esetleg kiderül, hogy számos hasonló jelenség egy sajátos változata, és fordítva. Erre a jelenségre is találunk példákat az utóbbi évtizedek kétségkívül legnagyobb ívű vállalkozásában, a John Neubauer és Marcel Cornis-Pope szerkesztésében megjelent négykötetes munkában (2004–2010).<sup>15</sup> A nemzetközi szerzőgárda közös kötetei az irodalomtörténet-írás évtizedek óta húzóó válságával szembenézve olyan módszertani megoldásokat kerestek, amelyek segítségével sikerült elkerülni a hagyományos irodalomtörténetek teleologikusságát és a nagy narratívába ágyazott történelemképből fakadó szükségszerű monologikusságát. Neubauerék a látszatát is kerülni akarják annak,

hogy a kultúrtörténet egyes elemei felfűzhetőek lennének valamiféle organikus fejlődésvonalra.

Kézikönyvük négy része közül csupán az elsőnek, az idő témájával foglalkozónak a szerkezete kronologikus, a többi három kötet az irodalom tereit, intézményeit és személyiségeit mutatja be a Carlo Ginzburg-i értelemben vett *mikrohistoria* módszerét követve. A történetírás szemléleti és módszertani megújításában részt vevő új historiográfiai irányzatok közül azért választották egyik kulcsfogalmukként éppen a mikrohistoriát, mert a részleges történetek hitelességében és magyarázó erejében hisznek, ugyanakkor szkeptikusak az átfogó történetek túlzott általánosításra való hajlamával szemben.

A kötetek másik, többféle jelentésben is használt módszertani kulcsfogalma a *metszéspont*, „különböző tényezők és tendenciák találkozási pontja”, amely térbeli (topográfiai), időbeli, műfaji, irányzati, intézményi és egyéni is lehet. A fogalom első jelentésében analóg mechanizmusok kimutatására alkalmas, s mint ilyen, elsősorban az intézmények és a műfajok leírására szolgál. (Abból a tapasztalatból kiindulva, hogy a nemzeti irodalmak története analóg módon, noha időbeli eltolódásokkal zajlott, lásd például a nyelvújítás mozgalmait vagy a „nemzeti költő” intézményének létrejöttét.) Ezek révén nemcsak olyan szabályszerű párhuzamosságok válhatnak kézzelfoghatóvá, mint például az egyes irányzatok és eszmék hatásmechanizmusa és átvételük módjai az egyes nemzeti irodalmakban, hanem az is, hogy ezek nem autonóm fejlődés következtében jöttek létre. A metszéspont egy további jelentése a befogadáshoz kapcsolódik, azaz az átadás-átvétel és a tolmácsolás módjaihoz. Ennek kapcsán a recepció auto- és hetero-változatait is vizsgálják. Az első a saját hagyomány újrafelfedezésével és átdolgozásával kapcsolatos (lásd például a régi irodalom vagy a népköltészet felfedezését), míg a második a külhoni eszmék és formák átvételét jelenti.

Mindezek mellett a metszéspont harmadik jelentése Neubauerék szerint a fogalom két korábbi jelentését kérdőjelezi meg azzal, hogy dekonstruálja a két jól körülhatárolt, egymástól függetlenül létező egység előfeltevéseit. Érzékelteti, hogy a látszólag konzisztens struktúra valójában hibrid. Ebben a harmadik jelentésben a metszéspontok a „szétszóródás nemzetén belüli kiindulópontjait jelentik. Az irodalmi művek, szerzők, régiók és eszmék jóval összetettebbek annál, mint amilyenek a nemzeti programokból ismert, leegyszerűsítő képmásuk

mutatja őket.”<sup>16</sup> Ide tartoznak mindazok a jelenségek, amelyeket a nemzeti irodalomtörténetek hagyományosan „fertőzésnek,” „romlásnak” tartottak, amelyek azonban vitathatatlanul a hazai kultúra részei. Példaként kínálkoznak az organikusnak tételezett magyar népdalkincs hibrid, kelet-közép-európai eredetére vonatkozó bartóki megállapítások vagy – a zenénél és Bartóknál maradva – akár a tipikusan magyarnak hitt *Rákóczi-induló* arab–perzsa, kelet-európai népzenei, illetve regionális műzenei elemeiből összeálló hibrid eredetének felfedezése.<sup>17</sup>

E négy kötet esszéinek izgalmas kultúrtörténeti kérdésfeltevései további lehetséges kutatási irányokat jelölhetnek ki a regionális komparatiztika számára.

## Jegyzetek

- 1 BOJTÁR Endre: *Hogyan lettem baltista és miért?* Magyar Lettre International, 81. szám, 2011. Nyár. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00065/bojtar.htm> (2017. 01. 13.)
- 2 Vö. KRASZTEV Péter (szerk.): *A mutáns egzotikum. Bolgár posztmodern esszék.* 2000–Orpheus, 1993.
- 3 Edward MOŽEJKO: *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.* [A szocialista realizmus elmélete, kibontakozása és hanyatlása.] Universitas, Kraków, 2000.
- 4 Lásd Jurij LOTMAN: *A szemioszféra.* In: UŐ: *Kultúra és intellektus.* Ford., szerk., elő- és utószó SZITÁR Katalin. (Diszkurzívák.) Argumentum, Budapest, 2002. 89–118. – A szemioszféra fogalmát Közép-Európa kulturális modelljének leírására alkalmazza Csáky Móric a 2000 c. folyóirat körkérdésére adott válaszában. Az oszt-rák kultúrtörténész szerint „Közép-Európát kultúrtérként lehetne felfogni, amelyet a múltban és jelenben pluralitások, különbségek és heterogenitások, egyúttal azonban folyamatos belső fordítások (Translationen) is jellemeznek. [...] Közép-Európa a szó átvitt értelmében intellektuális toposzként, ismeretelméleti modellként fogható fel, amely paradigmaként hozzájárulhat múlt- és jelenbeli hasonló konstellációk, azaz kulturális folyamatok felismeréséhez és elemzéséhez. [...] Közép-Európa paradigmaticus laboratóriumként jellemezhető, ahol már a múltban olyan folyamatok zajlottak le, amelyek mostanra globális jelentőségűvé váltak, például ami a differenciák, alteritások vagy idegenségek kezelését illeti.” *Közép-Európa – Felejtjük el? Válaszok a 2000 körkérdéseire 4.* Moritz CSÁKY: *Elfejtjük-el?* 2000, 2014/11. <http://ketezer.hu/2015/05/kozep-europa-felejtjuk-el-4/> (2016. 12. 28.)
- 5 Az irodalmi művek (de kivált a lírai alkotások) jelentése elsősorban a mellék-jelentéstől, illetve ezek rendszerétől függ, amelyet a nem anyanyelvi olvasó nem vagy nem teljes mértékben tud érzékelni/megfejtteni. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon.* Kalligram, Pozsony, 2008.
- 6 Erről lásd részletesen e kötetben olvasható tanulmányomat a 89–108. lapon.

- 7 Lásd J. LOTMAN: *I. m.* 89–118.
- 8 Czesław MIŁOSZ: *A kétségbeesés tisztasága. Válogatott esszék.* Ford. KERTÉSZ Noémi. (Arany Közép Európa.) Osiris–2000, Budapest, 1999. 330.
- 9 *Közép-Európa – Felejtjük el? Válaszok a 2000 körkérdéseire I.* RÉTI Tamás: *Keressük Közép-Európát.* 2000, 2014/7–8. <http://ketezer.hu/2014/11/kozep-europa-felejtjuk-el/> (2017. 01. 13.)
- 10 *A politika nyelvi kérdés is.* VÁRI György interjúja. <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-politika-nyelvi-kerdes-is-79656> (2016. 12. 29.)
- 11 Uo.
- 12 BOJTÁR Endre: *„Hazát és népet álmodánk...”.* *Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban.* Typotex, Budapest, 2008. 13.
- 13 *I. m.* 13–15.
- 14 SPIRÓ György: *A közép- és kelet-európai dráma.* Magvető, Budapest, 1986.
- 15 A munka módszertani alapvetését a két szerkesztő külön is megjelentette: Marcel CORNIS-POPE–John NEUBAUER: *Towards a History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Theoretical Reflections.* American Council of Learned Societies, ACLS Occasional Papers, No. 52.
- 16 John NEUBAUER–Marcel CORNIS-POPE: *Az irodalmi kultúrák története Kelet-Közép-Európában. Elméleti reflexiók.* Ford. ORZÓY Ágnes. 2000, 2001. július–augusztus, 79–91.
- 17 *I. m.* 90.



# RÉGIÓ, KOMPARATISZTIKA, KÁNON





## AZ IRODALMI KÁNONOK KÖZÉP-EURÓPAI SZEMSZÖGBŐL

A kánont A. és J. Assmann<sup>1</sup> kutatásai nyomán olyan fogalomnak tekintem, amelyet az irodalom önmozgásának (azaz a recepciónak és az intertextualitásnak), illetve az intézményes autorizáció formáinak (a kritikának, az irodalomtörténetnek és az iskolai oktatásnak) együttes vizsgálatával lehet leírni. A kánon az értelmezett hagyománnyal azonos, ahogyan Kálmán C. György írja,<sup>2</sup> de azt is mondhatjuk Szegedy-Maszák Mihállyal, hogy „a kánon, azaz kulturális nyelvtan, a hitelesnek számító értelmezések öröksége”.<sup>3</sup>

Az így felfogott kánont a közösség, a fordítás és fordíthatóság, valamint az intézmények tekintetében vizsgálom – a választott nézőpontnak megfelelően – közép-európai szemszögből. Azt próbálok megnézni, mit jelenthet a közép-európai irodalmak kutatója számára a kánonok kérdésköre.

A kánon maga mint elméleti fogalom Közép-Európával összefüggésben számos kérdést vet fel. Közép-Európa irodalmait általában a „kis népek” irodalmaiként szokás jellemezni. A kánon egyfajta tekintélyelvű rendszerezés vagy felsorolás: a kis népek szempontjából ez annyit jelent, hogy a klasszikus művek kijelölése, a „mértékadónak” számító művek és értelmezések korpuszának meghatározása a nagy kultúrák, a legelterjedtebb nyelvek, illetve az ezeket képviselő intézmények előjoga. Ezért joggal mondhatjuk, hogy a kánont mi itt, Közép-Európában voltaképpen készen kapjuk, megtanuljuk. Ha a kis népek kánonjait az ún. világirodalmi kánonnal vetjük össze (bármely homályos és kétes legyen is ez a művelet), jól látható, hogy e folya-

mat során bizonyos értelmezői stratégiák átvételéről, készen kapásáról van szó. A nemzeti irodalmat az ún. *világirodalom* terminusai (műfaji vagy korszak-meghatározásai, iskolába sorolásai, poétikai szabályai) szerint olvassuk, s így támpontokat kapunk a kis nép kánonjának kialakításához.

Ahogy Kálmán C. György fogalmaz: „Megtaláljuk a magunk manierizmusát, rokokóját, szentimentalizmusát, ódáját, új tárgyiaságát, szürrealizmusát, személytelen líráját: mindazon kategóriákat, amelyek helyettünk rögtön értelmezik is a kánonba kerülendő művek sorát. Ha igaz az, hogy a kánon mintegy elolvassa helyettünk a művet, akkor az is elmondható, hogy a kis népek kánonjai maguk is más (»világirodalmi«) kánonok olvasatai [...]. Ez alkalmat adhat arra, hogy a kis népek irodalmának hivatásos résztvevői berzenkedjenek az effajta »imperializmus« ellen; csakhogy a bezárkózáson, az originalitás vagy az autogenezis bornírt hangsúlyozásán kívül ennek nemigen van alternatívája.”<sup>4</sup>

Belátható, hogy a kis nemzetek irodalmának, kultúrájának ismerete azon múlik, hányan tanulják meg az adott nemzet nyelvét. S ez, még ha egy-egy időszakban esetleg növekvő tendenciát mutat is, arányaiban mindig elenyésző marad a „nagy” nyelvek ismeretéhez képest. Tágan értelmezett régióinkban<sup>5</sup> egyedül az orosz nyelv, illetve az orosz kultúra vált/válik Nyugaton ismertté szélesebb körben.

A fentiekből az is következik, hogy a kevésbé elterjedt nyelveken született irodalmak nemigen befolyásolhatják a kánon alakítását. Tény, hogy a történelmi események, fordulópontok, különösen a 20. században, olykor erőteljesebb érdeklődést váltottak ki Közép-Európa kultúrája iránt a Nyugat részéről (ilyen volt például a nyolcvanas évtized és a kilencvenes évtized első fele, amikor Milan Kundera, Václav Havel, Konrád György vagy Czesław Miłosz neve szinte naponta felbukkant a kulturális sajtóban), az akkori felfokozott érdeklődés azonban erőteljesen politikai motivációjú volt, s a közép-európai rendszerváltások lezajlását követően megszűnt. S ha megnézzük, maradt-e tartós nyoma, változott-e például a „világirodalmi” kánon ezek hatására, egyértelműen nemmel válaszolhatunk. Az ún. *Weltliteratur* fogalmának megszületése óta az európai irodalom történetét kizárólag olasz, francia, angol, német, spanyol szövegek alkotják. A Lajtától keletre eső irodalmak közül egyedül az orosz kerül be az ún. európai kánonba. Ezt példázza egy viszonylag új, 1996-ban megjelent francia

nyelvű irodalomtörténet is, amely egyetlen közép-európai szerzővel tesz kivételt: Adam Mickiewiczsel.<sup>6</sup>

Amikor 2002-ben a *Le Monde* recenzense Kertész Imre Nobel-díja kapcsán arról elmélkedett, vajon van-e konkrét tudása az ún. művelt francia olvasónak arról a régióról, amely egyebek mellett Kertész prózájának kulturális kontextusát is adja, minden bizonnyal okkal tette fel az önkritikus kérdést: „Legyünk őszinték: több mint tíz évvel a berlini fal leomlása után valóban többet tudunk-e erről az »elrabolt Nyugatról«, amely, ahogyan arra a cseh regényíró, Kundera emlékeztet minket, identitásunk lényeges részét képviseli?”<sup>7</sup> Természetesen nincsen okunk azt feltételezni, hogy ez a helyzet bármit is változott volna az azóta eltelt időszakban.

Az ún. világirodalmi kánon szempontjából tehát a közép-európai irodalmakat kánonalkotóként nemigen tarthatjuk számon. Kétségtelen, hogy vannak korszakok, amikor egy-egy szerző művei jelentős népszerűsége tesznek szert egyik vagy másik nyugati irodalomban. Egy időben pl. sokan olvasták Sienkiewiczet Amerikában vagy Jókai Mór regényeit német fordításokban. S korszakokon átível a számtalan nyelvre lefordított, számos kiadást megért *Švejk* népszerűsége. Ezek azonban jobbra kivételek.

## Kánon és közösség

Ha úgy tesszük fel a kérdést, mit jelent a közép-európai irodalmak kutatója vagy általában az irodalomkutató számára a kánon, mindenekelőtt éles különbséget kell tennünk anyanyelvi kánon és minden más kánon között. Ugyanis a világot a nyelven, az irodalmon keresztül tanuljuk meg érzékelni, s amit az anyanyelvünkön ismerünk meg, mindig más-ként fogadjuk be, mint a fordításban megismert vagy valamely tanult idegen nyelven olvasott irodalmat.

Másfelől: maga az anyanyelvi kánon is többféle, erősen strukturált (emiatt talán célszerűbb is eleve többes számban emlegetni): hiszen az azonos anyanyelvű befogadók is számos csoportot alkotnak, amelyek – életkortól, nemtől, ízléstől, műveltségtől, kultúrafogyasztási szokásoktól, politikai nézetektől függően – különböző kánonokat alkotnak. Mivel a kánonképződésnek mindig van hatalmi aspektusa,

a kánonokat alkotó közösségeknek számolniuk kell a kánonjuk lebontására és ellenkánon(ok) alkotására irányuló erőfeszítésekkel. Ez a kérdés elvezet az értelmező közösségek elméletéhez, amelyet azonban ezúttal nem részleteznék.<sup>8</sup>

## Kánon és fordítás/fordíthatóság

Más szempontból: ha valamit egy tanult idegen nyelven fogadunk be, a művek megítélésében kompetenciánk a nyelvtudás szintjétől függően, különböző mértékben ugyan, de mindenképpen korlátozott. (Szegedy-Maszák Mihály írja: még az is kérdéses, hogy a saját anyanyelvünk adott nyelvi állapotával mennyire vagyunk tisztában, még inkább érvényes ez azokra az idegen nyelvekre, amelyeken olvasunk. Vajon mennyiben tudjuk megítélni, mit jelent, mennyire élő vagy nem élő egy metafora, illetve hányféle olyan mellékjelentése van, amely az adott műben az eredeti nyelven megjelenik, a fordításban azonban szükségszerűen elvész?)<sup>9</sup>

S itt érkezünk el a kánonkutatás talán leginkább problematikus, ugyanakkor legizgalmasabb részéhez: a kánon és a fordítás összefüggéséhez. Ez számos kérdést vet fel, amelyek közül az egyik legfontosabb talán az, hogy a költészet vagy tágabb értelemben véve: a verses mű fordíthatatlan.<sup>10</sup>

Ennek kifejtésére itt most nem vállalkozom, mivel ez külön tanulmány tárgya lehetne, mindössze annyit jegyeznek meg, hogy kánonokról szólva jobbra csak a prózai szövegek befogadásának és (az ennek alapján végbemenő esetleges) kanonizálódásának folyamatát vizsgálhatjuk.

A prózai szövegek fordítása során magának a szövegnek a fordíthatósága/fordíthatatlansága azonban mindenképpen korlátokat szab az idegen szöveg recepciójának és a befogadás alapján végbemenő kanonizálódásának. Az alábbiakban a magyar irodalom nyugat-európai recepciójának egyes eseteit vizsgálom abból a szempontból, milyen esélyei vannak a kanonizálódásra a fordítás/fordíthatóság függvényében.

Fordítás és kánon összefüggésének tanulságos esete Esterházy Péter prózájának franciaországi befogadása. Ahogyan a téma kutatója, Sophie Aude írja: a francia recepció során a kritikusok megállapították, hogy Esterházy prózája „mélyen kötődik ahhoz a politikai, történelmi

és irodalmi kontextushoz, amelyben született”,<sup>11</sup> egyszersmind azt is hangsúlyozták, hogy bizonyos hermetikusként tartott utalások magyarázata nélkül a mű olvashatatlan, érthetetlen bizonyul. Mivel a műbeli idézetek szövevénye elsősorban a magyar irodalomból való, ez oly mértékben szabott korlátot a megértésnek, hogy a mű nem kerülhetett a kánonba, annak ellenére, hogy a nyolcvanas évek óta egyre több klasszikus és kortárs magyar szöveg hozzáférhető franciául.

Az Esterházy-művek francia befogadása során érdekes aszimmetria mutatkozott a kritikai szövegek, illetve a fordítók eljárásai között a kreativitás tekintetében. A fordítók bizonyos egyéni technikák segítségével alkotó módon birkóztak meg a szöveg fordításával, francia közegbe ültetésével, ezzel szemben a kritikusok a kellő háttérismeretek hiányában csak a szöveg felszíni rétegeit tudták felfejteni. Sophie Aude vizsgálódásai arra utalnak, hogy a fordító kreativitásának, empátiájának, nyelvi kompetenciájának, vagyis egyszerűen szólva: tehetségének hihetetlenül nagy jelentősége van a fordított mű anyanyelvi kánonba illeszkedésének folyamatában.

Erre a legjobb példa Kertész Imre, akinek Nobel-díjas regénye mind németül, mind angolul két fordításban létezik. A *Sorstalanság* 1990-ben megjelent első német, illetve angol fordítása visszhangtalan maradt, mert rossz volt a fordítás. A Christina Viragh által készített, 1996-ban megjelent új fordítás nyomán lett sikerkönyv a *Sorstalanság* németül.<sup>12</sup> Hiteles angol fordítóra pedig a Londonban élő Tim Wilkinson személyében talált: a 2004-ben általa újr fordított *Sorstalanság* több kiadást is megért.<sup>13</sup>

Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című műve bestseller lett német fordításban, az első kiadás 40 000 példányban kelt el. Fordítója, Hildegard Grosche éveken át, mondatról mondatra kalapálta a szöveget. Angolra Ivan Sanders fordította le, és noha Stanisław Barańczak és Susan Sontag is nagy könyvnek, az utóbbi az angol kiadás 1997-es megjelenését követően a *New York Times* rangos könyves mellékletében „a legnagyobb kortárs regénynek, a 20. század egyik legnagyobb regényének” nevezte,<sup>14</sup> mégsem lett igazi siker.

Mindeddig elsősorban a magyar irodalom recepciójának egyes eseteiről, szórványos sikereiről volt szó, ami a kanonizáció alapja, előfeltétele. Annyi azonban talán ezekből a szórványos példákból is kiderült, hogy német nyelvterületen a magyar irodalom különösen erőteljes expanzió-

járól beszélhetünk. Itt valóban szó eshet kanonizálódásról, amelynek előzményei a nyolcvanas évekre nyúlnak vissza, amikor a DAAD jóvoltából magyar írók egy-egy évet tölthettek el Nyugat-Berlinben. Kultúránk elkötelezett támogatását jól jellemzi, hogy Konrád György, Petri György vagy Eörsi István művei az idő tájt korábban jelenhettek meg németül, mint idehaza magyarul. Az igazi áttörést mégis Nádas és Esterházy művei hozták. Fordításaik és azok kritikai visszhangja német nyelvterületen a legnagyobbakéhoz mérhető. Nádas német recepciója az *Egy családregény végével* kezdődött 1979-ben. Ezt később Hildegard Grosche újrafordította, 1993-ban jelent meg. Az *Emlékiratok könyve* 1991-ben ugyancsak Grosche fordításában látott napvilágot. Esterházy 1982-ben jelent meg először németül (a *Ki szavától a lady biztonságáért? Ágnes* című része), az igazi nagy elismerést azonban a *Harmonia Caelestis* 2002-es megjelenése hozta meg számára, Terézia Mora fordításában. Kultúránk németországi befogadásának folyamatában fontos Márai újrafelfedezése is, amelynek bizonyítéka *A gyertyák csonkig égnek* új, *Die Glut* címmel Christina Viragh által készített fordításában elért sikere.<sup>15</sup> Ugyancsak ide sorolható az *Egy polgár vallomásai* című Márai-mű német karrierje. (Fordítója az a Hans Skirecki, aki egymaga több mint száz magyar kötet német nyelvre való átültetésében működött közre.)

A magyar irodalom iránti kitüntetett figyelmet bizonyítja az is, hogy Kertész Imre 2002-es Nobel-díjra való jelölése csakúgy, mint a díj odaítélése a német szellemi elit kezdeményezésére és közreműködésével történt. Mindezek figyelembevételével állíthatjuk, hogy a magyar irodalom számos műve bekerült a német kánonba. A magyar irodalom jelenlegi német kánonját azok a szerzők alkotják, akik címszóként szerepelnek a tudományos könyvkiadásban jelentős szerepet vivő, stuttgarti székhelyű Metzler kiadó új, háromkötetes világirodalmi lexikonjában: Petőfi, Ady, Molnár Ferenc, Kosztolányi, József Attila, Márai, Déry, Németh László, Szabó Magda, Mándy, Mészöly, Kertész, Nádas, Esterházy.<sup>16</sup> Valószínű, hogy több tényező is közrejátszik a magyar irodalom német nyelvterületen végbement kanonizálódásában: ezek között első helyen említhetjük a magyar irodalom utóbbi évtizedekben bekövetkezett „nagykorúsodását” (egy irodalom akkor nagykorú, akkor nő fel, ha színvonalas prózairodalma van). A másik, a mondottak értelmében nem mellékes szempont, hogy vannak tehetséges fordítók, akik

a magyar irodalom közvetítését színvonalasan végzik, végül, de nem utolsósorban szerepet játszhat magának a német kultúrának a közép-európai kötöttsége, szűkebb értelemben vett régióink művelődésével párhuzamba állítható mozzanatainak tudatosítása.

Befejezésül, a közép-európai kánont alakító folyamatokat mintegy a másik irányból szemlélve, azaz a magyar irodalomba más közép-európai irodalmakból bekerülő művek, illetve szerzők listáját vázlatosan áttekintve azt mondhatjuk: az ilyen irányú kanonizáció utolsó nagy korszaka a hatvanas évek groteszk irányzata jegyében zajlott. Ez volt az az időszak, amikor a magyar irodalom alakulását igen erősen befolyásolta a cseh és a lengyel groteszk. A magyar Örkény István bevallottan Mrožektől, Różewiczről, Hrabaltól „tanult”.

Ismeretes, hogy Hrabal egy időben kultikus szerző volt Magyarországon. Igen kevés szerzőről lehet elmondani, hogy egy adott kultúra olyannyira magáénak érzi, hogy „magyar” írónak tekinti. Ez Hrabalon kívül tudomásom szerint csak Danilo Kišsel fordult elő. Hrabal és Kiš hatása egyébként nem korlátozódott a groteszkre: műveik a magyar posztmodern prózát is inspirálták. (Közismertek Esterházy prózájának a két említett író műveivel fennálló szoros intertextuális összefüggései.) Ugyancsak a magyar Közép-Európa-kanon részeivé lettek Milan Kundera, Ludvík Vaculík és Jozef Škvorecký művei, akárcsak a nagy lengyel emigránsok: Gombrowicz és Czesław Miłosz, majd Gustaw Herling-Grudziński és Kazimierz Brandys művei.

## Kánon és intézmények

A groteszk és a posztmodern után a rendszerváltás körüli időben látványos szakadás keletkezett a közép-európai irodalmak befogadásában. A szocialista kiadói struktúrák összeomlottak, s ez egyfelől azt jelentette, hogy az évtizedek alatt megtermelt „üres szövegkorpuszok” (a senki által be nem fogadott könyvhegyek) produkálása leállt. Másfelől azonban megszűntek az intézményi szintű kapcsolatok a különböző nemzeti irodalmak között, s ennek az lett a következménye, hogy ma már a fordítóknak maguknak kell megtalálniuk, mi az, amit érdemes egy adott irodalomból lefordítani. Örvendetes fejlemény, hogy új fordítói nemzedékek nőttek fel, és rendkívül erős a lengyel irodalom jelenléte

a magyar kultúrában. A kiadásban pedig az Európa Könyvkiadó mellett a több közép-európai irodalom között közvetítő, pozsonyi és budapesti székhelyű Kalligram Könyvkiadó vállal óriási szerepet.

Az, hogy mindez milyen újabb kanonizációs folyamatokat indít majd el, úgy vélem, csak a jövőben dől el. A kánon a recepció folyamatában alakul, annak valamiféle végeredménye, amely jelzi, hogy az elsajátítás, az *idegen szöveg* elsajátítása olyan mértékű, hogy valamely befogadó értelmező közösség számára kitüntetett jelentőségre tesz szert. Itt lehetne arról beszélni, hogy mennyire nehéz betörni egy kis irodalomban született művel a nagy irodalmak könyvkiadásába, vagy például arról, hogy a magyar irodalomból akkor ad ki valamit egy lengyel kiadó, ha már befutott Németországban – és talán viszont is így van ez.

## Jegyzetek

- 1 J. ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest, 1999.
- 2 KÁLMÁN C. György: *Közösségek, kánonok, rendszerek*. In: UŐ: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi, Budapest, 1998. 97–225.
- 3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizonytalanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*. Literatura, 1992/2. 120.
- 4 KÁLMÁN C. György: *A kis népek kánonjainak vizsgálata. Néhány módszertani megjegyzés*. Helikon, 1998/3. 255.
- 5 Közép- és Kelet-Európára gondolok, tehát az orosz kultúrát is ideértem ezúttal.
- 6 Vö. SZÁVAI János: *Magyar irodalom Franciaországban*. In: JÓZAN Ildikó–JENEY Éva (szerk.): *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*. Balassi, Budapest, 2008. 67. A hivatkozott mű: Jean-Louis BACKES: *Littérature européenne*. Belin, Paris, 1996.
- 7 HAAS Lídia: *A magyar irodalom francia fogadtatása*. In: JÓZAN I.–JENEY É. (szerk.): *I. m.* 84.
- 8 Lásd bővebben: KÁLMÁN C. György (szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*. (Opus Irodalomelméleti Tanulmányok. Új sorozat 3.) Balassi, Budapest, 2001.
- 9 „Mivel az irodalomban a *mellékjelentés* a lényeg, ez pedig többnyire elvész a fordításban, minden azon múlik, létrejön-e a mellékjelentések új rendszere.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban*. In: UŐ: „*Minta a szönyegen*.” *A műértelmezés esélyei*. Balassi, Budapest, 1995. 94.
- 10 Sok kutató vallja ezt, lásd pl. a verses művek fordíthatóságát illetően szélsőségesen szkeptikus Vladimir Nabokovnak az *Anyegin* angol fordításairól írott kritikáját, illetve a műhöz az ötvenes években készített, először 1964-ben publikált saját kommentárjait. Vladimir NABOKOV: *Műfordítási problémák: az Anyegin*



angolul. Átváltozások, 1999/17–18. 67.; Uő: *Kommentarii k Jevgenyiju Onyeginu Alekszandra Puskina*. Moszkva, 1999. Ennek ellenére tudunk olyan esetekről, amelyekben egy verses mű fordításban elért sikere és ennek nyomán a kánonba való bekerülése irodalomtörténeti tény. Az újabb magyar fordításirodalom egyik ilyen sikertörténete fűződik az *Ősök* c. Mickiewicz-műhöz, amelynek második, új magyar nyelvű fordítása 2000-ben jelent meg, Bella István tollából.

- 11 Sophie AUDE: *Esterházy fogadtatása Franciaországban. Klisék és új megközelítések*. In: JÓZAN I.–JENEY É. (szerk.): *I. m.* 99–115.
- 12 Imre KERTÉSZ: *Roman eines Schicksallosen*. Aus dem Ungarischen von Christina VIRAGH. Rowohlt, Berlin, 1996.
- 13 Imre KERTÉSZ: *Fatelessness*. Transl. by Tim WILKINSON. 2004.
- 14 *A Writer Who Always Sees History in The Present Tense. The Hungarian Writer Peter Nadas*. By Michael KIMMELMAN. [www.nytimes.com/2007/11/01/books/01-nadas.html](http://www.nytimes.com/2007/11/01/books/01-nadas.html) (2017. 01. 13.)
- 15 A mű korábban 1950-ben és 1954-ben is megjelent, de visszhangtalan maradt.
- 16 GYÖRFFY Miklós: *A magyar irodalom német recepciója*. In: JÓZAN I.–JENEY É. (szerk.): *I. m.* 34–48.

## MIŁOSZ LENGYEL KÁNONJA

A 2011-es Miłosz-centenárium egyik meglepetése volt *A lengyel irodalom története* című kötet, amelyet a gödöllői–máriabesnyői székhelyű Attraktor Kiadó jelentetett meg a Lengyel Intézettel közös Vita Sarmatica című sorozatában Mihályi Zsuzsa fordításában.

Sokakkal együtt jó ideig számomra is a *The History of Polish Literature* volt „a” lengyel irodalomtörténet, amelyből megbízható információkhoz lehetett jutni, hiszen magyar nyelven sokáig csak Kovács Endre 1960-ban megjelent vulgármarxista, anyagát tekintve is elavult *A lengyel irodalom története* című összefoglalását lapozhatta fel, aki szeretett volna megtudni valamit a lengyel irodalomról. S mi tagadás, az 1997-ben napvilágot látott, D. Molnár István-féle, olvasmányosnak jóindulattal sem nevezhető *Lengyel irodalmi kalauz* sem tette feleslegessé más kézikönyvek megjelentetését.

Miłosz könyvének magyar változatát ezért örömmel, bár egyszersmind enyhe gyanakvással vettem kézbe, hiszen az első megjelenése (1969) óta eltelt négy és fél évtizedben sok minden megváltozott: egy világrend omlott össze, az egykori tiltások érvényüket veszítették, a korábban anatémával sújtott szerzőkkel kapcsolatos információkhoz ma már sok más forrásból is hozzá lehet jutni. Persze korántsem csak politikai indíttatású változásokról van szó, hiszen a hagyomány maga is folyamatosan átértékelődik, művek, sőt egész életművek süllyednek el, veszítik érvényüket, míg mások, épp ellenkezőleg, a mából nézve egyre fontosabbá válnak. S maga az irodalomtörténet-írás is kénytelen újra meg újra átértékelni saját feladatát, lehetőségeit, korlátait. A módszer-

tani szkepszis rég megingatta a kézikönyv műfajába vetett bizalmat: ma egyre kevésbé és egyre kevesebben gondolják azt, hogy lehet jó kézikönyvet írni. Mindezeket előreboicsátva, azt gondolom, akkor bábunk méltányosan ezzel a munkával, ha megvizsgáljuk saját, eredeti történeti kontextusában, mi volt, mit jelentett születése idején abban a közegben, ahova bekerült, majd azt, milyennek látjuk ma.

## Keletkezés és ami ezzel összefügg

Ami a kézikönyvek írását illeti: a gyakorlati megfontolások rendszerint felülírják az egyébként indokolt módszertani kételyeket, hiszen az egyetemistáknak szükségük van ilyen típusú összefoglalásokra. Praktikus pedagógiai szükséglet hívta életre Miłosz kézikönyvét is. Amikor ugyanis Miłosz Berkeley-be került, feladatul kapta a lengyel irodalom történetének tanítását. Nem volt már forgalomban egykori tanára, Manfred Kridl professzor könyve; a kiadó nem is kívánta újramenni. Miłosz a saját jegyzeteiből kezdett tanítani, előadásai anyagából *állt össze* azután *A lengyel irodalom története* című kötet *szövege*. Ennyi-ben a könyv keletkezését szokványosnak mondhatnánk, azt azonban már nem, hogy Miłosz valójában *nem írta meg* a szó szoros értelmében *a kiadandó könyv szövegét*, hanem *lediktálta* tanítványának, Catherine S. Leachnek, aki azután stilizálta az angol szöveget. Előadásait ugyan értelemszerűen angol nyelven tartotta Miłosz, ahhoz azonban, hogy angolul *írja meg* az irodalomtörténetet, nem érezte elég alaposnak a nyelvtudását.

A Leach által megmunkált szöveget Miłosz autorizálta, s ez az általa hitelesített változat lett azután az első kiadás alapja. Mindez, ha nagyon aprólékosak akarunk lenni (nem akarunk), több kérdést is felvethet. Egyrészt a tényleges szerzőséget illetően megkérdezhetjük: mennyiben tekinthető szerzőnek Miłosz, és mennyiben Leach kisasszony? Nem lett volna egyszerűbb, ha Miłosz ír egy lengyel nyelvű szöveget, amelyet valakivel lefordítottat, ahogyan az szokásos? Nos, talán megtehetette volna, abból azonban minden bizonnyal egy másik kézikönyv született volna. Annyi bizonyos, hogy nem véletlenül ragaszkodott az angol nyelvhez Miłosz, végső soron a szükségből próbálva erényt kovácsolni. Maga mondja el a könyvhöz írt előszóban, hogy az idegen nyelv a kellő

distancia megteremtésében volt segítségére: azért volt szüksége rá, hogy általa egy másik kultúra kontextusába átlépve, annak perspektívájából szemlélhesse tárgyát. Ezen a módon próbált eltávolodni anyanyelvi kultúrája öröklött és szerzett elfogultságaitól, s ez véleménye szerint hasznára vált a szövegnek: „önmérsékletet tanúsíthattam ott, ahol vitára ösztönzött volna az egyes történelmi korszakokhoz és irodalmi személyiségekhez fűződő személyes viszonyom, és ez a tájékoztatás rovására ment volna” – írja. (I. 5.)

Tény, hogy a keletkezés módja többféleképpen hatott a „végtermékre”: mindenképpen a mű javára írandó, hogy a szöveg az előadás könnyedebb, lazább stílusát követi, emiatt kétségtelenül sokkalta élvezetesebb olvasmány, mint számos, a lehető leghatározottabban *megírt*, fűrészpörizű, nehézkes nyelvezetű szakkönyv. Miłosz szövegén látszik, hogy szépíró munkája: van svungja, öröm olvasni, s érezhetően az irodalomban testestül-lelkestül benne élő ember műve: leírásai, műismertetései hitelességéért az olvasmányélmény fedezete szavatol. Ugyanakkor nem hallgathatom el megütközésemet amiatt, hogyan maradhatott a szövegben annyi pongyola, elsietett, szerencsétlen megfogalmazás, túlzottan rövidre zárt fejtegetés, lapidáris megállapítás, ami olyan sajnálatosan rontja a könyv színvonalát. Még ha diktálta is a szöveget Miłosz: hol voltak a kiadásokat gondozó szerkesztők és lektorok? Főként annak tudatában indokolt e kérdést feltenni, hogy időközben készült egy bővített angol nyelvű kiadás is. Miłosz ugyanis 1983-ban az eredetileg 1939-cel záruló történetet megtoldotta a „népi Lengyelország” irodalmának áttekintésével, s a könyv így a hatvanas és hetvenes évek tárgyalásával zárul. Ez a bővített verzió Lengyelországban első ízben 2010-ben jelent meg.

## Magyar gondok

A magyar változat ebből a lengyel kiadásból készült, tehát valójában a fordítás fordítása, és feltehetően ez a többszörös áttétel sem tett jót a szövegnek. Vannak benne nagyon jól gördülő, lendületes részek, de vannak pongyola, helyenként bizony magyartalan mondatok is. Olvasás közben elég sok rossz mondatot jegyzeteltem ki, noha e tekintetben korántsem törekedtem teljességre (és nem is mindig könnyű eldönte-

ni, hogy a szöveg létrehozásában közreműködők közül mennyiben a szerzőnek s mennyiben a fordító/k/nak róhatók fel a hibák). Ízelítőül csak néhány kifogásolható szöveghely: „A nyomtatás feltalálásával, és a könyvkiadók megjelenésével egy időben szélesebb körben is igény támadt lehetséges olvasókra. [...] Ha el akarták érni a latinul nem tudó olvasóközönséget, a helyi nyelven kellett érdekes és szórakoztató könyveket nyomtatni, amelyek mind a világlátás, mind az irodalmi motívumkészlet szempontjából egyedi alkotások.” (I. 68.) Vagy az első szerző, aki már kizárólag lengyel nyelven írt, Lublini Bernát (1465–1529) művéből idézett sorok után ezt találjuk magyarázatként: „Ezek a mondatok erősen különböznek a középkori nézetektől, de ha Bernát műveinek kontextusában olvassuk őket, a helyükre kerülnek.” (I. 69.) A lengyel karácsonyi dalokról szóló ismertetésben ezt olvassuk: „Némelyiket olyan költők írták, akiknek meg tudjuk állapítani a nevét, de a kolendák nagy többségének szerzőjét nem lehet kinyomozni. Ezek a közösségi alkotás produktumai maradnak. Amíg a szóban forgó korszak irodalmának többi része a hozzáértők szakterülete maradt, addig a barokk kolendák az egész nemzet kedvenc dalai lettek.” (I. 147.) „Leśmian legkülönlegesebb vonása az erőteljes lengyelség, abban az értelemben, hogy mélyen benne élt a régi lengyel pásztor- és népköltészet.” (II. 62.) „Lieder nem szívesen járt az orosz gimnáziumba, kelletlensége lázadó hajlamban mutatkozott meg, ki is tették az iskolából.” (II. 68.)

A hol egyenesen érthetetlen, hol csak nem elég gondosan megformált mondatok bizony lelohasztják az olvasó lelkesedését, bárhol találkozzék is velük. Még inkább zavaró ez egy tartós használatra szánt kézikönyv esetében, amelytől azt várja az ember, hogy megbízható módon és színvonalasan informál tárgyáról. Ennek a szolid célnak az eléréséhez nem túl nagy befektetéssel közelebb kerülhetett volna a kiadó, ha megbízott volna a szöveg gondozásával egy hozzáértő lektort.

Nagy előnye ugyanakkor a magyar változatnak, hogy az irodalmi illusztrációkként szereplő versrészletek közül azok, amelyeknek korábban nem volt magyar fordításuk, itt Csordás Gábor ihletett átültetésében olvashatók. Csordás jó érzékkel, választékos stilisztikai megoldásokat alkalmazva szólaltatja meg a legkülönbözőbb korszakokhoz tartozó alkotók verseit.

## Egy kis kiadástörténet

Egy külföldieknek szóló irodalomtörténetnek az az alapvető feladata, hogy az idegen anyanyelvű és kultúrájú olvasót (ez esetben az amerikai egyetemistát) bevezesse egy olyan irodalom, tágabb értelemben egy olyan kultúra ismeretébe, amelyről feltehetőleg igen keveset tud. (Az amerikai egyetemeken a szlavisztika szaktárgy még ma is elsősorban és döntően ruszisztikát takar, még inkább így volt ez a hatvanas években, a munka születése körüli időkben.) Hogy ezt az ismeretterjesztő funkcióját a kézikönyv valószínűleg jól töltötte be (még hozzá nem is csak eredetileg célba vett közönsége körében), azt az is igazolhatja, hogy az 1969-es amerikai kiadást 1983-ban egy újabb angol nyelvű, ezúttal angliai kiadás is követte, de a kötet franciául is megjelent 1986-ban, németül pedig két alkalommal, 1981-ben, illetve 2012-ben is kiadták. (Bár a munka sorozatos idegen nyelvű publikálásában jelentős szerepe lehetett a szerző 1980-ban elnyert Nobel-díjának is.)

## A módszerről

Kétségtelen, hogy Miłosz nem szakember a szó szoros értelmében, hiszen annak idején a bölcsészkart odahagyva jogot végzett, mégsem tekinthetjük dilettánsnak. Amikor a könyv írásához fogott, tisztában volt azzal, miféle csapdák leselkednek a kézikönyvszerzőre. Kiderül ez abból is, amit *A lengyel irodalom történetéről, a szabadgondolkodókról és a szabadkőművesekről* című esszéjében ír.<sup>1</sup> Ez az írás a könyv megjelenése után született, részben megtámogatandó a kötetből kirajzolódó irodalomképet, részben afféle maga mentségeként, válaszul a kritikákra. Abból, ahogyan Miłosz az esszé bevezetésében elhatárolja magát az irodalomtörténet hatvanas évekbeli módszertani gyakorlatától, egyfajta józan visszafogottság érezhető. Mivel nem tudott azonosulni sem az irodalmat a társadalmi viszonyok függvényeként értelmező vulgármarxista determinizmussal, sem az irodalom történetét kizárólag művészi formák történeteként felfogó, a társadalmi-történelmi vonatkozásokat figyelmen kívül hagyó autonomisták felfogásával, Miłosz úgy próbált felülkerekedni módszertani kételyein, hogy a múlt felé fordult: vállalva akár az „ódivatú” címkét is, egészen a pozitívizmusig hátrált

az irodalomtörténet-írás történetében. Talált egy számára rokonszenves mintát, Gustave Lanson számos alkalommal újra kiadott francia irodalomtörténeti kézikönyvét 1895-ből, amelyen nemzedékek nőttek fel, és amelyből, ahogyan megjegyzi, ő maga is sokat tanult. Azt a megokolást adja erre a választásra, hogy véleménye szerint a legjobb irodalomtörténet az, amely csak a legszükségesebb információk megadására szorítkozik: megrajzolja az egyes korszakok történelmi hátterét, majd közli az adott korszak legfontosabb alkotóinak pályaképeit, és felsorolja, jellemzi a legfontosabb műfajokat és műveket. Miłosz is ezt a szerkezetet választotta: minden fejezet élén egy történelmi áttekintés áll, amelyben a szerző röviden ismerteti az adott korszak történelmi és társadalmi hátterét, ami a könyv elsődleges célközönségét figyelembe véve mindenképpen indokolt: az idegen anyanyelvű, a tárgyról kevés ismerettel rendelkező olvasó számára itt rajzolódik ki a korszak irodalmának megértéséhez elengedhetetlenül szükséges társadalmi-történeti kontextus.

Ez azonban csak a könyv durva vázszerkezetét adja: a kötet valójában korántsem szorítkozik a legszükségesebb információk megadására. A jellegzetes műfajok, alkotói portrék, művek bemutatását az eszmétörténet, a művelődéstörténet, a szociológia tárgykörébe sorolható alfejezetek egészítik ki. A „minimalista” célkitűzés ellenére tehát a könyv kimondottan sokat nyújt: olyan alapvető ismereteket, amelyek jó kiindulópontként szolgálhatnak a lengyel kultúra és irodalom történetének elmélyültebb megismeréséhez és/vagy kutatásához.

A reformáció kapcsán kitér például az egyik legérdekesebb protestáns szekta, az ariánusok jellemzésére, utalva az antitrinitárius irányzat teológiai felfogásának a maga korában rendkívül modernnek és vonzónak számító teológiai koncepciójára, amit az is igazol, hogy a dél-lengyelországi Rakówban működő ariánus iskola egész Európában ismert és elismert intézmény volt. Hosszas ismertetést kapunk a zsidóságnak a lengyel történelemben játszott szerepéről, azokról a zsidó vallási mozgalmakról, amelyek a 18. században Lengyelország-szerte igen elterjedtek, s hatásuk időben és térben is jelentékeny volt. A haszidizmus ismerete például nemcsak az olyan, a lengyel kultúrtörténetben egyedülálló munka miatt fontos, mint Stanisław Vincenz évtizedeken át írt, óriási műveltséganyagot görgető nagy trilógiája, *A havasi réten. Képek, dalok és adomák a hucul fennsíkrol*

(1936–1979), hanem például azért is, mert Martin Buber vallási gondolkodásának is ez a forrásvidéke, a frankizmus történetének ismerete pedig a napóleoni korszak viszonyainak és történéseinek alaposabb megértéséhez szükséges.

Ahogy talán a fenti kiragadott példákból is látható, Miłosz árnyaltan mutatja be az európai és a lengyel kulturális és szellemi mozgások bonyolult összjátékát. Az ismertetés nem korlátozódik a Nyugatról érkező hatások bemutatására, hanem a ritkábban előforduló, de olykor kimondottan jelentékeny ellentétes irányú folyamatokat is ismerteti, ami azért is fontos, mert a többi közép-európai kultúrával együtt a lengyel kultúrát és irodalmat is alapvetően befogadó, követő jellegűnek szokás tekinteni, holott a helyi eredetű, de európai (vagy legalább közép-európai, regionális) hatósugarú szellemi inspirációk fontos mutatói lehetnek a lengyel kultúra erejének. Ott van például az arianizmus második szakaszának tekinthető szocinianizmus, amely kimutathatóan befolyásolta Locke és Spinoza gondolkodását, azután ott vannak azok a történészek és filozófusok, akik nemcsak a lengyel romantikus alkotók világszemléletére voltak hatással, hanem az európai gondolkodás történetére is: ahogyan a történettudomány új módszertanát kidolgozó Joachim Lelewel, a Hegel nyomán elinduló, de később vele szembeesegülő Bronisław Trentowski és August Cieszkowski, vagy Józef Maria Hoene-Wroński, akik a romantikus történetfilozófia különböző változataiként leírható gondolati koncepciókat hoztak létre. Vagy egy másik korszakból hozva példát: a 20. század ötvenes–hatvanas évtizedének ismertetése során önálló kisportrét kap a filozófus Leszek Kołakowski, nemcsak szépírói munkái okán, hanem úgy is, mint a 20. századi lengyel értelmiség antiklerikális, racionalista, felvilágosodás kori hagyományának folytatója, a nyugaton is ismert filozófus, akinek politikai és szellemi bátorsága, „humanista szocializmusa” fontos szellemi munióit adott a század második felében kibontakozó közép-európai antisztálinista mozgalmaknak.

Szó esik az irodalomismeretet lényegesen befolyásoló vagy éppen séggel alapjaiban módosító szociológiai változásokról is, mint amilyen például az olvasóközönség megszületése, a könyvpiac kialakulása a 16. században, vagy a nyomtatott sajtó megjelenése a 17. században. Az irodalmat a lehető legtágabban értelmezi Miłosz: a régi irodalom tárgyalása során szó van enciklopédiákról, kalandos történetekről,



a különböző népi irodalmi műfajokról (köztük a Wyspiański *Menyegzőjének* értelmezéséhez fontos kulcsot adó népi betlehemes bábjátékról, a sopkáról, vagy a kolendákról, a karácsonyi népdalokról).

Ebbe a koncepcióba beleférnek a 20. század irodalomtörténetében olykor marginálisnak tekintett műfajok is, mint a szociológia és az irodalom határán elhelyezkedő tényirodalom, a szociográfia, amely Lengyelországban is a két háború között bontakozott ki. A *Przedmieście* (Külváros) nevű folyóirat köré csoportosult alkotók azt a célt tűzték maguk elé, hogy a tényekre koncentrálnak aprólékos megfigyelések nyomán írják le egy-egy városrész, vidék vagy foglalkozási csoport társadalmi miliójét. Ennek a harmincas években óriási társadalmi hatása volt: Leon Kruczkowski *Úr és parasztyja* (1932) a társadalmi elégedetlenség dokumentuma lett, maga az irányzat pedig a közvetlenül a háború előtt induló nemzedék nem egy alkotóját inspirálta.

S egy másik határterület: az esszé is joggal kap helyet, hiszen olyan, mára klasszikussá lett alkotói voltak a két háború között, mint Stanisław Vincenz, Jerzy Stempowski, Bolesław Miciński, vagy éppen a science fiction, amelynek világirodalmi rangú lengyel szerzője Stanisław Lem. Mindezen jelenségek beépítése és említése összhangban van Miłosz eredeti céljával, azzal, ahogyan az irodalomtörténet tulajdonképpeni értelmét felfogja: „Az irodalom számomra nem más, mint olyan pillanatok sorozata az emberi nem életében, amelyeket rögzített a nyelv, ezért elmélkedhet rajta az utókor” (I. 8.) – írja a bevezetésben.

Koncepció: irodalom és történelem, irodalom a történelemben

Miłosz az irodalom keresztül valójában *a történelmet kívánja bemutatni*, azt szeretné elérni, hogy a kötetből kirajzolódjon a lengyel nemzet, „egy latinizált szláv nemzet története”, ahogyan az az irodalomban megmutatkozik. Ez az irodalomtörténetet a történelem szolgálatába állító felfogás Miłosz számára egyszersmind egy lehetséges válasz az irodalomtörténet-írás általa is érzett módszertani kételyeire (amelyeket egyébként *az irodalomtörténelem szakma a maguk mélységében* csak később, az 1970-es években, jórészt annak a Hans Robert Jaussnak a munkái nyomán tudatosított, akit Magyarországon Bojtár Endre elméleti írásaiból ismerhettünk meg elsőként).<sup>2</sup>

Más kérdés, hogy a 2010-es években olvasva Miłosz koncepcióját, óhatatlanul arra gondolunk, hogy a történetírás és a „valóság” viszonyának problematikuságára rámutató narrációelméleti munkák születését követően, Hayden White, Reinhard Kosseleck, Paul Ricoeur, Frank Ankersmit és mások írásainak ismeretében az irodalom és a történelem viszonyára sem tekinthetünk ugyanúgy, mint ahogyan négy és fél évtizeddel ezelőtt Miłosz. Ahogyan ma már kérdésként, problémaként merül fel az is: miként és miféle fenntartásokkal értelmezhetjük az irodalmi műveket történeti dokumentumokként? Nem gondolom, hogy ezt számon kellene kérni ezen a munkán, csak jelezni szeretném, hogy Miłosz elgondolása mögött még egy másfajta világ- és irodalomértelmezés sejlik fel: valamiféle, a világ átláthatóságában mégiscsak bízó világszemlélet. Tárnya specifikumát keresve szerzőnk a nagy nyugat-európai irodalmakkal és az orosz irodalommal szemben *a történelemmel való átitatottságában* találja meg a lengyel irodalom legfőbb sajátosságát. Miłosz úgy tartja, hogy a lengyel irodalomnak elsődleges közege és forrása is a történelem, amelynek állandó jelenléte: irodalom és történelem kivételesen szoros összefonódása adja a specifikumát. S itt megint csak nem arról van szó, hogy a nagy nyugati irodalmakhoz vagy éppen az orosz irodalomhoz tartozó művekből ne olvashatnánk ki az adott nemzet vagy társadalom történelmét (hiszen mindig is olvastuk ezért/emiatt is az irodalmat), hanem arról, hogy a lengyel irodalom történelmi okoknál fogva kényszerült közössége, nemzete létének problematikáját – és elsődlegesen azt – regénybe, drámába, versbe foglalni. (Azt, hogy ez nemcsak a lengyel irodalomra, hanem a közép-európai régió más nemzeti irodalmaira is ugyanúgy igaz, néhány évtizeddel később, Közép-Európa nyolcvanas évekbeli újrafelfedezése idején a régió szellemi reneszánszának egyik kulcsfigurájaként éppen Miłosz írta le, s mára e megállapítás a közép-európai összehasonlító irodalomtörténet-írás közhelye lett.)

Az itt vázolt irodalomtörténeti koncepció ismeretében érthető az az első látásra furcsa (bár nem szokatlan) eljárás, hogy a kötet alapvetően történeti korszakolást alkalmaz: a fejezetek többnyire csak a század megjelölésével különülnek el egymástól, a címadásban olykor él a szerző irodalomtörténeti terminusokkal, máskor viszont eszmetörténeti fogalmakat alkalmaz helyettük. Jellemző, hogy csak igen ritkán szerepeltet Miłosz stílustörténeti/művelődéstörténeti

irányzatot megnevező terminust fejezetcímként (olyannyira, hogy a II. világháború utáni lengyel irodalom ismertetésében egész egyszerűen mellőzi is ezeket). Miłosz nem is titkolja, hogy erősen szkeptikus a művelődéstörténeti irányzatokat, stílusokat megnevező terminusok hasznosságát, használhatóságát illetően. Kétségtől joggal hivatkozik arra, hogy a legtöbb terminus jelentése tisztázatlan és pontatlan, mégis gyakran magától értetődő módon használják ezeket, márpedig definiálásuk, úgy véli, „reménytelen küzdelem”. „Nem rúghatunk be a palackok címkéjétől és szomjunkt sem olthatjuk velük” – idézi magyarozatként Paul Valéryt. (I. 10.) Ez a fajta, már-már az ignorálással határos tartózkodás a terminusok alkalmazásától nekem azért erősen túlzottnak tűnik, minthogy a terminusok jelentésének pontatlanságát, homályosságát illető jogos kritika ellenére is meg vagyok győződve arról, hogy az irányzat- és stílusjelölő szakszavak használatára szükség van. Kivált azokon a pontokon zavaró a bevett terminusok mellőzése, ahol Miłosz a lengyel irodalomtörténet-írás sajátos elnevezéseit használja korszakjelölőként, ahogyan a *pozitivizmus* vagy az *Iffjú Lengyelország* esetében.

A lengyel szakmai tradíció a *pozitivizmus* szakszóval írja le a 19. század második felének irodalmát, pontosabban az 1863-as felkelés és az 1890 közötti időszak literatúráját, amelyben realista és naturalista művek születtek. Tudni kell, hogy a II. világháború utáni lengyel irodalomtudományban a *pozitivizmus* szakszót a szocreal uralma idején parttalanná tágított s derűre-borúra használt *realizmus* terminus elkerülése érdekében *is* használták, s erre az adott lehetőséget, hogy a pozitivizmus a 19. század második felében alkotó lengyel írók világszemléletének meghatározó filozófiai inspirációja volt, jól illett ahhoz az általános rezignációhoz, amely a korabeli lengyel értelmiséget a levert forradalom után kerítette hatalmába. Nagy közösségi célok kitűzése az idő tájt nem volt aktuális, a függetlenség visszaszerzése mint eszményi törekvés irreálisnak bizonyult, ezért az értelmiség a hétköznapi aprómunkára összpontosította energiáit, ezt a váltást volt hivatva támogatni a pozitivizmus ideológiája. Ez ugyan jogosnak mutathatja a lengyel hagyományt követő fogalomhasználatot, mégis úgy vélem, egy külföldieknek szóló kézikönyv esetében nagyobb magyarozó ereje lenne a mégiscsak általánosan ismert és alkalmazott *realizmus* és *naturalizmus* szakszavak használatának.

Hasonlóan problematikusnak tartom az *Iffjú Lengyelország* fejezet-címet is, amely a „homályosnak”, körvonalazatlannak, „reménytelenül definiálhatatlannak” tartott *dekadencia*, *szimbolizmus*, *impresszionizmus* szakszavak helyén áll egy heterogén művészi törekvéseket magában foglaló korszak megnevezéseként.

## Tudománytörténeti előzmények, új kép a lengyel irodalomról

Egy kézikönyv, jellegéből adódóan, mindig kánonalakító is, és tény, hogy ez a törekvés korántsem idegen Miłosztól, aki mindig kritikusan közelített a nemzeti hagyományhoz. Amióta csak esszétet publikált, azaz az ötvenes évektől fogva, írásainak visszatérő eleme a klasszikus és modern lengyel irodalom hagyományának felülvizsgálata. Nem meglepő, hogy ezt a munkáját is erősen motiválta az a szándék, hogy átformálja az angolszász nyelvterületen közkezen forgó kézikönyvek irodalomképét.

A lengyel irodalom képét Nyugaton a hatvanas évek végéig főként két széles körben ismert munka alakította, Julian Krzyżanowski (1892–1976) monográfiája, illetve Manfred Kridl (1882–1957) kézikönyve. Mindkét szerző a lengyel irodalomtörténet-írás jeles alakja. A 19. századi pozitívizmus módszertanát alkalmazó Krzyżanowski nagy formátumú tudós volt, aki egyformán otthonosan mozgott a régi lengyel irodalom, a romantika, a realizmus és a századforduló irodalmában. Monográfiát írt Sienkiewiczről, emellett összeállította a Nobel-díjas lengyel klasszikus bibliográfiáját három kötetben, pályája második szakaszában pedig folkloristaként is alapvető munkákat tett le az asztalra. Nyugaton a londoni School of Slavonic and East European Studies (1927–1930) tanáraként és az 1930-ban megjelent, majd 1968-ban újra, változatlan formában kiadott *Polish Romantic Literature* című munka szerzőjeként ismerhették. Lengyelországban számos kiadást megért, többkötetes kézikönyvének angol nyelvű változata *The History of Polish Literature* címmel jó egy évtizeddel Miłosz kötete után, 1978-ban jelent meg.

A fentiek ismeretében akár meg is lepődhetnénk azon, hogy Krzyżanowski Miłosz szemében egyértelműen a negatív vonatkozási pont, ha nem tudnánk, hogy kizárólag a lengyel romantikáról szóló, Nyugaton

két alkalommal is kiadott könyvét állította Miłosz célkeresztbe. A *Polish Romantic Literature*, írja a már idézett esszében, nem több banalitások gyűjteményénél, amely örök időkre a „mártír Lengyelország” képét igyekszik beleégetni az olvasóba.<sup>3</sup> Márpedig éppen ez az, ami ellen Miłosz kézzel-lábbal tiltakozott, mint ahogyan ellenszenves volt számára mindaz, amiben a hagyományos lengyel nemzeti önszemlélet sztereotip elemeit látta. Úgy találta ugyanis, hogy ez a merev sémaként rögzült és már erősen idejétmúlt nemzeti önkép az akadálya annak, hogy a lengyel kultúráról (és minthogy a kultúrában, az irodalomban alapvetően a történelem megtestesülését látja, a lengyel történelemről) a valósághoz hívebb kép alakulhasson ki. Ennek az egész kérdéskörnek Miłosz számára azért van roppant nagy jelentősége, mert egész életében hadakozott mindazzal, ami a nacionalizmust táplálta, éltette. Emiatt küzdött folyamatosan a nemzeti kulturális örökségnek ezt tovább vivő részével. Azt kell látnunk tehát, hogy a romantikus eredetű nemzetkép és mentalitás irodalomtörténeti megjelenése, illetve ennek kritikája csupán egy vetülete annak a nagy és egy életen át tartó küzdelemnek, amelyet Miłosz a romantikus örökséggel továbbadott nacionalizmus ellen folytatott.<sup>4</sup>

Ez húzódik meg amögött, hogy elfogultságot ró fel másik elődjének, Kridlnek is, noha a szerzőhöz egyébként személyes kapcsolat is fűzte, hiszen Kridl egészen 1939-es emigrációjáig a vilnai egyetemen tanított, ahol Miłoszt is oktatta. Kridl a formalista kutatások kezdeményezője volt Lengyelországban, a lengyel integrális iskola vezéralakja, kiemelkedő teoretikus, aki elsőként szorgalmazta például az iskolai irodalomoktatás és az irodalomkritika tudományos alapokra helyezését. (A lengyel teoretikus munkásságával csakúgy, mint a lengyel integrális iskolával az elsők között, magyar nyelvterületen pedig alighanem egyedülként Bojtár Endre foglalkozott.)<sup>5</sup> Kridl pályája a II. világháború kitörését követően Nyugaton folytatódott: 1940-ben Brüsszelbe került, onnan pedig az USA-ba távozott. 1948-tól haláláig, 1957-ig vezette a New York-i Columbia Egyetem Adam Mickiewiczről elnevezett lengyel tanszékét, ami legalább két szempontból is egyedülálló volt: tudommal az egyetlen önálló lengyel tanszék volt az USA-ban, amelyet ráadásul a népi Lengyelország kormánya alapított és finanszírozott. Emiatt állandóan támadták a jobboldali nacionalista emigráns körök, Kridl személy szerint is a kommunistákkal való együttműködéssel gyanú-

sították, így nem meglepő, hogy a professzor halála után a tanszékét végül fel is oszlatták.

Kridl *A Survey of Polish Literature and Culture* (1956) című munkája az irodalomra fókuszáló, de a művelődés más területeire is kitekintő irodalomtörténet, amely a középkori kezdetektől a II. világháború ki-töréséig kíséri végig a lengyel művelődés útját, mindvégig szem előtt tartva az európai kultúra kontextusát. Nemcsak a társművészetek, hanem a tudományok mértékadó képviselőit is bemutatja a könyvben, s a szerző erudíciója, európai szellemi horizontja, megbízható értékítélete és világos stílusa miatt munkája ma is megbízható fogódzót nyújt legalábbis a 19. század végéig terjedő irodalomtörténeti folyamat megismeréséhez.

Noha Miłosz (aki nyilván e kötet lengyel nyelvű előzményét, az 1945-ben New Yorkban megjelent *Literatura polska na tle rozwoju kultury*t forgatta) olyan nagyra értékelte e munkát, hogy a vele való versengés szinte abszurd vállalkozásnak tűnt a szemében, mégis azt állapítja meg, hogy ez a kötet sem mentes a nemzeti elfogultságoktól. Ez szerinte annak tudható be, hogy Kridl elsősorban az emigráns lengyeleknek írta könyvét, miközben maga sem távolodott el a hazai közegtől annyira, hogy kívülről és kellő distanciával szemlélhesse a nemzeti irodalom korpuszát. Az ő elfogultsága mögött is a lengyel mentalitás hagyományos gondolkodási sémáinak továbbélése húzódik meg.

Az említett munkák láthatóan abban hozhatók közös nevezőre, hogy a nemzeti mentalitást alapvetően formáló romantika irodalmát állítják a lengyel irodalomtörténet értékhierarchiájának csúcsára. Ez a terjedelmen és a bemutatás tartalmi elemein egyaránt meglátszik: a nagy triász, Mickiewicz, Słowacki és Krasiński művei Miłosz elődeinél a lengyel irodalom soha korábban nem létezett és később sem meghaladott értékeit megtestesítő alkotásokként jelennek meg.

Miłosz lényegében ezt a rögzült nemzetképet akarja módosítani magának az irodalomnak az eszközével: anélkül, hogy tagadná a lengyel romantika világirodalmi rangját és jelentőségét, szakít a lengyel irodalom történetének ezzel az *egyközpontú* felfogásával. Ha valami, akkor ez igazán nagyot fordított/fordíthatott a lengyel irodalom (és a lengyel történelem) nyugati képén.

A történelmi események sodrában alakuló irodalom menetét Miłosz bonyolult, megtorpanásokkal, visszahajlásokkal tarkított folyamatként szemléli, amelynek vannak kiugró, nagy teljesítményeket felmutató

időszakai, és vannak válságkorszakai. Olyan folyamatként, amelyben olykor együtt halad a lengyel irodalom a nagy európai kultúrákkal, olykor meg külön utakon jár. Három korszakot lát kiemelkedőnek ebben a folyamatban: a Lengyel–Litván Nemzetközösség (a *Commonwealth*) időszakában virágzó reneszánsz irodalomét, a 19. század romantikájának tüzijátékszerű robbanását, majd pedig a századforduló irodalmát.

## Kiemelkedő korszakok I. A reneszánsz

Hangsúlyozni kell, hogy a régi irodalom és különösen a reneszánsz irodalom gazdagságát nem Miłosz fedezte fel. E tekintetben nemcsak a már említett Krzyżanowski volt méltán megbecsülést érdemlő elődje, hanem Aleksander Brückner (1856–1939), a poliglott nyelvtörténész, irodalomtudós és kultúrtörténész, a berlini, a pétervári és a prágai egyetem tanára is. A sokoldalú és nagy tudású Brückner érdeme volt, hogy a középkor és a reneszánsz korából való szövegek kiadásával, majd az ezek nyomán írt úttörő tanulmányaival, monográfiáival alapvetően változtatta meg a régi lengyel irodalom és kultúra korábbi képét, és új irányt szabott a későbbi kutatásoknak. Az a nagy munkája, amelyben először foglalta össze addigi kutatási eredményeit, a kétkötetes *Dzieje literatury polskiej w zarysie* (A lengyel irodalom vázlatos története) már 1903-ban napvilágot látott, később pedig számos alkalommal újra kiadták. Mivel Brückner a lengyelen kívül német nyelven jelentette meg műveit, azok az angolszász nyelvterületen ismeretlenek maradtak. A régi lengyel irodalom azonban korántsem volt már ismeretlen terület a hatvanas években, csak éppen nem szerepelt jelentőségéhez mért súllyal a lengyel irodalom nyugat-európai (tengerentúli) kánonjában.

A kánonalakító Miłosz felmutatja azt az óriási korpuszt, amely a 10–16. század alatt jött létre, középpontjában a reneszánsz aranykorával. A régi irodalmat jóval nagyobb terjedelemben tárgyalja, mint elődei: az egész kézikönyvnek csaknem a felét teszi ki a középkortól a 18. század végéig terjedő időszak irodalmának ismertetése. Bemutatja Jan Kochanowskit, a mi Balassinkkal párhuzamba állítható reneszánsz egyéniséget, akiről joggal állítja: a „szláv nyelven író költők között” a 19. század elejéig valószínűleg nem volt nála nagyobb. Miłosz szerint

Ronsard-hoz és a francia Pléiade költőihez hasonlítható (mindannyian a horatiusi mintákat követték) és velük azonos mércével mérhető, sokféle műfajban alkotott maradandót. Mellette Mikołaj Sęp-Sarzyński költészete a reneszánsz másik, komorabb arculatát mutatja. A Rabelais és Chaucer stílusát idéző Mikołaj Rej és körülöttük egész sor kevésbé ismert alkotó alakította ki a korszak művelődésének gazdag műfaji palettáját, amelybe nemcsak a lírai költészet olyan páratlan alkotásai tartoznak bele, mint Kochanowski *Gyászdalai* vagy Rej szonettjei, hanem a leíró és szatirikus költészet vagy a hitvitázó irodalom alkotásai, köztük a teológus Piotr Skarga *Országgyűlési prédikációi*, a korabeli szatirikus költészet alkotásai s az ekkoriban kialakuló színházi műfajok, a humanista dráma, a moralitások s a protestáns színház.

A régi irodalom értékeinek, a 16. század irodalmának mint aranykorának a felmutatása a maga korában Miłosz könyvének egyik újdonsága, a szerző egyik alapvető koncepcionális állítása volt. Amely magával hozta egy másik, a szerzői intenció szemszögéből igen lényeges mozzanat kiemelését is, s ezzel két legyet üthetett egy csapásra. Ugyanis szemben azzal a ma is élő sztereotípiával, amely a lengyel=katolikus azonosításra épül, Miłosz hangsúlyozza, hogy a lengyel művelődés és a katolicizmus egyedülállóan szoros kapcsolata csak az ellenreformáció korszakától datálódik, hiszen a 16. századi lengyel művelődés aranykorában Lengyelország *protestáns* ország volt. Igaz ugyan, hogy csak egy szűk évszázadra, akkor azonban a protestantizmus döntően befolyásolta a kultúra alakulását. A lengyel nyelv a reformáció korában előbb Husz János, majd Luther és Kálvin tanai hatására tett szert jelentőségre a latinnal szemben. A protestantizmus, mint tudjuk, a latinul nem beszélő alacsonyabb néprétegekhez is el akarta juttatni az új vallási tanokat, a mozgalom erőfeszítései tehát nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a lengyel nyelv kellő hajlékonyságra, kifejezőképeségre tett szert, röviden szólva: alkalmassá vált az esztétikai célú használatra is.

A következő század, a 17. századi Lengyelország irodalmát a Lengyel–Litván Nemzetközösség széthullása után a hanyatlás jellemezte. Talán ennek tudható be, mondja Miłosz, hogy nincs meg benne a 17. századi Európa nagy nyugati kultúráiban rendre felbukkanó tudománypárti, racionális áramlat a barokk mellett. E korszak érdekes és sajátos lengyel jelensége az ún. szarmata barokk, a régi Lengyelország kisenemesinek életformáját és mentalitását őrző hagyomány, amelynek stilisztikailag



vonzó képződménye a korszak memoárirövidelmének egyik vitathatatlan értéke, a legendás Jan Chrysostom Pasek *Emlékiratai*.

A 18. század második felében, már a felosztások időszakában kibontakozó felvilágosodás ismét fontos, értékteremtő korszak: elkötelezett és jól felkészült társadalmi reformerek és jobbító szándékú művészek egész sorát vonultatja fel. A francia felvilágosodás eszméinek hatására a reformerek egy működőképesebb politikai rendszert, az uralkodónak több jogot biztosító, erős központi hatalmat képviselő alkotmányos vagy dinasztikus monarchia létrehozása mellett kardoskodtak. Az elszegényedett nemesi családból való Hugo Kolltáj (1750–1812) és a plebejus származású, a Lengyel Tudományos Akadémia elődjének tekinthető Tudomány Barátainak Társaságát megalapító Stanisław Staszió (1755–1826) ugyanúgy az irodalmi és tudományos tevékenység és a politika természetes összefonódását példázzák ebben a korban, mint a Kościuszko mellett harcoló, Amerikát is megjárt, az 1830-as felkelés bukását követően száműzetésbe kényszerült író, Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841) pályája. Miłosz azt hangsúlyozza, hogy bár a felvilágosodás kori reformerek politikai céljainak megvalósítására az ország reménytelen helyzete miatt már nem volt lehetőség, szellemi értelemben mégis sokszínű és pezsgő korszak volt a 18. század második fele, amely átvezet a modern kor irodalmához és kultúrájához.

Korszakokon átívelő jelentőségre tett szert az 1773-ban létrehozott Nemzeti Oktatási Bizottság, amely szélesebb jogkörökkel rendelkezett, mint egy mai oktatási minisztérium. A jezsuita rend működésének felfüggesztése után ez a bizottság dolgozta ki és vezette be a nemzeti nyelvű iskolai oktatás rendszerét, egyetemeket és líceumokat alakított át, új tanterveket vezetett be, tankönyveket íratott. Egész tevékenysége a nemzet kulturális és erkölcsi felemelésére irányult, mégpedig sikerrel, mígnem az 1795-ös harmadik felosztást követően az orosz fennhatóság alatt a lengyel nyelvű oktatás és művelődés különösen szűk keretek közé szorult vissza, és erős cenzurális korlátok béklyózták.

Ebben az időszakban született meg a klasszikus lengyel színházi kultúra a Spiró György *Ikszekjéből* is ismert legendás színész és színházigazgató, Wojciech Bogusławski (1757–1829) korszakos jelentőségű munkájának köszönhetően. Bogusławski érdeme az első lengyel hivatásos színház megszervezésén túl az is, hogy az állam összeomlása

után is egyben tudta tartani társulatát, hiszen a színháznak óriási szerepe volt a nemzeti nyelv és kultúra ápolásában s így a nemzet morális tartásának megőrzésében.

## Kiemelkedő korszakok II. A romantika bemutatása

A romantika tagadhatatlanul a lengyel irodalom legkiemelkedőbb korszakainak egyike, nem túlzás azt állítani, hogy egy kézikönyv értékmérője lehet a romantika bemutatásának módja. Ha tömören szeretném jellemezni, hogy is van ez Miłosznál, azt a fajta hangsúlyozottan *irodalmi* megközelítést emelném ki, amely erőteljesen hántja le a tárgyról a ráarakódott hazafias és martirológiai rétegeket. Miłosz láthatóan igyekszik minél sokoldalúbban megmutatni a gondolkodás, a mentalitás, az érzékenység változását. Újszerű a téma tálalásának az a módja, amely egy „ellenséges” nézőpontból, a konzervatív Metternich szemével láttatja a később romantikusnak nevezett, új mentalitásbeli és gondolkodási irány jellegzetességeit. Olykor talán túlhangsúlyozza a lengyel romantikának a nyugatitól különböző vonásait, amikor például azt mondja, hogy a lengyel romantika mindenekelőtt *irányultságában* tér el a nyugat-európaítól. Ellentétben a romantikának azzal a változatával, amely az egyén lelki és szellemi világának legmélyére, mintegy a benső tájak felfedezésére irányult, a lengyel romantika szélsőségesen aktív jelleget öltött, hiszen a lengyel romantikusok politikai célokat tűztek ki. Ez a sarkított szembeállítás bizonyosan túlzó, hiszen a nyugat-európai romantikusok is kiálltak politikai változások mellett, elég, ha csak Byronra vagy Heinére gondolunk. Fontos ugyanakkor a lengyelek történetfilozófiai érdeklődésének hangsúlyozása, hiszen kétségtelen, hogy írásaikat mélyen áthatotta a historizmus.

Miłosz ráirányítja a figyelmet egy valóban szignifikáns műfaji jellegzetességre: a lengyel romantikában fontosak azok az összetett műfajú, leginkább költői drámának nevezhető művek, amelyeknek közvetlenül a történelem adja a témáját, ahogyan Mickiewicz *Ősökje*, Słowacki *Kordianja* és Krasiński *Pokoli színjátéka*. Egy másik fontos különbség a nyugat-európai romantikával szemben a lengyelek klasszicizmushoz fűződő viszonya: Mickiewicz és barátai stílusukat tekintve és szellemi értelemben is a 18. század közvetlen örökösei voltak: nemcsak Voltaire,

Diderot és Rousseau munkásságát tanulmányozták, hanem olvasták Condillac és Helvetius műveit is. Mickiewicz *Óda az iffúsághoz* című verse egyfajta szabaddóműves dal, amely arra szólítja fel az embert, hogy új vagányra taszítsa a Föld köveit, készüljön az emberiség szabadságára.

Miłosz lerombolja a romantika bevett hierarchiáját is, amellet érvelve, hogy a „három vátesz” emlegetése némileg önkényes, ugyanis a három romantikus alkotó korántsem volt egyformán jelentős írói személyiség: a legsokoldalúbb közülük kétségkívül Adam Mickiewicz (1798–1855), aki a lírában, a verses epikában és a drámában is fontos műveket hozott létre. Juliusz Słowacki (1809–1849) másfajta tehetséggel rendelkezett. Korai verseit Mickiewicz nem alaptalanul nevezte „szép, de üres költeményeknek”, „Isten nélküli templomoknak”. Słowacki késői meditatív, melankolikus költeményei viszont jelentős változásról adnak hírt: a költő túllépett a romantikán, és a szimbolizmust előlegező verseket írt. Nem véletlen, hogy a századforduló alkotói benne találták meg igazi elődjüket.

A nagy triászából Miłosz Zygmunt Krasińskit (1812–1859) értéke-li a legkevesebbre, lényegében egyetlen művét, a *Pokoli színjátékot* (*Nie-Boska komedia*) mondja (joggal) világirodalmi rangú alkotásnak. A Madách *Tragédiájával* egy sorba állítható remekmű sajátos vízió a világtörténelemlről, amely Mickiewicz drámájához, az *Ősök*höz hasonlóan színpadon igazán csak a 20. században kelhetett életre (olyannyira, hogy Miłosz szerint tökéletes filmforgatókönyvet lehetne írni belőle).

A korszak jellemzése a korabeli történetfilozófia, illetve a drámairodalom ismertetésével, a nemzeti elnyomás korában vérbő komédiákat író Aleksander Fredro (1793–1876) életművének bemutatásával folytatódik. Fredro máig a lengyel színházi repertoár klasszikusa, darabjai jellegzetes társadalmi magatartásformákat és tipikus jellemeket mutatnak be. A romantikát tárgyaló fejezet igazi különlegessége egy látszólag csak lazán ide kapcsolódó alfejezet, mégsem mondanám az *Egy család történetét* feleslegesnek. Ez a kis minieszé annak a Joseph Conradnak a családját, gyökereit mutatja be, akit Miłosz maga is mestereként tisztelt, s akinek gondolatai kitapinthatóan nyomot hagytak esszéiben és költészetében is. A Korzeniowski család történetében egy egész nemzedék, az 1863-as felkelés szervezésében aktívan részt vevők sorsa sűrűsödik össze. Conrad apja, Apollo Korzeniowski (1820–1869) ennek az elveszett nemzedéknek minden bizonnyal egyik legkiválóbbja volt: tehetséges

író és műfordító, egyszersmind a korszak fontos politikai szereplője: az 1863-as felkelést irányító ideiglenes kormány előszervezetének egyik tagja, akit a felkelés leverése után szibériai száműzetésre ítélték. A család lényegében rá is ment erre. A zord vologdai éghajlat alatt elszenvedett megpróbáltatásokba előbb az anya halt bele, majd az apa is. Az elárvult kislány anyai nagybátyja, Tadeusz Bobrowski személyében talált gondos nevelőre és nagylelkű támaszra, akire felnőtként is bizton számíthatott.

Ez a „nagy” irodalomtörténethez csupán lazán kapcsolódó kis betéttörténet még egy érdekes adalékkal szolgál: Miłosz Apollo Korzeniowski és Joseph Conrad írói arculatának, világszemléletének eredendő rokonságára hívja fel a figyelmet: arra a sajátos látásmódra, amelyben egyszerre volt jelen a romantikus eszményeket dédelgető, ugyanakkor erősen társadalomkritikus, realista látásmód.

Az első kötet annak a Cyprian Norwidnak (1821–1883) a bemutatásával zárul, akit Miłosz a romantikán kívülként jellemez, joggal, hiszen a mi Vajda Jánosunkhoz hasonlóan Norwid is sajátosan köztes helyzetű alkotó.<sup>6</sup> Történetfilozófiája romantikus, költői eszközei azonban messze túlmutatnak a romantika poétikáján. Nem véletlen, hogy életében teljesen visszhangtalan maradt, és kortársai nem értették. Csak miután Zenon Przesmycki (Miriam), a modern irodalom egyik alapító atyja felfedezte és közzétette addig ismeretlen vagy kallódó kéziratait, lett ismertté és nyerte el méltó helyét az irodalomtörténetben: máig joggal tekintik a modern költészet előfutárának: egy Jules Laforgue-ot és T. S. Eliotot előlegező művész, mondja Miłosz.

## Egy tárgy megtisztítása

Ha eddig még kétségei lettek volna az olvasónak, a következő fejezetből, amely a 19. század második felének irodalmát tárgyalja, egyértelműen kiderül, hogy Miłosz kánonalakító gesztusa elsősorban arra irányul, hogy megtisztítsa a lengyel irodalom képét a makacsul tovább élő romantikus sztereotípiáknak a gondolkodásban lerakódott maradványaitól. Jól szemlélteti ezt az a két portré, amely a korszak két kiemelkedő íróját, Bolesław Prust (1847–1912) és Henryk Sienkiewiczet (1846–1916) mutatja be. Mindkét szerző művei máig kötelező olvasmányok, a Nobel-

díjas (1905) Sienkiewicz pedig nemzeti idol, akinek *Trilógiáján* nemzedékek nőttek fel. Ő is a pozitivistákkal indult újságíróként, nézetei azonban fokozatosan jobbra tolódtak, míg végül a konzervatív táborhoz csatlakozott. Miłosz a klasszikusnak kijáró terjedelemben, de igen tárgyyszerűen mutatja be, nem tagadva, hogy az egyébként kiváló nyelvkészségű szerző írásművészetének súlyos fogyatékoságai is vannak: regényei leginkább az idősebb Dumas műveivel párhuzamba állítható romantikus történelmi kalandregények; e műfaj szabályainak és bevett kliséinek megfelelően erősségük az érdekfeszítő, fordulatos cselekményszövés, világképük ugyanakkor egyszerű elveken nyugszik, és jellemábrázolásuk sem túlzottan árnyalt, alakjaik többnyire fekete-fehérek, sematikusak. Sienkiewicz „eszményképe az istenfélő, egészséges, katolikus katona, akit nem terhelnek súlyos gondolatok, ezzel szemben östehetség a bajvívásban, az ivászatban és a szerelemben”. (II. 41.)

Véleménye igazolására a kortárs gyilkos kritikáját idézi Miłosz. Prus szemléletesen írja le, hogyan is fest az *Őzönvízben* a háború: „Levágott fejek és kezek, hullahegyek magasodnak, de a vér nem vér, hanem inkább áfonyaszósz.” (Uo.) Ugyanakkor tény, hogy Sienkiewicz regényei hihetetlen módon hatottak a közönségre, olyannyira, hogy például a II. világháború alatt az illegalitás harcosai Sienkiewicz hőseinek nevét használták fedőnévként.

A korszak legfontosabb regényírójának Miłosz méltán tekinti Bolesław Prust, aki azonban sosem volt Sienkiewiczhez hasonlóan népszerű a lengyel olvasók körében. Prus újságíróként hallatlan precizitással gyűjtötte az anyagot, mígnem a lengyel társadalom alapos és mély ismeretére tett szert. *Heti krónika (Kroniki tygodniowe)* címmel írt tárcáiban, amelyek több mint negyven éven keresztül jelentek meg varsói újságokban, a francia *croniques* műfaja ötvöződött a lengyel adomáéval. Ezeket az írásokat az tette népszerűvé, hogy a mindennapi élet apró eseményeinek és jelenségeinek örve alatt, humorral fűszerezve írt olyan lényegbevágó dolgokról, amelyekről a cenzúra miatt nem lehetett nyíltan beszélni, éppen ezért nagy hatással voltak a haladó lengyel értelmiségre.

Újságíróként szerzett ismeretei alapozták meg Prus pesszimista társadalomfilozófiáját: a lengyel társadalmat betegnek látta, ez a vízió adta nagy szociológiai körképének, *A bábunak* (1890) alapját is. Szavai szerint a társadalomra „elavult becületkódexet, üres frázisokat

és a hamis spiritualizmus kultuszára támaszkodó viselkedésmintát erőltetett rá a nemesség, miközben megfélemezte arról, hogy csak a kétkezi munkával foglalkozó emberek tömegeinek köszönhetően maradt életben”. (II. 23.)

A korszak mérlegét megvonva a lengyel realista próza kibontakozásának fontos állomásaként regisztrálja Miłosz a korabeli teljesítményt. A könyvet magyarázó esszéjében azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy az önálló állami lét elvesztésének súlyosabb következményei szellemi téren csak lassan, fokozatosan mutatkoztak meg. Ezt a szellemi forma egyfajta elsilányosodásának lehetne nevezni, amely oda vezetett, hogy a keletkezett szakadást később már nem sikerült megszüntetni. A lengyel irodalmat a 19. század második felében is béklyózta a nemzeti ügy kényszerű szolgálata, ami akadályozta abban, hogy eljuthasson olyan kérdések feltevéséhez, amelyeket a modern ember lelki mélységeinek feltárásával a korszak nagy irodalmi felmutattak. Kraszewski, Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz, sőt még Żeromski is értékes vonásai ellenére csupán lokális jelentőségű marad, s csak a századforduló korszakában születik ismét világirodalmi rangú irodalom.

### Kiemelkedő korszakok III.

#### A századforduló Ifjú Lengyelországának jelentősége

Az 1890 és 1918 közötti időszak irodalmát az európai kultúra válsága, pontosabban ennek a válságnak a tudatosítása hívta életre. Miłosz részletesen mutatja be azokat az alkotókat és műhelyeket, folyóiratokat, akik/amelyek az európai szellemi és művészi inspirációkat áthasonítva és közvetítve egy új világlátás és művészi felfogás kialakulásához járultak hozzá. Ennek a válságból kinövő új művészetfelfogásnak a legszembetűnőbb eleme a lengyeleknél az volt, hogy tudatosan tagadták meg az irodalom nemzeti elkötelezettségét, az íróknak az ezzel kapcsolatos közösségi feladatait, és a művészet autonómiájára esküdtek fel. (Ezt az új művészi felfogást a modernség nagy formátumú kezdeményezője, a németül író Stanisław Przybyszewski [1868–1927] képviselte.) A külföldről átvett filozófiai és kulturális hatások mellett az ország helyzete és a nemzeti hagyományok formálták a modern lengyel irodalmat. A fiatalok kifogásolták a pozitívizmus haladásba vetett hitét és

gyáva utilitarizmusát, erősen hatott az 1905-ös orosz forradalom, amely megrengette a birodalmat, s az ekkor kitört orosz–japán háború is azt mutatta meg, hogy az orosz medve meggyengült. Nem csoda, ha ennek következtében „ismét a függetlenséget és a forradalmat megidéző romantikus álmok felé lengett ki az inga”. (II. 57.)

Szociológiai szempontból is változást hozott az új irodalom: míg a 19. században elsősorban nemesi származású értelmiségiek voltak az írók, a századfordulótól egyre inkább előtérbe kerültek a korábban elnyomott csoportokból kikerülő, paraszti és zsidó származású alkotók, és egyre több nő kezdett írni.

Az Ifjú Lengyelország irodalmában többféle irányzat élt egyidejűleg, illetve részben követte, részben váltotta egymást. Przybyszewski szélsőséges pesszimizmusát és dekadenciáját az időszak második felében a modernizmus új ellenzéke terelte más irányba, s ennek kiemelkedő jelentősége volt a nyelv fejlődése szempontjából: a korai dekadensek túlburjánzó, lírai elemekkel telített nyelve helyett hétköznapi tartalmakkal telítődött, olyan valóságterületeket is megnevezett, amelyekről a korai dekadensek elfintorították az arcukat, s ez egyebek mellett a modern nagyvárosi nyelv és humor formáinak megszületéséhez is elvezetett (Boy-Żelenski és a kabarék világa).

Három jelentős alkotó, Władysław Reymont (1867–1925), Stefan Żeromski (1864–1925) és Waclaw Berent (1873–1940) életműve emelkedik ki a korszak prózájából. A 20. század első negyedéig egyértelműen Żeromskit tartották a legjelentősebb lengyel prózairónak, olyannyira, hogy amikor Reymont 1924-ben megkapta a *Parasztokért* a Nobel-díjat, a legtöbben úgy gondolták, hogy azt inkább Żeromskinak kellett volna kapnia, akit a társadalom bajainak kendőzetlen és elkötelezett ábrázolása miatt méltán neveztek „a lengyel irodalom lelkiismeretének”. Ma már kissé modorosnak érzett nyelve miatt Miłosz inkább a korai korszakából származó elbeszéléseit emeli ki, amelyekben „nem engedte meg magának a parttalan líraiságot, amely [...] a modernizmus és a szimbolizmus hatására szivárgott be a stílusába”, és megkockáztatja, hogy „Żeromski elsősorban [...] nagyformátumú közéleti személyiség volt”. (II. 103.)

Tegyük hozzá: ma sokkal inkább Berent *Korhadékát* (*Próchno*) és *Őszi vetését* (*Ozimina*) tartják a modernista prózát reprezentáló alkotásoknak, amelyek plasztikusan mutatják meg a korszak lengyel társa-

dalmát feszítő kérdéseket. Az elsősorban kritikusként számon tartott Karol Irzykowski *Fajankó (Pahuba)* című regénye pedig regénytechnikai újításai miatt kelt figyelmet.

A századforduló lengyel irodalmában Stanisław Wyspiański (1869–1907) életműve hozott drámai fordulatot, kétféle értelemben is. Az eredetileg festőnek készült Wyspiański a romantikához nyúlt vissza, színházi újítóként Mickiewicz drámai műveinek iránymutatását ötvözte Wagner inspirációjával. Monumentális színházában realista és látomásos elemeket vegyített, és a lengyel nemzeti történelem nagy kérdéseit tette fel. Ezzel megváltoztatta az Ifjú Lengyelország gondolkodását, és visszahozta az irodalomba a nemzeti ügy iránti elkötelezettséget, amelyet a modernnek első nemzedéke levetett magáról.

Mellette még két olyan korabeli alkotót mutat be Miłosz, akik nem a saját korukban, hanem csak jóval később kapták meg az életművüket megillető figyelmet. A „modern európai irodalom nagyjai közé tartozó” Bolesław Leśmian (1877–1937) nemcsak saját kora irodalomeszményétől, hanem még a következő korszakétól is olyan távol állt, hogy olvasói nem tudtak mit kezdeni sajátos mitikus szimbólumokkal telített, autonóm nyelvet teremtő költői világával. A századforduló egyéni hangú és világlátású teoretikusa, kritikusa és írója, Stanisław Brzozowski (1878–1911), aki a korai Marx akkor még ismeretlen gondolataival összecsengő szabadságfilozófiát dolgozott ki, csak a 20. század második felében talált visszhangra Lengyelországban, nem utolsósorban éppen Miłosz 1962-es könyve, az *Ember a skorpiók között (Człowiek wśród skorpionów)* hatására. S a példákat sorolhatnánk.

Miłosz századfordulós irodalomképének az a legfontosabb újdonsága, hogy úgy tekint a korszak irodalmára, mint nyitott fejezetre, mint egy olyan kivételes szellemi formációra, amely korszakokon átnyúlva formálta a 20. század lengyel irodalmát. A maga korában feltétlenül újszerű volt az a felismerés, hogy mindaz, amit ma modern irodalomként ismerünk, annak a rendkívül sokszínű mozgalomnak a keretei között született meg. Azzal, hogy az Ifjú Lengyelországot lezáratlan projektnek tekinti, Miłosz a modernséget olyan világszemléleti és poétikai elemek együtteseként értelmezi, amely érvényes kontextust teremthet számos későbbi 20. századi mű és életmű értelmezéséhez is. Ennek a megállapításnak ma, amikor a modernségre mint a 20. század legfontosabb jelenségegyüttesére tekintünk, talán még nagyobb a je-



lentősége, mint a könyv írásakor, és egybecseng az utóbbi évtizedek lengyel irodalomtudományának a modernséget hasonló szellemben értelmező irányával.<sup>7</sup>

## A független Lengyelország irodalmának áttekintése

Minthogy Miłosz nem a fent jelzett megállapításra fűzi fel a független Lengyelország irodalmának bemutatását, kifejtetlenek maradnak a két korszakot összekötő szálak, ahhoz ugyanis, hogy ezeket megmutathassa, irányzatok szerinti tagolásra volna szükség. Részben ez magyarázza, hogy a hiányérzetünk is egyre nő a két háború közti fejezetet olvasva. Ennek a nagyon gazdag irodalmat teremtő időszaknak a bemutatására igazán kevésnek tűnik a mintegy 60 oldal (ugyanannyi, mint amennyi az előző, a századfordulós korszakra jutott, és kevesebb, mint amennyi az 1945 és 1980 közötti időszak irodalmára).

A költészet bemutatása jól követhető, hiszen a csoportok itt elég jól körülhatárolhatók. A két háború közötti lengyel líra három nagy poétikai modell alapján írható le: az első a *Skamander* folyóirat köréhez köthető, a második a húszas évek avantgárd mozgalmaihoz, a harmadik pedig a harmincas évek ún. második avantgárdjához. Elsőként a *Skamander* című folyóirat körének líráját mutatja be Miłosz. (Kiemelve, hogy a csoportos emlegetés lényegében csak konvenció, mert erős és egymástól is eléggé különböző költők tartoztak ehhez a leginkább az orosz akmeistákhoz hasonlítható csoporthoz: Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Jarosław Iwaszkiewicz, Kazimierz Wierzyński.) Ez a költészet érzékenyen jelezte, hogy 1918 valódi fordulatot hozott: a függetlenség visszaszerzésével megszűnt az évszázados kötöttség, amely a lengyel irodalmat béklyózta, le lehetett vetni a nemzeti formaruhát. Ahogyan Jan Lechoń írta *Herosztratosz* című versében: „s tavasszal lássam a tavaszt, ne lengyel hazámat.” (Kálnoky László ford.)

A skamandriták a normalitáshoz való vágyott eljutást fejezték ki azzal, hogy a mindennapi élet témáit és szavait vitték be a költészetbe. Líraiak, érzékenyek és önironikusak voltak, a romantikusokhoz kötődtek, ugyanakkor igazi kozmopoliták is, verseik világát a nagyvárosi környezet adta. Ennek a csoportnak a programszerű programnélküliségével és állítólagos „antiintellektualizmusával” állt szemben a húszas

évek ún. első avantgárdja (a „formista” Tytus Czyżewski és a krakkói *Zwrotnica* folyóirat konstruktivistáinak köre: Tadeusz Peiper, valamint Julian Przyboś és Jan Brzękowski). Kiemelkedő tehetségű költőként voltaképpen csak Przybośt említhetjük itt, aki a konstruktivizmus és a szürrealizmus sajátos poétikai szintézisét teremtette meg.

Az első avantgárdról adott kissé rövidre zárt ismertetést egy hosszabb kifejtés követi, ami azért indokolt, mert a korszak második évtizedének meghatározó költői modellje a lengyel második avantgárdhoz köthető. Olyan szuverén költőegyeniségek tartoztak ide, mint például Adam Ważyk, Mieczysław Jastrun, Józef Czechowicz. Ennek a költészetnek a legjellegzetesebb vonása a pesszimista jövőképet festő katasztrofizmus volt, később ezen a néven kanonizálta az irányzatot az irodalomtörténet. Az irányzat a vilnai *Żagary* című egyetemi diáklap köré csoportosult költők – Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski és Czesław Miłosz – felfogásában kristályosodott ki, ezért őket tekintették a katasztrofista iskola elindítójának. Ez a szimbolista, szürrealista, expresszionista és neoklasszicista elemeket ötvöző költészet elkerülhetetlennek mutatta a morális és történeti katasztrófát. Jelentőségét különleges, összetett poétikája mellett az adja, hogy ebből az irányzataból merített inspirációt a háború alatti költészet, és sokat köszönhet neki a háború utáni filozófiai líra is.

A korszak drámairodalmát az a Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) reprezentálja egyedül, aki itt elsősorban színházi újtóként kap hosszas ismertetést, noha Miłosz máshol közölt írásaiból tudhatjuk, mennyire meghatározó volt egész gondolkodása, világlátása szempontjából Witkiewicz életműve. Két fantasztikus regényéből, *Az ősz búcsújából* (1927) és a *Telhetetlenségéből* (1930), írta Miłosz, többet lehet megtudni a két háború közötti Lengyelországról, mint sok realista regényből. Igaz, arra a tényre itt is felhívja a figyelmet, hogy a katasztrofista költők sok mindent éppen a tragikus sorsú Witkacytól vettek át.

A próza megújítói között önálló alfejezetben mutatja be Miłosz Witold Gombrowiczot (1904–1969), aki a 19. századi realista regénykonvenciót felrúgva filozófiai regényeket írt. Gombrowicz életműve nem más, mint a hiteles létezés lehetőségének keresése.<sup>8</sup> A hiteles létezést a konvenciók rögzítette forma akadályozza, s ebben a szembenállásban végső soron a természet és a kultúra konfliktusa mutatkozik meg. Erre a problémára ad különböző válaszokat az író életműve.

A korszak prózájának harmadik megújítója, Bruno Schulz (1892–1942) bemutatása önellentmondásos, miközben ugyanis azt írja Miłosz, hogy „manapság Schulzot tekintjük a két háború közötti időszak egyik legfontosabb prózaírójának” (II. 165.), mindössze alig egy oldalt szentel a galíciai író Kafkához hasonlítható, mégis roppantul eredeti világának, amely sajátos mítoszt teremt a kisváros, Drohobycz tárgyi környezetéből, és a létről szóló példázatokká emeli apja és családja hétköznapi életének eseményeit.

A megírás jelen idejéhez közeledve számolnia kell a szerzőnek azzal az objektív bemutatást minden bizonnyal nehezítő körülménnyel, hogy saját kortársairól, közelebbi vagy távolabbi kollégáiról, barátairól és ellenségeiről kell írnia. Az 1945–1980 közötti irodalomról szóló rész csakúgy, mint az emigráns irodalom ismertetése valamelyest az eredetileg kitűzött minimalista célt tartja szem előtt: alapvető információkat kapunk a legfontosabb alkotókról, illetve életművekről.

Összegzésként: a kritikai megjegyzések dacára is jó könyvnek tartom Miłosz kézikönyvét. Nem állíthatjuk, hogy a lengyel irodalmat sokan olvassák, még kevésbé, hogy ismerik. Ezen az sem változtat lényegesen, hogy ma valóban sok kortárs lengyel mű jelenik meg magyarul (ami persze nagyszerű), hiszen ez csak még inkább szükségessé teszi e művek tágran értelmezett kultúrtörténeti kontextusának megismerését. Miłosz erudíciója, európai látóköre pedig garancia arra, hogy árnyalt képet kapunk a lengyel irodalom legfontosabb törekvéseiről, alkotóiról, műveiről. Ahol pedig nem éri el ezt az ideális célt, ott is jó kiindulópontként használhatjuk a további, elmélyültebb kutatáshoz. S az sem mellékes, hogy ezt az irodalomtörténetet olvasva valamennyire magunkra, a mi problémáinkkal sok tekintetben egybecsengő vagy legalábbis azokhoz hasonló kérdésekre bukkanhatunk, végül is saját irodalmunk és kultúránk történetével sok szálon párhuzamosan futó történetet olvashatunk.

## Jegyzetek

- 1 Czesław MIŁOSZ: *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*. In: UŐ: *Prywatne obowiązki*. [Magánkötelezettségek.] Instytut Literacki, Paryż, 1972. 113–136.
- 2 Lásd pl. BOJTÁR Endre: *Az irodalomtudomány újabb feladatairól*. In: UŐ: *Egy kelet-európai irodalomelméletben*. Szépirodalmi, Budapest, 1983.
- 3 Cz. MIŁOSZ: *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach, i. m.* 115.
- 4 Vö. pl. Czesław MIŁOSZ: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. [Közvetlenül a háború után. Levelezés írókkal 1945–1950.] Znak, Kraków, 1998. A romantikának a lengyel eszmetörténetben játszott szerepével vet számot Marcin KRÓL: *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków. Polskie obrachunki na koniec milenium*. [A romantika, a lengyelek pokla és mennyoországa. Ezredvégi lengyel számvetések.] Warszawa, 1998. A kortárs lengyel politikában és társadalmi nyilvánosságban továbbélő romantikus sztereotípiákról lásd Maria JANION: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. [Az elképesztő szlávág. Irodalmi fantazmagóriák.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007.
- 5 Lásd BOJTÁR Endre: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. (Opus Irodalomelméleti Tanulmányok.) Akadémiai, Budapest, 1978; UŐ: *Slavic Structuralism*. (Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe 11.) Amsterdam, 1985; UŐ (vál., szerk.): *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*. Akadémiai, Budapest, 1988.
- 6 Vö. BOJTÁR Endre: *„Az ember feljő...” A felvilágosodás és a romantika a közép- és kelet-európai irodalomban*. Magvető, Budapest, 1986.
- 7 Lásd pl. Ryszard NYCZ: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. [A modernség nyelve. Irodalomtörténeti bevezetés.] Wrocław, 2002, a problematika vázolósa főleg: 5–21.; Włodzimierz BOLECKI: *A modernizmus a XX. századi lengyel irodalomban*. Ford. KERESZTES Gáspár. In: PÁLFALVI Lajos–REIMAN Judit (szerk.): *Irodalom és normalitás. Tanulmányok a modern lengyel irodalomról és színházról*. Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2006. 36–62.; UŐ: *Modalności modernizmu*. [A modernség modalitásai.] IBL, Warszawa, 2013.
- 8 Sajnos a magyar fordítás itt félrevezető, mert az *autentyk* szó magyarra nem *autentikumként* fordítandó, az ugyanis az *Idegen szavak szótára* szerint mást jelent: 1. a justinianusi törvények hiteles gyűjteménye, 2. az az okmány, amely az ereklyék valóságát bizonyítja.

## AZ EMIGRÁCIÓ KULTÚRTÖRTÉNETI DIMENZIÓI

Az összehasonlító irodalomtudomány mindeddig kevés figyelmet szentelt az emigráció irodalmának, annak ellenére, hogy a vasfüggöny lehullása után a volt keleti blokk országaiban megindult a korábbi irodalmi kánonok felülvizsgálata és ezzel együtt az emigráns életművek/irodalmak újraértelmezése. Ez azonban többnyire csupán annyit jelentett, hogy az egyes nemzeti irodalomtörténetek kiegészítéseként megírták „saját” emigrációjuk irodalomtörténetét, esetleg beépítették a nemzeti irodalomtörténetbe a legjelentősebb emigráns alkotók pályaképét. Márpedig az effajta partikuláris kutatás már csak azért sem lehet kielégítő, mert az emigráció maga par excellence nemzetek feletti jelenség, amelyet a komparatiztika módszereivel lehet eredményesen leírni: az összehasonlítás képes feltárni a nemzeti jelenségek valódi specifikumát. Az első olyan vállalkozás, amely ezt célozta, az Eva Behring, Juliane Brandt és mások által szerkesztett, 2004-ben megjelent *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischen Exilliteraturen 1945–1989* című kötet már a korszakhatárok megvonásával is jelezte, hogy kizárólag a kommunisták által kikényszerített emigrációk irodalmának feltárására vállalkozik. A 20. századi emigráció azonban nem korlátozódik a kommunisták elől menekülőkre, igen jelentős a nácik által kikényszerített emigráció is, és ahogyan az elemzések bizonyítják, a jelenség ideológiától és politikai színezettől függetlenül számos általánosítható vonással rendelkezik, célszerű emiatt közös tárgyalásba vonni ezt a bonyolult, sokrétű kultúrtörténeti tárgyat.

Ez a felismerés hívta életre azt az új, nagyszabású kötetet, amely John Neubauer és Török Borbála Zsuzsanna szerkesztésében *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe* címmel 2009-ben jelent meg. Óriási feladatra vállalkozott a John Neubauer magyar származású professzor vezette kutatócsoport, amikor a 20. századi közép-európai emigrációk irodalmának áttekintését tűzte ki célul, és inspiráló munkát tett le az asztalra.

Újszerű és termékeny a kutatás tárgyának az a tág értelmezése, amely tekintet nélkül az ideológiai különbségekre (amelyeket persze a szerzők nem hagyhatnak és nem is hagynak figyelmen kívül a konkrét esettanulmányokban) felöleli a jobb- és baloldali emigrációk történetét egyaránt, abból kiindulva, hogy maga az emigráns léthelyzet, vagy ha úgy tetszik, a száműzetés, az otthona/hazája elhagyására kényszerített vagy kényszerített ember léthelyzete végső soron hasonló: hiszen anyanyelve, kultúrája, egzisztenciája teréből kilépve az egyén mindennapos biztos fogódzóit veszti el, akár közvetlen fizikai kényszer hatására hagyja el szülőföldjét, akár azért, mert fenyegetve érzi magát bármely, a személyét érintő okból.

A közép- és kelet-európai régióban élő értelmiségiek és művészek jelentős hányadának legsajátabb tapasztalata ez legalábbis 1918-cal, az I. világháború végével kezdődően. Érthető, hogy ez az időszak, az évezredfordulóig terjedő „rövid 20. század” adja a kötet időbeli kereteit. Ami a vizsgálódás térbeli kiterjedését illeti, már kevésbé egyértelmű a kötet megoldása. Lényegében az orosz és a német nyelvterület közé eső országok: a mai Lengyelország, Magyarország, Csehország, Szlovákia, Románia, Szerbia és Horvátország a tárgya. A határokat különféle kényszerekre, például a „földrajzi koherenciára” hivatkozva szabták meg, ami egyebek mellett oda vezetett, hogy Bulgáriát, ahol a bemutatott térségéhez hasonló folyamatok zajlottak, kihagyják a tárgyalásból, a balkáni viszonyok sajátosságaira hivatkozva. Ugyancsak kimaradnak a balti országok, azzal az indoklással, hogy emigrációjuk kis létszámú volt, ami azért vitatható, mert a Baltikum paradigmatisa a szovjet expanzió végbemenetele szemszögéből: itt mintegy előre lejátszódott az, ami 1949 után Közép-Európában. Ezek a kifogások azonban nem feledtethetik, hogy a kötet roppant mennyiségű anyagot mozgat, és az is kétségtelen, hogy (az imént megfogalmazott kritikai megjegyzések ellenére) imponáló a kutatás merítésének mélysége és szélessége.

A szerteágazó tárgy és a népes szerzőgárda miatt az effajta kötetek gyakorta nem eléggé koherensek, a tanulmányok színvonala egyenetlen. Ezt a veszélyt a kötet szerzői többféleképpen igyekeztek kiküszöbölni. Hosszú és termékeny közös előkészítő munka zajlott a Collegium Budapestben, ami lehetővé tette a konszenzus kialakítását, az alapvető elméleti, terminológiai és módszertani kérdések áttekintését. Ezeket a bevezető és a záró tanulmányban John Neubauer, illetve Török Borbála Zsuzsanna veszi sorra.

A szerkesztők nagy súlyt fektettek a terminológiai kérdések tisztázására, hiszen a konszenzus ez esetben az egyes nyelvek eltérései miatt is különösen fontos. Az angol nyelvben az *exile* és az *emigrant* szavak jelentése eléggé élesen különbözik, de például a német nyelvben nem. A Metzler-féle irodalomtudományi lexikonban az *Exilliteratur* címszó mellett szinonimaként tüntetik fel az *Emigrantenliteratur* szakkifejezést. Mi több, régiókn egyes nyelvei is különbözőképpen jelölik az ide sorolható jelenségeket. Neubauerék a kötetben példás következetességgel definiálják, mit értenek az egyes szavakon. Az emigrációhoz kapcsolódó alapvető fogalmi kört három szakszóval, az *exile*-lal, az *emigrantt*l és a *expatriate*-tel írják le. *Exile* értelmezésükben az, aki azért hagyja el hazáját/lakóhelyét, mert személyes szabadsága és emberhez méltó élete közvetlen fenyegetésnek van kitéve, például bebörtönzés, elítéltetés, kényszermunka vagy kitelepítés vár rá. Fontos, hogy a haza elhagyása többnyire végleges, nincs lehetősége a visszatérésre. (8.) Ez a meghatározás a legtöbb 20. századi emigránsra érvényes, van azonban két másik csoport, amelyeket csak részben érint a „közvetlen fenyegetés” és a „hazatérés lehetetlensége”: ezeket nevezik meg az *emigrant*, illetve *expatriate* szavakkal. (8.) Az utóbbiak „megtartják eredeti nemzetállami jogaikat”, és „többnyire végleg távoznak a hazai közösségből”, az előbbieket (*emigrants*) „osztozhatnak az 'exile'-l al az elszigeteltségben és az elidegenedésben, ugyanakkor nem sújtják őket az azokat érintő szigorú korlátozások”. Hasonló alaposággal fejti ki a *dissident* ('másként gondolkodó') és az *inner emigration* ('belső emigráció') fogalmát is. Belső emigráns az, aki nem vesz részt közvetlenül a politikában. Ezzel szemben a másként gondolkodó (azaz a disszidens) aktívan kiveszi a részét a politikai küzdelmekből.

A terminológiai tisztázást követően John Neubauer a több mint száz oldalas bevezető tanulmányban széles történelmi perspektívába

ágyazva mutatja be az emigrációk történetét, kitérve a 19. századi előzményekre is. Az 1919-es magyarországi exodus volt az első nagy emigrációs hullám, amellyel jelentős számban hagyták el az országot olyan baloldali művészek és értelmiségiek, akik rokonszenveztek a Tanácsköztársasággal, de a módszerek erőszakossága eltántorította őket a kommün támogatásától. (Így került bécsi emigrációba a magyar avantgárd, amelynek emigráns történetét Forgács Éva mutatja be, a kötet egyedüli képzőművészeti tárgyú írásában.) Az utolsó nagy emigrációs hullámmal 1990 után a balkáni háborúk miatt elmenekült volt jugoszláv alkotók távoztak, ennek a csoportnak az előzőektől eltérően már a globalizált kultúra feltételei között kellett megtalálnia új identitását, elsősorban az internet adta lehetőségek felhasználásával, és sajátosságát éppen az adja, hogy ilyen módon lelte meg közönségét.

Újszerű a bevezető tanulmányban, hogy az egyes emigrációkat nemcsak történetileg, hanem térben is elhelyezi a szerző: a kívándorlás célpontjaiként szóba jövő helyszínek emigráns kultúráját is bemutatja Bécestől, Berlinton, Moszkvától Párizson, Londonon és New Yorkon át Buenos Airesig és Palesztináig/Izraelig, ezek közül most csak kettőt emelnék ki. A moszkvai magyar emigránsokról itt jelenik meg először tárgyyszerű összefoglalás, amely bemutatja a Hitler hatalomra jutása után Keletről Keletre emigráló kommunisták révén nemzetközivé váló Moszkva német, lengyel és magyar kommunista művészcsoportjainak életét, egzisztenciális kilátásait a sztálini diktatúrában. Szó esik a magyar írók német kötődéseiről, a moszkvai emigránsok német nyelvű kommunista lapjairól (*Linkskurve, Internationale Literatur, Das Wort*) éppúgy, mint a magyar szerzőket egymáshoz, a német emigránsokat egymáshoz és a magyarokhoz, valamint a szovjetekhez fűző, bonyolult ideológiai és ízlésbeli különbségek szabdalta kapcsolatrendszereiről (Brecht, Becher, Herwarth Walden, Gábor Andor, Balázs Béla, Sinkó Ervin, Lukács György, Háy Gyula, Barta Sándor). Neubauer érzékelteti a korszak roppant feszültségét, a politikai tisztogatások keltette mindennapos egzisztenciális bizonytalanságot és rettegést, ami talán még a materiális nyomornál is nagyobb erővel nyomta az ottaniakat. Hasonlóan drámai történet az előbb szovjetizált, majd a németek által megszállt Lvovban rekedt lengyel íróké: sokukat az NKVD gyűjtötte be és küldte láge-



rekbe szovjetellenes tevékenység vagy trockizmus vádjával, azokat pedig, akik ezt megúszták, a náciak lötték agyon. A húszas években kommunistává vagy szimpatizánssá lett Anatol Stern, Władysław Broniewski, Ryszard Stande, Bruno Jasiński, Tadeusz Peiper mellett ennek a csoportnak a legjelentősebb személyisége talán Aleksander Wat, akinek regényinterjúja, *Az én évszázadom* nemcsak a két háború közötti lengyel irodalmi élet kapcsolatrendszerébe avatja be az olvasót: a tizenhárom szovjet börtönt megjárt Wat a sztálinizmus nem hivatalos történetét mondja el benne, saját tapasztalatai alapján.

A kötet közbülső, egyes szerzők által írt fejezeteiben intézménytörténettel (folyóiratok, kiadók, egyéb médiumok), emigráns életpályákkal/életművekkel, valamint az emigráns irodalom jellegzetes önéletrajzi műfajaival (naplókkel és visszaemlékezésekkel) foglalkozó tanulmányokat olvashatunk. Hosszú fejezetrész tárgyalja az emigráns irodalom korszakos jelentőségű fórumának, az 1946 és 2000 között megjelent lengyel *Kultura* című folyóiratnak a történetét. Emellett a cseh *Svedectvíř*ről, a magyar *Irodalmi Újságról* és a párizsi *Magyar Műhely*ről szól egy-egy tanulmány, megismerjük a Hollandiai Mikes Kelemen Kör tevékenységét. Forrásértékű a Monica Lovinescuról, a SZER (Szabad Európa Rádió) román adását jószerivel egymaga megteremtő újságírónőről szóló tanulmány.

Mindaz, amit eddig elmondtunk a kötetről, a téma feldolgozásának történeti és térbeli vázát adja, ha tetszik, a „klasszikus” irodalomtörténeti skatulyába való behelyezést szolgálja, az értelmezés kontextusát teremti meg. Az emigráció sokrétű és szerteágazó problémáját egyedül ezzel a módszerrel nyilván nem lehet leírni. Ami az emigráns számára napi problémaként, egzisztenciális kényszerként jelentkezett, vagyis a származás és az önazonosság, a nyelv és a kultúra, a közösség és az egyén viszonyrendszerének napi újradefiniálása és ennek révén a megmaradás lehetőségeinek, az alkotás értelmének számbavétele, azt a műveket középpontba állító elemzések sűrűn szőtt szemponthálója tárja fel. Ehhez igénybe veszik a társadalomtudományok, a lélektan, a szociológia, a kommunikációelmélet eszközeit is.

Ennek megfelelően az emigráns íróportrék összeállítása is tudatos szerkesztői szándékot takar: mindegyik portré egy-egy jellegzetes emigráns (illetve másként gondolkodó) életművet/sorsot/magatartást kíván bemutatni. Miloš Crnjanski szerb író az az alkotó, akinek

emigráns státusza mindvégig kérdéses, életműve mégis kétségkívül az emigráns léthelyzetről szóló monumentális híradás – állítja Guido Snel. Kertész Imre életműve a belső emigráció kontextusában értelmezhető – írja Susan Rubin Suleiman. A közép-európai másként gondolkodók közé tartozó román disszidens-emigráns Paul Goma a Gulag-élményt transzformálja világhállapottá Marcel Cornis-Pope tanulmánya szerint. Witold Gombrowicz életműve Jerzy Jarzębski felfogásában egyszerre modern és posztmodern, sokféle szemszögből megközelíthető filozófiai próza, a 20. századi európai gondolkodás történetének eredeti fejezete.

Az imponáló információ- és anyaggazdagság mellett a kötetnek fájó hiányai is vannak. Érthetetlen, hogy miként maradhat ki az íróportrék közül Czesław Miłosz (1911–2004), a 20. századi közép-európai emigráció, sőt az egyetemes európai kultúra egyik legjelentősebb költője és esszéistája. Az sem világos, hogy a '68-as cseh emigráció írói közül miért egyedül Milan Kundera kap portrét, és miért nem szerepel Josef Škvorecký (1924–2012), akinek emigrációban írt életműve legalább olyan jelentős, mint a korábbi, hogy csak *Az emberi lélek mérnöke* című nagyregényét említsük, nem szólva kiadói tevékenységéről, a feleségével, Zdena Salivarovával együtt működtetett torontói Sixty-Eight Publishersről, amely 1972 és 1990 között az egyedüli publikálási lehetőséget jelentette az ott-hon nemkívánatosnak számító cseh és szlovák íróknak. Ugyancsak hiányzik a tárgyalásból a szlovák Dominik Tatarka (1913–1989), aki a hetvenes–nyolcvanas években sokak számára erkölcsi példakép volt. (Az ő neve egyébként még a kötetet záró, az emigráns alkotók névsorát és emigrációjuk időtartamát közlő táblázatból is hiányzik.) Ezekhez a hiányokhoz képest aránytalannak tűnik, hogy bizonyos alkotókat/életműveket több tanulmány is tárgyal, Márai Sándor például két tanulmányban is szerepel: először Włodzimierz Boleckinél, majd John Neubauernél. Mindazonáltal a magyar olvasó számára is tanulságos Boleckinek az a megállapítása, amely szerint Gustaw Herling-Grudziński, Márai és Aleksander Wat, de bizonyos tekintetben még Witold Gombrowicz is mind „egy közös intellektuális alakulatnak, a közép-európai modernségnek” részei, akik így együttesen abban különböznek a nyugat-európai modernség kulturális alakulataitól, hogy életművüket közvetlenül és döntően a

történelmi tapasztalatok formálják (a miłoszi gondolat alkalmazása ez az adott tárgyra: Miłosz szerint Közép-Európa kultúráját általában is ez a vonás különíti el a nyugat-európaítól). Bolecki nyolc releváns szempont alapján hasonlítja össze Herling és Márai naplóit, arra is kitérve, mi a magyarázata a napló műfaj népszerűségének az emigráns irodalomban.

A kötet rokonszenves vonása, hogy a szerzők felülvizsgálják és szükség esetén korrigálják az emigráció fogalmával kapcsolatos hagyományos toposzokat. Noha szociológiailag vagy társadalomlélektanilag az emigrációt rendszerint jogosan írjuk le kiközösítésként, devianciaként, az uralkodó politikai intézményekkel való szembenállásként, a szerzők rákérdeznek: vajon mennyiben állja meg helyét az emigráció vagy a száműzetés kizárólag negatív konnotációjú értelmezése? Hiszen van az emigrációnak egy másik, pozitív dimenziója is, amelyről általában nem szoktak beszélni, mégis tény, hogy az emigránsok közül sokan sikeresen integrálódtak a befogadó társadalomba: Miłosz, Škvorecký, Kundera éppen idegenben, Európa vagy Amerika különböző nagyvárosaiban írták meg életművük legjavát. Ez pedig arra figyelmeztet, hogy szakítani kell a szerencsétlen, magányos emigráns sztereotípiájával, aki el van szakítva hazájától, elvesztette alkotóképességét stb. Egy másik, ugyancsak ritkábban emlegetett, de fontos összetevője ennek a kérdéskörnek az a haszon vagy nyereség is, amelyet a 20. századi közép-európai emigránsoknak köszönhetünk: vagyis az, hogy hús-vér mivoltukban is közvetítették a Nyugat számára a „másik Európa” konkrét képét. Mindez persze nem hitelteleníti azoknak a léttapasztalatát sem, akik tragikus elidegenedésként élték meg hányattatásaikat, ahogyan például a romániai születésű Gherasim Luca, a csernovici Paul Celan vagy a magyar Márai Sándor. Alighanem tekintetbe kell vennünk – sugallja a kötet –, hogy az emigráció dinamikus kategória, amely változhat és változik is a körülményektől függően, a száműzöttből emigráns válhat, és fordítva, az emigráns asszimilálódhat, attól függően, hogy milyenek a körülményei az új hazában.

A szerkesztők módszertani következetességét mutatja, hogy vizsgálják a hazatérés viszonyait is, azt, hogy miként illeszkednek vissza az emigráns alkotók és/vagy életművek az otthoni kultúrába. Ez számos tényezőtől függhet, egyebek közt attól is, mennyire volt, illetve

van határozott saját értékrendje, kánonja egy-egy adott emigráns irodalomnak. A magyar emigráns írók számára például azért sem volt problémamentes a hazatérés folyamata – írja Hites Sándor –, mert ellentmondásos várakozásokkal néztek elébe: a „jelző nélküli” magyar irodalom részeivé szerettek volna válni, ugyanakkor az egymással csupán laza kapcsolatokat ápoló egyéneket magában foglaló emigráns közösségnek sem volt saját kánonja, az ugyanis csak később, az ezredforduló táján kezdett formálódni. Emiatt nem beszélhetünk ma sem az emigráns és a hazai magyar irodalom „összeolvadásáról”.

Hogy az emigráció korántsem tartozik a múlt lezárt fejezetéhez régióinkban, azt az egyes emigráns életművek körül kialakuló kultusz is bizonyítja. Pontosabban az a társadalmi jelenségcsoport, amelyre a kultusz képződéséből következtethetünk. Az erdélyi Wass Albertnek az ezredforduló körül kialakult kultusza például egy ártatlanul szenvedő, kommunistaellenes nagy magyar író hamis képére épül, akinek a műveit negyven éven keresztül agyonhallgatták.

Ez a kultusz közvetlenül a magyar nacionalizmus két háború közötti Erdély-kultuszához kapcsolódik, amely Trianon után úgy jelent meg a társadalmi tudatban, mint a megcsonkított haza érzelmi-tudati kompenzációja. Wass elfogulatlan értelmezése ma azért ütközik akadályba, mert az író életműve egyelőre nem irodalom, hanem egyfajta „nemzeti ideogramma” a társadalmi tudatban. Személye és életműve több, neuralgikus és tabuként kezelt, megoldatlan kérdésnek a lélektani kompenzációja. Éppen emiatt különösen fontos John Neubauer írása, amely megkísérli megvilágítani az életmű (és a személyes életút) kritikus pontjait, különös tekintettel Wass prózájának és publicisztikájának nacionalista kliséire, az oláhozó, cigányozó, zsidózó, irredenta kitételekre. Neubauer alapos elemzésnek veti alá Wass szövegeit. Argumentációja világos és egyértelmű, az életmű értékelése megegyezik a Wass-művek ma mértékadónak számító értelmezője, Ágoston Vilmos értékelésével. Az erdélyi kritikus ugyanis megtalálta Wass párját a Ceaușescu-éra kedvelt szerzőjének, Doru Munteanunak a műveiben. Ennek a mára már elfeledett román szerzőnek az írásaival párhuzamba állítva derül ki Wass munkáiról, hogy hol is van a helyük: Wass és Munteanu ugyanannak a nemzeti képzeletben mélyen élő nacionalizmusnak a kliséivel dolgozik, érzelmi-indulati érvekkel operál, olvasói pedig tényirodalomként

olvassák (félre). Az ilyesfajta irodalom aktuális népszerűsége nem elhanyagolható, hiszen az a veszélye, hogy hozzájárulhat a nemzeti konfrontatív törekvések térnyeréséhez, ami más tényezőkkel, elsősorban a mélyülő gazdasági válsággal együtt járó negatív társadalmi folyamatokkal társulva a térség destabilizálódásához vezethet.

Ez az aktuálpolitikai gondolatsor cseppet sem idegen a kötet egészétől, hiszen végső soron az elemzésekből Közép-Európa 20. (és 21.) századi történelmének a művek által hitelesített, nemegyszer sokkolóan drámai képe bontakozik ki: a kézikönyv egésze megke-  
rülhetetlen minden, a témával foglalkozó kutató számára.

# HAUSER ARNOLD (1892–1978), AZ ELFELEDETT KULTÚRTÖRTÉNÉSZ

BEVEZETÉS EGY LEHETSÉGES BEVEZETÉSHEZ

Hauser ma – pillanatfelvételek

*A művészet és az irodalom társadalomtörténete* akkoriban frissen megjelent kötetei egyetemista éveim gyakran lapozott könyvei közé tartoztak. Nemcsak a mű roppant gazdag ismeretanyaga nyugozott le, hanem a szerző narrációja is, amely valamiféle átfogó tudás megszerzésének lehetőségével kecsegtetett. Amikor tavaly egy, a kultúrtörténetírás hagyományával foglalkozó konferenciára kaptam meghívást, arra gondoltam, Hauserről kellene beszélni: megnézni, hogyan vélekedik róla ma a szakma. A következőkben előadásom jelentősen kibővített, tanulmány változatát közlöm.

Clement Greenbergnek Hauser társadalomtörténetéről írt kritikájáról szólva John O'Brian kanadai művészettörténész ezt írja: „Hauser eltűnt az észak-amerikai egyetemek olvasmánylistáiról és előadótermeiből. A művészet és a társadalom kapcsolatát tárgyaló elgondolásait nem emlegetik, nem vitáznak róluk. *A művészet társadalomtörténetét* és *A művészettörténet filozófiáját* nem olvassák. Hauser könyveit az észak-amerikai könyvtárakban több példányban őrzik, ami azt bizonyítja, hogy egykor nagy kereslet volt irántuk, most azonban ott porosodnak a könyvespolcokon. *A művészet társadalomtörténetét* az 1960-as évek óta hétszer nyomták újra, legutóbb 1999-ben jelentették meg új kiadásban, Jonathan Harris angol művészettörténész bevezetőjével. Hauser életművének kétségkívül maradt olvasója ma is, de nem az észak-amerikai akadémiai-egyetemi világban.”<sup>1</sup>

Tézise igazolására a szerző négy, a kétezres években megjelent antológiára hivatkozik, amelyek közül három egyáltalán meg sem említi Hauser, a negyedikben pedig éppen csak egy rövid bekezdés erejéig szerepel.

Peter Burke *What is Cultural History?* című könyvecskéjé<sup>2</sup> végiglapozva is arról győződhetünk meg, hogy Hauser, ha nem hullott is ki egészen a tudománytörténeti kánonból, legalábbis kevésbé fontos szereplőjévé kopott. Burke áttekintéséből az derül ki, hogy a kultúrtörténet újabb irányzatai – noha a Hauser által bevezetett szociológiai, társadalomtörténeti megközelítést is alkalmazzák – nem tekintenek kiemelt hagyományként a magyar tudós műveire.

Hasonló következtetésre juthatunk Hauser újabb magyar recepcióját áttekintve is, és ennek az sem mond ellent, hogy 2011-ben az *Artmagazin* folyóirat gondozásában újra megjelent *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, s a lap beharangozó szövege a „művészetszociológia legnagyobb 20. századi szaktekintélyének” nevezi Hauser<sup>3</sup>.

Az életműről az utóbbi években megjelent két hosszabb írás alapvető elméleti-módszertani és művészetfilozófiai szempontok alapján utasítja el Hauser munkáit. Az elsőben a szerző születésének 100. évfordulója alkalmából Radnóti Sándor vette górcső alá a kultúrtörténész teoretikus elgondolásait és történeti munkáit, és mind a teória, mind a történet tekintetében erőteljes, jóformán egyértelműen elutasító kritikát fogalmazott meg.

Radnóti megállapítja, hogy Hauser célkitűzése: a kultúra legkülönbözőbb tényeinek és eseményeinek integrálása a szociológia segítségével, amely a szerző szerint a filozófiához vagy a teológiához hasonlóan egyetemes magyarázó erővel bírna, megvalósíthatatlan, „a program lehetetlen”.<sup>4</sup>

A nagyszabású összefoglalás e kritika értelmében nem egy kimerült és következetesen alkalmazott kutatási szempont végigvitelének köszönhetően jön létre, hanem jóformán csak amiatt vált lehetségessé, hogy a szerző a szintézis megteremtése érdekében lemondott a következetességről. Az esztéta érvelése szerint „Hauser integráló teljesítményét sokkal inkább a téziseit gyengítő és relativizáló engedményekkel biztosítja, mint a művészet világtörténelmére egységesen érvényes kimerült állásponttal”.<sup>5</sup>

Radnóti másik alapvető kifogása a művészet és a műalkotás létmódjának Hauser-féle felfogására vonatkozik. Érvelése szerint a művészet és a műalkotás autonóm, illetve heteronóm voltának tételezése egymást kizáró elgondolás, s Hauser önmagával kerül ellentmondásba, midőn

e kettőt egyszerre, egyidejűleg mondja érvényesnek.<sup>6</sup> Anélkül, hogy belemennék a modern és a kortárs művészet egyik alapvető problémájának e cikk kereteit meghaladó tárgyalásába, azt gondolom, ez a kritika Hauser következetesen érvényesülő dialektikáját kevésbé meg-alapozottan kérdőjelezi meg, s túlzottan is rigidnek bizonyul, hiszen az autonómia/heteronómia elkülönítése, illetve szétválasztása maga is történeti képződmény, ezért így is vizsgálendő. Autonóm és heteronóm elemek egyszerre és egyidejűleg lehetnek (és vannak is) jelen a művészet és a műalkotás létmódjában. Másként fogalmazva: sem az autonómia, sem a heteronómia nem abszolút, s emiatt helyénvaló a Hauser-féle (dialektikus) szemléletük.

Hauser másik kritikusa, Wessely Anna elsősorban a szociológia tudományódszertanának ma érvényes követelményrendszerét kéri számon a szerzőn. Az a határozott véleménye, hogy Hauser művei nem tekinthetők szociológiai munkának: „szociológiaiinak” nevezett módszerét pedig azért bírálja, mert sem a szociológiai elméletalkotás, sem az empirikus kutatások terén nem tartja igazán járatosnak. Azt is kifogásolja, hogy Hauser szinte kizárólag Mannheimre és a fiatal Lukácsra támaszkodik, ráadásul sok helyütt jelöletlenek a műnek Mannheimre való hivatkozásai.

Wessely Anna lényegében másodlagosnak tekinti Hausert mint szociológust.<sup>7</sup> Az életmű módszertani alapját, dialektikus módszerét is bírálja. Elismeri ugyan, hogy Hauser számba veszi az összes kérdést, amellyel a művészet társadalomtörténésze találkozhat, válaszait azonban bizonytalanoknak és kitérőknek tartja, ami végül oda vezet, hogy a tudós megoldása „Hauser sajátos dialektikafelfogása értelmében [...] a durván leegyszerűsítve és eltúlozva megfogalmazott alternatívák között az arany középút választása”.<sup>8</sup>

Noha nem kétséges, hogy mind Radnóti Sándor, mind Wessely Anna kritikája sok tekintetben helytálló értékelést tartalmaz, mégis azt gondolom, az alapos bírálat sem indokolhatja Hauser életművének radikális elutasítását. Akkor is érdemes foglalkoznunk vele, ha nyilvánvaló: az általa alkalmazott, ma sokkal inkább társadalomtörténetinek nevezhető megközelítés nem tartozik sem a művészettörténet-írás, sem a kultúr-történet mai mainstreamjébe.

Ez a tekintélyes életmű már csak elterjedtsége és egykori népszerűsége miatt is felidézésre érdemes. Hiszen a *Társadalomtörténetet* több



mint húsz nyelvre fordították le: valódi sikerkönyv lett belőle, amelyen művészettörténészek nemzedékei nőttek fel. Egy német értelmezője szerint Hauser munkája csak az egykori NSZK-ban kilenc kiadást ért meg, és összesen 62 000 példányban jelent meg.<sup>9</sup>

## Mindenki jön valahonnan – Hauser indulása a magyar századforduló „második reformnemzedékének” közegében

A filozófus, szociológus, művészettörténész Hauser Arnold 1892-ben született a Bánátban, Temesvárott, az akkor döntően németek, zsidók és szerbek lakta városban. (Megjegyzendő, hogy ugyanennek a városnak a szülőtte Kerényi Károly, az ismert klasszika-filológus, valamint a két háború közötti korszak ismert baloldali publicistája, kritikusa, Balogh Edgár is. Ma talán elsősorban mégis a Nobel-díjas Herta Müller városaként ismerjük.)

Hauserék családjában természetes volt a többnyelvűség: a szörmerkereskedéssel foglalkozó apa három nyelven, a magyar mellett szerbül és németül is beszélt. Hauser Arnold számára a német nyelv lett afféle második anyanyelvvé: műveit mindvégig németül írta, ezen a nyelven tudta a legpontosabban kifejezni magát.<sup>10</sup>

Egyetemi tanulmányait filozófia, német és francia szakon végezte a budapesti tudományegyetemen. Esztétikából doktorált 1918-ban. *Az esztétikai rendszerezés* című dolgozata az *Athenaeum* című folyóiratban, a Magyar Filozófiai Társaság rangos lapjában jelent meg.<sup>11</sup> Indulása és szellemi háttere ahhoz a magyar századfordulóhoz kapcsolódik amelyet – erőteljes szellemi és intellektuális felhajtóereje okán – Horváth Zoltán nyomán „második reformnemzedéknek” szoktak nevezni.<sup>12</sup> Ennek a mindenestül a magyar társadalom és kultúra modernizációjának a keretei közé illeszkedő korabeli intellektuális reneszánsznak a tudománytörténeti aspektusát, nagyon durva egyszerűsítéssel fogalmazva, két fő irányban ható törekvések képezték: az egyik társadalomtudományi, a másik filozófiai-esztétikai irány volt. Az elsőt a politikus és filozófus Jászi Oszkár által alapított Társadalomtudományi Társaság (1901–1919) és ennek orgánuma, a *Huszádik Század* fémjelzi: mindkettő a magyar progresszió zászlóshajója és a magyar szociológia első műhelye volt a maga idejében. A társaság tagjai polgári liberális, illetve szocialista

indíttatású tudósok voltak, köztük Szabó Ervin, a könyvtárügy reformátora, a Fővárosi Könyvtár igazgatója. Hasonló társaság alkotta a szabadgondolkodó egyetemisták alapította Galilei Kör, amelynek első elnöke és a *Szabadgondolat* című lap szerkesztője Polányi Károly, a későbbi ismert társadalomfilozófus, gazdaságtörténész lett.

A másik irányhoz az akkor a társadalmi kérdésektől még magukat kifejezetten távol tartó, a művészet és a kultúra autonómiáját valló művészek és tudósok tartoztak. Az az idő tájt harmincéves Lukács György és Balázs Béla körül szerveződött meg az a csoport, amelyhez a hasonló korú Fogarasi Béla, Lesznai Anna és Fülep Lajos tartozott. Hozzájuk csatlakoztak a többnyire jóval fiatalabbak, a pályájukon kezdőnek számító tudósok: Mannheim Károly, Hauser Arnold és Antal Frigyes, Tolnay Károly, Káldor György és mások. A Vasárnapi Kör (1915–1918) egyfajta irodalmi szalon volt: a résztvevők Balázs Béla budai lakásában tartották kötetlen beszélgetések formájában zajló összejöveteleiket. Az ott folyó beszélgetésekből és vitákból született meg a Szellemi Tudományok Szabadiskolája, amely „antiegyetem” volt, „egy új korszak új szellemét kívánta elterjeszteni”.<sup>13</sup> Világnézetileg korántsem egységes, habár egyes visszaemlékezők szerint erősen „balos” társaság volt. Lesznai Anna például így fogalmaz: „A csoport politikai attitűdjét durván »baloldali beállítottságúként« lehetne jellemezni, helyesebb azonban, ha azt hangsúlyozzuk, mennyire apolitikusak voltak valamennyien... A csoport valójában inkább hasonlított vallási gyülekezetre, mint politikai klubra: az összejöveteleknek szertartásos, kvázi vallásos hangvételük volt, a résztvevők kötelesek voltak mindenről a teljes igazságot mondani.”<sup>14</sup> Hauser Arnold pedig ezt mondja a vasárnapi témákról: „Dosztojevszkijről volt kimondottan szó, Marxról ritkábban, és még kevésbé volt szó a kommunizmusról és szocializmusról ebben az első létrejövő időben. De a szociológia az mégis megvolt, akár volt róla szó, akár nem volt, volt egy eleven szociológiai légkör, amiben mozogtunk.”<sup>15</sup> Másutt így emlékezik: „[...] a kör politikailag se volt elkötelezve, mert ugyan liberális természetű volt, de nem volt szó kimondottan arról, hogy szocialisták voltunk, vagy pláne, kommunizmusról vagy általános politikai programról soha nem volt szó, tudtommal.”<sup>16</sup>

Ha tudománytörténeti besorolással kívánunk élni, a Kör a magyar szellemtudomány műhelyének nevezhetjük, ahogyan a korábban Lukács és Fülep Lajos által kiadott *Szellem* című, tiszavirág-életű, de nagy jelen-

tőségű filozófiai folyóirat elnevezése is erre a filozófiai-eszmetörténeti irányzatra utal. A gondolkodás és a viták akkori irányát jól jellemzi, amit Hauser mond egyik emlékezésében: „A ház szentjei Meister Eckehart, Kierkegaard és Dosztojevszkij voltak.”<sup>17</sup>

A Szabadiskola és a Kör létrehozott egy olyan erős, inspiráló szellemi közösséget, „a gondolkodás műhelymelegét közvetítve”,<sup>18</sup> amelynek utóbb minden egykori résztvevője nagy jelentőséget tulajdonított. Noha Lukács utólag úgy vélte, hogy csak a Körből kikerült, később híressé vált személyiségek nagyították fel a Kör jelentőségét,<sup>19</sup> maguk az említett vasárnaposok úgy érezték, nem lehet eléggé méltányolni ennek a szellemi indíttatásnak a jelentőségét. Hauser Arnold a szűk és provinciális magyar világból való kilépés lehetőségét, az etikai igényességet emelte ki: „Mi annak idején nemcsak azért csoportosultunk Lukács köré, mert tudatában voltunk annak, amit ma mindenki tud, hogy ő volt az egyetlen Magyarországon, aki Európát a legjobb értelemben képviselte, és hogy ő volt az, akitől a legtöbbet tanulhattunk, hanem azért is, mert olyan légkört teremtett maga körül, amelynek szellemi intenzitása nélkül, mióta megismertük, nem tudtunk volna élni és dolgozni.”<sup>20</sup>

## Az utak elválnak

Azzal, hogy a Kör tagjai közül néhányan (elsősorban a szellemi vezető, Lukács, de Balázs Béla és Fogarasi is) a kommunisták mellett kötelezték el magukat, a Kör mint szellemi közösség felbomlott. S habár a Tanácsköztársaságban valamilyen módon a legtöbben közfeladatot vállaltak (Hauser például a közoktatásügyi népbiztosságon dolgozott),<sup>21</sup> 1919 után Mannheim és Hauser is eltávolodott tőlük.<sup>22</sup>

A Kör tagjainak további sorsa az emigrációban különbözőképpen alakult. Ahogyan Karádi Éva írja: „Az emigráció bizonyos értelemben megmutatta ennek a generációnak a sorsközösségét, kirajzolta szocio-históriai kontúrjait, de nem szüntette meg, vette vissza a belső elhatárolódásokat, »az utak elválását«, sőt erre a csoporton belül is ráerősített.”<sup>23</sup> Mélyen átérezte ezt Balázs Béla is, erről tanúskodik *Napló*-jának egy bejegyzése, amelyben azt írja: „Nagyon útválasztó időköt éltünk.”<sup>24</sup> Noha az utak valóban elváltak, és az, hogy ki merre indult, döntően befolyásolta az egykori vasárnaposok későbbi pályáját, akár

az elszigetelődés, akár a kanonizálódás, akár a marginalizálódás lett a sorsuk, a Kör szellemisége, az intenzív együttgondolkodás élménye mindannyiuk számára fontos ösztönző maradt. Mannheim, Hauser és Antal az emigráció éveiben valamelyest hasonló utat járt be: előbb német nyelvterületen kísérelték meg pályájukat folytatni, majd Hitler hatalomátvételét követően Anglia felé vették az irányt, és ott telepedtek le.

Érdekes, hogy miközben Mannheim kezdettől fogva, már németországi emigrációja idején is folytonosan kereste a kapcsolatot azokkal a társaságokkal, amelyek pótolhatták a Kör egykori szellemi ösztönző erejét, az intenzív együtt gondolkodás élményét, Hauser visszahúzódott, és a magányos szemlélő pozícióját választotta.

Hauser a Tanácsköztársaság bukása után Berlinben szociológiai tanulmányokat folytatott, Bécsben művészettörténetet tanult. Közben egy filmcenzúratanács tagjaként dolgozott, illetve tanított a Volkshochschulén. Bécsből az Anschluss után Angliába emigrált, ahol azután némi megszakítással egészen 1977-es, Magyarországra történő hazatelepedéséig élt.

## Az új gondolkodási és szemléleti paradigma kialakulása és hatása, némi sorstörténeti kitéréssel

„A belső szemléletnek a külső szemlélettel,” „az immanens értelmezésnek a transzcendenssel való felváltása” Karádi Éva megfigyelése szerint elsősorban Mannheim munkásságában követhető nyomon:<sup>25</sup> ő vált a szemléletváltás legmarkánsabb képviselőjévé. Mondhatjuk azonban, hogy ugyanez a folyamat Hauser esetében is végbement, rá is maradéktalanul érvényes. (Mannheim és Hauser az emigrációban is tartották a kapcsolatot, feltételezhetjük tehát, hogy Mannheim elgondolásai tartósan inspirálták Hausert.) Karádi Éva alapos tanulmánya<sup>26</sup> a mannheimi gondolkodásból immanensen vezeti le és a maga fokozatosságában mutatja be ennek a világnézeti paradigmaváltásnak az egyes állomásait.

Az új gondolkodás abból az alapvető felismerésből táplálkozik, hogy a kulturális és a társadalmi szféra egymáshoz fűződő viszonyait a kultúrszociológiának kell kidolgoznia. A folyamat – durván egyszerűsítve – a kultúra szféráinak fokozatos egymásra vonatkoztatásával, a történeti szemlélet előtérbe kerülésével jut el a tudásszociológiáig.

Talán Fülep Lajos ragadta meg ezt a legplasztikusabban: „A tudomány szociológiájának lényege [...] ez: tudás, tudomány léthez kötött funkció, azaz nem autonóm szellemi szféra [...] hanem mindenkor a történelmi-szociológiai helyzet és perspektíva következménye.”<sup>27</sup>

A tudás, a tudomány történeti és társadalmi helyhez kötöttségének felismerésében rejlett tehát az a szemléleti fordulat, paradigmaváltás, amely Nyugat-Európában (elsősorban az angolszász világban) új tudománytörténeti kontextust alakított ki. Ez a váltás az angolszász nyelvterületen egy történelmi eseménynek köszönhetően következett be a kultúrtörténet kutatásában: a náciizmus elől menekülő közép-európai tudósok emigrációja, illetve bevándorlása adott neki új lendületet. Ennek „a nagy emigrációnak” óriási hatása volt az angolszász (angol és amerikai) kultúrtörténet további menetére (például a náciizmus elől sikerült Hamburgból áttelepíteni az ikonológiai kutatásokat elindító Aby Warburg mintegy 60 ezer kötetes könyvtárát, és létrehozni a Warburg Intézetet Londonban). A Közép-Európából menekülő tudósok irányították rá élesebben angol kollégáik figyelmét a kultúra és a társadalom viszonyának kérdéseire.<sup>28</sup> Az ő közreműködésükkel alakult ki a kultúrtörténet társadalomtörténeti megközelítésének marxista vagy marxizáló iránya.

Ezt a tudománytörténeti irányt képviseli Hauser máig legismertebb munkája, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*<sup>29</sup> című nagyívű történeti áttekintés, amely a paleolitikumtól az impresszionizmusig mutatja be a művészetek történetét, és a filmművészet tárgyalásával zárul.

Nem jelentéktelen adalék, hanem a jó- és balsors dialektikájának érvényesülését példázza a mű keletkezésének és kiadásának története. A megélhetési problémákkal küzdő Hauser az Angliában is befutott (egyebek között T. S. Eliottal közös gondolkodói körbe tartozó) Mannheim javaslatára és felkérésére kezdett dolgozni a könyvön. Eredetileg egy művészetszociológiai antológia bevezető tanulmányának szánta, Mannheim pedig egy általa szerkesztett szociológiai könyvsorozat – *The International Library of Sociology and Social Reconstruction* – részeként akarta megjelentetni. Amikor Mannheim 1947-ben meghalt, Hauser ott maradt egy félig kész kézirattal, szerződés és publikációs kilátások nélkül. Végül a kéziratot baráti javaslatra a Routledge kiadónak küldte el, ahol Herbert Readhez került. Readre olyan nagy hatással volt a munka, hogy szerkesztőként azonnal kezességet vállalt (!) az ismeretlen szerző kéziratának megjelentetéséért.

## Kiadás- és befogadástörténet

A *Társadalomtörténet* nyitotta meg Hauser számára az egyetemi kariert is. 1951 és 1957 között Leedsben tanított, 1957 és 1959 között, valamint 1965/66-ban az USA-ban volt vendégprofesszor, majd ismét Angliában tanított egészen 1977-es hazatéréséig, itthon azonban a tanítványi kör tervbe vett kialakítására halála miatt már nem kerülhetett sor.<sup>30</sup>

A *Társadalomtörténet*nek vegyes volt a fogadtatása. Th. W. Adorno lelkesen méltatta, és meghívta Hausert Frankfurtba előadást tartani (ezt követően több németországi egyetemen is tartott előadásokat). Mások bírálták amiatt, hogy univerzális kitekintése közben meglehetősen kevés figyelmet szentel a zene és az építészet kérdéseinek. Kritikusai közül Ernst Hans Gombrich volt a leginkább elutasító: azt vetette Hauser szemére, hogy nem vizsgálja a műveket önmagukban, hanem csupán teóriája „rövidlító lencséjén” keresztül tekint rájuk.<sup>31</sup> Gombrich, aki általában is kritikusan közelített az elméleti absztrakciókhoz a művészettörténet-írásban, azzal vádolta a szerzőt, hogy olyan fantáziavilágot épít, amely igen hamar a „dialektikus materializmus egérfogójába” szorul. Ugyanakkor „bámulatos olvasónak” nevezte Hausert, méltán, hiszen a magyar tudós erudíciója, olvasottsága, tájékozottsága, kultúrtörténeti anyagismerete valóban lenyűgöző, a szakirodalmi hivatkozásokat, a szépirodalmi és művészeti anyagot tekintve egyaránt.

Hogy teljes legyen az egyensúly: a művet az ortodox marxisták is bírálták, mivel szerintük Hauser elhanyagolta az osztályharc problémáját a történeti bemutatásban. Tény, hogy Hauser sosem volt keményvonalas marxista, egyfajta „különutas,” inkább marxizálónak mondható módszertant alakított ki, amelyben a dialektikus megközelítés mellett Mannheim ideológiafogalmának volt központi szerepe.<sup>32</sup>

## Életmű-összeállítás, módszertani alapok

Hauser életműve darabszámra csekélynek mondható: négy nagyszabású monográfiából áll. Közülük kettő szűkebb értelemben vett történeti munka. Az említett első, 1951-ben megjelent *A művészet és irodalom társadalomtörténetét A manierizmus. A reneszánsz válsága és a modern*

*művészet eredete* (1964) követte. *A művészettörténet filozófiája* (1958), valamint a 82 éves korában publikált „opus magnum”, *A művészet szociológiája* (1974) a rendszerszerű elméleti kifejtésre törekszik, amelyet történeti fejezetek egészítenek ki.

Mi a jellemzője az életműnek? A szó mai értelmében interdiszciplináris,<sup>33</sup> amennyiben filozófiai, szociológiai, művészettörténeti, filmelméleti, eszmetörténeti módszerekkel kísérli meg kutatási anyagát egy általa „művészetszociológiának” nevezett, de mai fogalmakkal közelítve sokkal inkább társadalomtörténetinek tekinthető vízióban összegezni. Hauser minden témát úgy tárgyal, hogy a lehető legtöbb oldalról megvilágítja, minden részkérdést lefegyverző alaposággal, a probléma lehető legtöbb aspektusát megmutatva vesz végig, és ezzel valóban képes valamiféle teljesség érzetét kelteni. Ezt a dialektikán edzett elme gyakorlatiasságával teszi, mindenkor az adott történelmi korszak kontextusában tárgyalva a művészi jelenségeket vagy irányzatokat.

A kultúrát alapvetően a műveltségi területek szintéziseként, a műveltségi hagyomány általánosításaként fogja fel, a művészet értelmezésében pedig a társadalmi funkciót tartja döntőnek, azt, hogy maga a művészet valamely társadalmi osztály vagy réteg érdekeinek képviseletében születik.

Említettem, hogy Hauser Mannheim tudásszociológiájára építi fel művészetelméletét,<sup>34</sup> amelynek központi fogalma az ideológia. Az ideológia hamis tudat, akár valamely társadalmi érdeket kíván igazolni, akár szándékos vagy nem szándékos torzítás, lényegében propaganda (ez Mannheimnél a partikuláris ideológia fogalmának felel meg). Létezik azonban társadalmilag termelt tudat is, ezt Mannheim totális ideológiának nevezi. A totális ideológiának az egyének a hordozói pusztán osztályhelyzetüknél fogva. A kultúra és a művészet hordozóinak legfontosabb tulajdonsága az ideológia. Hauser az ideológiát valamely pozitív törekvés hordozójaként állítja a vizsgálódás középpontjába, és egy osztály vagy társadalmi réteg „léthez kötöttségének” kifejeződéséként írja le. A történelmi és társadalmi pozíciót jelölő „léthez kötöttség” fogalma is Mannheimtől való.

Számunkra, akik a szocializmus éveiben nőttünk fel Közép-Európában, egyáltalán nem meglepő a művészetnek mint társadalmi jelenségnek az értelmezése. Tény, hogy megjelenésekor a *Társadalomtörténet* Nyugat-Európában éppen emiatt volt revelatív, hiszen ott akkor a

művészet értelmezésében az immanens interpretáción volt a hangsúly, a művészet autonómiájáról beszéltek.<sup>35</sup>

A szociológiai megközelítés azonban nem tévesztheti szem elől a művészet belső – nevezzük így: lelki – meghatározottságát. Éppen ezért Hauser számot vetett a 20. századi társadalomtudomány számára is jelentős adalékokkal és felfedezésekkel szolgáló új tudományága, a pszichoanalízis problematikájával. Elismeri, hogy a pszichoanalitikus szemlélet a műkritikában nem kíván igazolást, a művészettörténetben azonban, mint megállapítja, nem problémátlan az alkalmazása, tekintve, hogy a stílus nem pszichológiai fogalom, és a fejlődés sem pszichológiailag magyarázható. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a stílusok pszichológiájának kérdése tudományos feladat, mivel a stílus mindig pszichológiai folyamatok útján alakul ki, az egyes stílusok „a valóság szemléletének különböző felfogását is példázzák, érzelmi motívumok is szerepet játszanak egy új stílusirány létrejötténél”.<sup>36</sup>

A pszichoanalízissel szemben Hausernek az a leglényegesebb – és minden bizonnyal jogos – észrevétele, hogy az leegyszerűsíti a művészet és a műalkotás magyarázatát, mivel túlságosan sematikus közelíti meg a tudatalatti fogalmát. E megközelítés egyoldalúságát látja abban is, hogy a pszichoanalízis túlbecsüli a tudattalan elemek szerepét a művészet létrejöttében. Hauser ezzel szemben úgy gondolja, hogy a „tudatos és tudatalatti lelki magatartások nemcsak elválaszthatatlanok, de a művet kimondottan feloldhatatlan dualizmusuk termékének kell látnunk”.<sup>37</sup>

A pszichoanalízisnél is nagyobb teret szentel Hauser – és Radnóti Sándor ezt a maga kritikájában már időszerűtlennek tartja – Wölfflin kritikájának. Lényegében ebből a kritikából fejt ki saját elgondolását a művészettörténet alapfogalmáról, a stílusról és a stílusváltásról. A stílus nála olyan struktúra, amelynek változása nem magyarázható meg kizárólag belső, immanens törvényszerűségekkel, vagyis a művészet történetét nem lehet kizárólag mint formák és stílusok történetét leírni (ezen az alapon bírálja Hauser Wölfflint és Alois Riegl). Fontos tényezője minden stílusváltásnak az új kultúrahordozó réteg megjelenése, az új közönség színre lépése.

Különösen élőnek és korszerűnek tűnik az, ahogyan a stílusváltás kapcsán jelen és múlt viszonyát leírva, lényegében a recepcióesztétikai-hermeneutikai megközelítést előlegezi meg, a hagyomány jelenhez kötöttségét, a jelen értelemadó gesztusát hangsúlyozza: „A múlt



önmagában véve értelem és alak nélküli; jelentése és körvonala csak valamely jelent illetően lesz. Ez az oka, hogy minden jelennek más-más múltja van; ezért kell a történelmet mindig újraírni, a műalkotásokat mindig újra interpretálni, a világirodalom alkotásait újrarendezni [...] a múlt szemlélete magának a történelemnek a produktuma.”<sup>38</sup>

A művészet legáltalánosabb érvényű sajátossága Hauser szerint is az újszerűség. Azonban ez sem lehet önmagában érvényes dialektikus párja, a konvencionalitás nélkül. Az eredetiség és a konvencionalitás dialektikájában mutatkozik meg a művészet legáltalánosabb érvényű sajátosságának, az eredetiségnek, az újszerűségnek a valódi szerepe, hiszen bármennyire ez a műalkotás legfontosabb vonása, az is tény, hogy minden történeti kontextusba ágyazott műalkotás hordoz konvencionális vonásokat is. A konvenciók kialakulását és változását Hauser a művészet nyelv jellegével kapcsolja össze, ebből adódik szerinte, hogy a műalkotás nem kerülhet el bizonyos konvencionalitást. Ahhoz, hogy a műalkotás mint olyan, egyáltalán felismerhető legyen, már valami ismertnek kell benne lennie: „minden mű és egy mű minden része már eredetiség és konvencionalitás, az új és a hagyományos elem elve közötti konfrontáció eredménye.”<sup>39</sup>

A konvenciók kérdésének érdekes aspektusa az érzések művészetbeli problémája, hiszen az „érzések ugyanolyan konvencionálisak lehetnek, mint a jellemek, szituációk vagy cselekményfordulatok és megoldások”. Csakhogy, figyelmeztet Hauser, az érzés őszintesége erkölcsi kritérium, nem pedig esztétikai, ez azt is jelenti, hogy az érzés valóságát nem szavatolja a meggyőzőbb kifejezés.<sup>40</sup> „Az eredeti érzések és konvencionális formák feszültsége egyrészt, az eredeti formák és konvencionális érzések feszültsége másrészt a művészi fejlődés legerőteljesebb ösztönzőihez tartozik.”<sup>41</sup>

Hauser és a kultúra kutatásának új irányai,  
avagy: miért nem „divatos” ma Hauser?

Hauser marxizáló, a német filozófiára, azon belül is hegelianus alapokra támaszkodó életműve akkor keletkezett, amikor a társadalomtudományokban éppen paradigmaváltás ment végbe, megjelent a strukturalizmus, majd a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció. Ezek az irányzatok

olyan megközelítéseket honosítottak meg a tudományosságban, amelyek nem egyeztethetők össze Hauser alapvetően társadalomtörténeti indíttatású és a „nagy elbeszélés” hagyományában mindenestül benne álló módszertanával. Ráadásul Hauser elszigetelt, magányos alkotó maradt, s annak ellenére, hogy a *Társadalomtörténet* sikerkönyv lett, nem voltak igazi követői, tanítványai, emiatt is szorulhatott háttérbe.

Ha most az életműből adott kis ízelítő után megpróbálunk választ adni arra a kérdésre, miért is hullhatott ki a kánonból Hauser, ennek háttérében elsősorban a társadalom és a kultúra radikális átalakulását (következésképpen a társadalom és a kultúra fogalmának a 20. század második felében végbement radikális megváltozását) kell látnunk. Az ötvenes és hetvenes évek között, a hauseri életmű születésének évtizedeiben a kultúra kutatásában alapvető fordulat következik be: új kultúrafogalom<sup>42</sup> képződik, amely már nem elsősorban műveltségi területek szintéziseként határozza meg a kultúrát, hanem mint életformák és kulturális közösségek csoport-, illetve réteggkulturáját. Ez azt jelenti, hogy a kulturális tagoltságnak egy újfajta, az ipari társadalom elterjedése révén rendkívül összetetté váló képe jön létre. Ennek nyomán maga a kultúrtörténet is átalakul, a kultúra egyes aspektusainak kutatása önálló, új diszciplínákra válik szét (a kulturális antropológiától a kultúra szociológiáján át a szinte mindent elnyelő cultural studiesig).

Nem kétséges azonban, hogy viszonylagos elszigeteltsége ellenére Hausernél több olyan téma vagy megközelítés is megjelenik, amelynek megszólaltatása ugyan nem egyedül az ő érdeme, jelentőségét mégis jól mutatja, hogy az elsők között foglalkozik vele. Ilyen például a különböző kulturális regisztereknek a hatvanas évektől kibontakozó különálló kutatása: elég, ha csak a népi kultúra kutatásának olyan alapművére gondolunk, mint Bahtyin 1965-ben megjelent Rabelais-könyve.<sup>43</sup> De itt kell megemlíteni a populáris kultúra kutatásának ekkoriban születő eredményeit is.<sup>44</sup> Annak a felismerésnek nyomán, hogy annyi kulturális regiszter van, ahány kultúrahordozó réteg, Hauser a kultúra műveltségi rétegek szerinti tagolásának fontossága mellett emel szót, és megkísérli integrálni a kultúra történetébe a népszerű (populáris) művészetet, illetve a népművészetet (népi kultúrát) is. Felvázolja e két utóbbi kulturális regiszter történetét, tárgyalja létmódjukat, a magas művészetétől eltérő vonásaikat éppúgy, mint az ezeket a regisztereket összefűző bonyolult kapcsolatrendszereket (gondoljunk az egyes regiszterek közti átjárásokra

és termékeny kölcsönzésekre, átvételekre oda-vissza a zene, a színház, az irodalom stb. területén).

Ami pedig Hauser hatástörténetének mai helyzetét illeti, igazat kell adnunk Wessely Annának, aki a modernitás fogalmának (inkább úgy mondanám: a modernitás tudatának) hiányával magyarázza a Hauser műveivel kapcsolatban felmerülő intellektuális idegenség/távolság érzését, a „nem egyidejűek egyidejűségének” („Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen”) jelenségét, amelyet egyébként Hauser is tárgyalt Mannheim nyomán *A művészettörténet filozófiájában*.<sup>45</sup>

Mindezek ellenére (vagy ezzel együtt) az a páratlanul gazdag anyag, amelyet a szerző a négy műben felhalmozott, kétségkívül ma is az ismeretek gazdag tárháza, s ha nem az elméletalkotás vagy a módszertani tisztaság igényével, hanem információforrásként közelítünk hozzá, nagy segítségünkre lehet a kutatásban.<sup>46</sup>

## Jegyzetek

- 1 John O'BRIAN: *Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic*. Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique, Volume 14. Summer/Été 2008. [www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_14/modernism/OBrian.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/OBrian.htm) (2016. 12. 22.)
- 2 Peter BURKE: *What is Cultural History?* Cambridge, UK, 2004. (2<sup>nd</sup> edition: 2008.)
- 3 [http://www.artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/hauser\\_ismet\\_magyarul.1134.html](http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/hauser_ismet_magyarul.1134.html) (2016. 12. 22.)
- 4 RADNÓTI Sándor: *Autonómia – heteronómia. Hauser Arnold életművéről – születésének századik évfordulója alkalmából*. Holmi, 1992/4. 1891.
- 5 Uo.
- 6 Uo.
- 7 WESSELY Anna: *Az olvasó útja. Hauser Arnold: A művészettörténet filozófiája című művéről*. In: BARDOLY István–MARKÓJA Csilla (szerk.): „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. (Enigma Könyvek.) É. n. [2006]. 299–314. Érdekes ellentmondásnak tűnik, hogy Wessely tanulmánya a magyar művészettörténet-írás „nagy alakjai” közé helyezett Hauserről szól, ugyanakkor elvitatja jelentőségét.
- 8 WESSELY A.: *I. m.* 303.
- 9 Klaus-Jürgen LEBUS: *Zum Kunstkonzept Arnold Hausers*. Weimarer Beiträge, Berlin, 36 (1990), 6., 910–928. [www.claude-lebus.de/t-hauser.htm](http://www.claude-lebus.de/t-hauser.htm) (2016. 12. 22.)
- 10 HAUSER Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Akadémiai, Budapest, 1978. 36.
- 11 Újraközlése: In: KARÁDI É.–VEZÉR E. (szerk.): *A Vasárnapi Kör*: Gondolat, Budapest, 1980. 211–232.

- 12 HORVÁTH Zoltán: *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)*. Gondolat, Budapest, 1961. (2. kiadás: 1974.)
- 13 KARÁDI Éva: *Formával a káosz ellen*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története*. II. 1880-tól 1919-ig. Gondolat, Budapest, 2007. 866.
- 14 In: KARÁDI É.–VEZÉR E. (szerk.): *I. m.* 55.
- 15 HAUSER A.: *Találkozásaim Lukács Györggyel, i. m.* 50.
- 16 Uo.
- 17 HAUSER A.: *I. m.* 29.
- 18 Fülep Lajos emlékezését idézi KARÁDI Éva: *I. m.* 867.
- 19 LUKÁCS György: *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Az interjúkat készítette EÖRSI István és VEZÉR Erzsébet. Magvető, Budapest, 1989. 62.
- 20 *Londoni beszélgetés Hauser Arnolddal*. GÁCH Marianne interjúja. Nagyvilág, 1971/8. 1272.
- 21 Ezt a munkát azonban nem politikai, hanem „tisztán kulturális tevékenységnek” tekintette. Vö. HAUSER A.: *Találkozásaim Lukács Györggyel, i. m.* 57.
- 22 Vö. „Mannheimről és Hauserről kellene írni. Ők elhúzódtak a Vasárnaptól, amikor az lekötötte magát a kommunista forradalomhoz. Ideges és gyáva, habozó, átmeneti generáció típusai. Jellemző, hogy másfél év múltán körülbelül egy időben tértek meg. Nem a kommunizmushoz. Hanem hontalan számkivetettek a Vasárnapon kívül, [...] és nem tudnak élni. [...] Mannheim vissza tudott jönni hozzánk, de Hauser senkinek sem kell.” BALÁZS Béla: *Napló 1914–1922*. Magvető, Budapest, 1982. 483–484.
- 23 KARÁDI É.: *I. m.* 877.
- 24 BALÁZS B.: *I. m.* 89.
- 25 KARÁDI É.: *I. m.* 877.
- 26 KARÁDI Éva: *Adalékok a világnézeti paradigmaváltások történetéhez*. In: *Lehetőséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek tanítványai*. Atlantisz, Budapest, 1993. 241–260.
- 27 FÜLEP Lajos: *A tudomány szociológiája*. In: UŐ: *Művészet és világnézet*. Budapest, 1976. 329–332. Idézi KARÁDI É.: *I. m.* 258.
- 28 P. BURKE: *I. m.* 16.
- 29 Az első kötet angolul *The Social History of Art*, németül *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* címmel jelent meg 1951-ben.
- 30 Az életmű azonban hozzáférhetővé vált. A *Társadalomtörténet* 1969-es első magyar nyelvű kiadásának publikálását követően 1978 és 1982 között Hauser valamennyi műve megjelent magyarul.
- 31 [www.dictionaryofarthistorians.org/hausera.htm](http://www.dictionaryofarthistorians.org/hausera.htm) (2016. 12. 22.)
- 32 „A művészettörténet szociológiai feltételeinek elemzése lehetővé teszi számunkra, hogy az ideológia problémáját, szellemi világunkban betöltött funkcióját, jelentőségét, gondolkodásunk életközelsége és életet serkentő ereje számára behatóbban megítélhessük. [...] Egy szóval: segít felismernünk, hogy az ideológia nem csupán tévedés, leplezés vagy hamisítás, hanem követelés is, vágy, akarat és törekvés [...]” In: HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Ford. TANDORI Dezső.

- Gondolat, Budapest, 1978. 35. „A történelem dialektikus konfrontáció ideológia és az igazság eszméje között, létezésünk megváltoztatásának szándéka és a létezés tehetetlenségi ereje között.” Uo.
- 33 A hauseri életműnek szintén ezt a vonását emeli ki ÉLES Csaba: *Hauser Arnold befejezett életműve*. Magyar Filozófiai Szemle, 1987/3. 471.
- 34 K.-J. LEBUS: 9. jegyzetben *i. m.*
- 35 Vö. Christian Gneussnak, Hauser beszélgetőpartnerének szavaival: „Számomra és generációm számára megnyilatkozás volt. [...] A könyv utat tört magának és kilátást nyitott a történelmi kérdéscsoportok számára.” *Szellemi érlelődés. Beszélgetés Arnold Hauser és Christian Gneuss között az új magyar kultúra alapjairól*. In: HAUSER A.: *Találkozásaim Lukács Györggyel, i. m.* 36.
- 36 HAUSER A.: *A művészettörténet filozófiája, i. m.* 88.
- 37 *I. m.* 76.
- 38 *I. m.* 202–203.
- 39 *I. m.* 304.
- 40 *I. m.* 314.
- 41 *I. m.* 315.
- 42 A kultúra fogalmának definiálási nehézségéről és a fogalom történeti változásairól, valamint a kultúrakutatás irányairól lásd Raymond WILLIAMS: *Kultúra*, illetve *A kultúra elemzése* címszavát. In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1998. 28–32., 33–40.
- 43 Magyarul először: Mihail BAHTYIN: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. KÖNCZÖL Csaba. Európa, Budapest, 1982.
- 44 Herbert J. GANS: *Népszerű kultúra és magaskultúra*. In: WESSELY A. (szerk.): *I. m.* 114–149.
- 45 WESSELY Anna: *Az olvasó útja, 7. jegyzetben i. m.* 311.
- 46 Jürgen HABERMAS *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* (ford. ENDREFFY Zoltán. Gondolat, Budapest, 1971) c. munkájában sokszor és kedvvel hivatkozik a *Társadalomtörténetre* a polgári nyilvánosság történetét és funkcióit tárgyaló levezetéseiben.



# OROSZOK, LENGYELEK





## OROSZORSZÁG KÉPE MICKIEWICZ ŐSÖKJÉBEN

Az *Ősök* című Mickiewicz-mű két magyar fordításban áll rendelkezésünkre: az első 1963-ban jelent meg Pákozdy Ferenc tollából,<sup>1</sup> a második 2000-ben Bella István majd két évtizedes munkája eredményeként.<sup>2</sup> Pákozdy jószándékú dilettánsként nem tudott megbirkózni a szöveggel: érezhetően a nyugatos fordítói hagyomány rímes-daloló verseléséhez igazodott, ám az *Ősök* nyelvének és stílusának lenyűgöző polifóniájával nem tudott mit kezdeni, s ennek az lett a következménye, hogy az általa előállított szöveg reménytelenül egysíkú. Sem a látomásos szövegrészek lángoló romantikája, sem a drámai jelenetek vaskosabb, népies, itt-ott naturalista fordulatai, sem a pamflet szatirikus elemei nem érvényesülnek a magyar változatban. S ami végképp használhatatlanná teszi a szöveget: sok helyütt értelemzavaró félrefordítások vannak benne. Bella átültetése viszont valódi revelációként hatott, s már csak emiatt is érdemben kell foglalkoznunk vele. De a kezünkben lévő munka alkalmat kínál arra is, hogy az eredményt látva eltöprengjünk a műfordítás örök paradoxonján, a verses művek fordításának lehetőségein vagy inkább lehetetlenségén.

A műfordítás folyamata különmemű műveletek egymásutánjából áll. A fordítónak először értelmeznie kell a szöveget (s az interpretáció ez esetben a saját és az idegen elemek összevetését jelenti), s csak ezután következhet az újraalkotás. Ezért beszél joggal az *Anyegin* magyar fordításait összevető Péter Mihály a műfordítás elvi kétlényegűségéről s arról, hogy a műfordító Janus-arcú lény.<sup>3</sup>

Verses munkák fordításával kapcsolatban a fordítást művelők és az irodalomárok ma többnyire egyetértenek abban, hogy az eredetihez

való hűség kívánalma mint cél jórészt utópia, hiszen az egyes nyelvek verselési rendszerei és poétikai hagyományai alapvetően különbözőek, s emögött végeredményben az egyes nemzeti kultúráknak a(z) (anya) nyelvhez kötöttségéből adódó különbözősége húzódik meg. Emiatt lehetetlen a célnyelven megszólaló műalkotást az eredeti nyelven létrehozott eszközökkel újraalkotni. A verses mű fordítójának azzal a paradoxonnal kell szembenéznie, hogy az egyszeri és megismételhetetlen művet úgy kell átültetnie, hogy a befogadó kultúra nyelvén hasson anyanyelvüként. Azaz a fordítónak saját anyanyelvén kell megtalálnia azokat az eszközöket, amelyeket alkalmazva az eredeti műalkotás világképe, poétikája közvetíthető. Az elkészült fordítás pedig aszerint ítéltethető meg, mennyire és miként illeszkedik a mű szövege a befogadó kultúra hagyományába, illetve közegébe. A verses művek fordíthatóságának kérdését illetően szélsőségesen szkeptikus Vladimir Nabokov az *Anyegin* angol fordításait elemezve egyenesen arra a lesújtó következtetésre jutott, hogy hiábavaló próbálkozás a szöveghű (formahű) fordítás. Az orosz származású író a maga részéről inkább le is mond a mű rímes-verses visszaadásáról, miközben egyfajta akadémikus igénnyel a korról, a műről, a vele kapcsolatos művelődéstörténeti tudnivalók sokaságáról ad tájékoztatást az eredeti mű hosszával vetekedő mennyiségű lábjegyzetekben.

Mások, éppen ellenkezőleg, elismerik a műfordítás létjogosultságát, azzal a természetesnek tűnő megszorítással, hogy a fordítás mint fordítás mindig csak az eredetivel együtt létezik: a fordítás létének önállósága nyilvánvalóan relatív. Fordítás és eredeti viszonyának a fordításkritika szemszögéből is gyümölcsöző felfogását adja Szili József, amikor azt írja: „az eredeti a fordítás állandó (latens vagy explicit) kommentárja, latens esszé a fordításról, egy olyan esszé, amelybe a fordítás beleépül, s így maga is kommentárrá válik: egyszerre az eredeti és önmaga kommentárjává.”<sup>24</sup>

Az elkészült műfordítás gyakorlati megítélésének egyik szempontja ezek szerint az lehet: miként értelmezi-kommentálja a fordítás az eredeti művet és az eredeti a kommentárt, s vajon ez a kölcsönös kommentár milyen kulcsot ad a befogadó (értelmező) kezébe? Az alábbi fordításkritikai kísérlet – amelyet a fentiek értelmében a kommentár kommentárjának tekinthetünk – azt a kérdést próbálja megválaszolni, hogyan kommentálják a mű magyar fordítói Mickiewicz *Ősökjét*?

Az *Ősök* egyik poétikai jellegzetességét, különlegességét a sajátos töredékes szerkezet, a különböző műfajú és hangvételi részek sorrendje

és illeszkedése adja. A lengyel irodalomtörténet az 1823–1824-ben született kownói–vilnai *Ősök* címen ismert II–IV. részt, az *Ősök* színtársulat I. részét, illetve az 1831–1832-ben Drezdában keletkezett III. részt és a hozzáillesztett *Függelék*et mint sajátos, ebben a sorrendben értelmezendő egészt tartja számon. Ez a sajátos szerkezetű, többféle stílus jegyeit mutató, sok helyütt talányos, mélyen a nemzeti történelem hagyományában gyökerező (emiatt sokak szerint a lengyeleken kívül senki számára igazán meg nem fejthető), ugyanakkor azonban az egyetemes romantika felől nézve is eredeti és nagyszabású mű egy tipikus romantikus hős lelki-szellemi-egzisztenciális drámáját jeleníti meg. Eszerint a szerelmében csalódott és a világban helyét nem lelő, a „zsvány könyvek”-ből, azaz a szentimentális irodalomból kiábrándult byroni hős, Gustaw, a III. részben a nemzet jövőjéért és szabadságáért folytatott küzdelemben találja meg új hivatását. Személyisége megújulásának jelképeként új nevet is választ, így lesz belőle Konrad. Mintegy ennek az egzisztenciális választásnak a súlyát hitelesítendő a III. részben, illetve a hozzá csatlakozó *Függelék*ben realista ecsetvonásokkal festett történelmi képeket látunk: az elnyomó orosz cári rendszer először a varsói kormányzó szalonjának perspektívájából villan elő, majd a hat versből álló versfüzérben egy fiktív útinapló kereteibe helyezve a mindent élesen megfigyelő és rögzítő narrátor szemével látjuk Oroszországot és Pétervárt. Némiképp megtévesztő, valamiféle mellékes közlendőt sejtető címe ellenére a *Függelék* éppen azért szerves része az *Ősök*-nek, mert az egész mű kompozícióját zárja le azzal, hogy az orosz cári rendszer a bibliai Rossz megtestesüléseként jelenik meg benne. Joggal mondhatjuk, hogy a *Függelék* Piotr pap híres III. részbeli látomására utal vissza, amelyben Lengyelország a népek Krisztusa, akinek szívét a keresztfán a „ruszki kopja” üti át. Mickiewicz poétikai gesztusa, amellyel a nemzeti drámát a romantikus történetfilozófia kontextusába helyezi, a *Függelék* révén nyer értelmet azáltal, hogy szinte kézzelfoghatóan érzékíti meg a Sátán birodalmát. Folytatva és bevégezve e romantikus történetfilozófiai logikát, a *Függelék* *Oleszkiewicz* című költeménye az apokaliptikus végkifejletre utal, hiszen a Rossz szükségszerű pusztulásának hitétől áthatott látnok festő, Oleszkiewicz víziójában a névai árvíz képe bibliai özönvízzé stilizálódik: „Pszt! – fönn – a sarki szelek már kibuktak / A jég alól, s most, mint tengeri szörnyek, / Fekete felhőméneken süvöltnek, / A csődör ár jég-béklyóját lerúgta. / Pszt! – már

megnyílt a mélységek karámja, / Rúg, bűg a csődör, jégzablái törnek,  
/ Már háta habzik az égi csatakban, / Csak egyetlen egy láncszem, és  
már pattan, / Már reccsen – hallom pörölyét szívemen...” (284. sk.)

A romantikus látomásköltészet azonban a realista jeleneteket-epizódokat is áthangszereli: a kormányzó, Novoszilcov báli vendégeinek dialógusait az éjszaka gyötrelmes rémálmainak képsorai kísérik, s a bebörtönzöttek hagymázos képzelgésai festik alá. Az *Ősök* szöveetének ezt az alapvető poétikai és stilisztikai kettősségét már Juliusz Kleiner klasszikus interpretációja – amelyből az összes későbbi értelmezés igen sokat merít – feltárta, hozzátéve, hogy a pátosz mégis elsősorban a II–IV. részt jellemzi, noha a mű egyik legmegragadóbb, nagyszabású lírai monológja, a *Nagy improvizáció* a III. részben olvasható. Itt a végsőkig megkeseredett Konrad Istennel perlekedik, s kis híján az istentagadásig jut el. A monológ roppant feszültségét az az ellentmondás tartja fenn, hogy miközben a költő Istennel egyenrangú teremtőnek érzi-tudja magát, szenved hatalma korlátozott voltától, hiszen nem tud harmóniát, boldogságot teremteni sem önmaga, sem nemzete számára. Idézzük most ennek egy részletét, amely Gustaw hiperbolikussá növesztett, sőt szinte kozmikussá tágított énjét jeleníti meg: „Mesteri / Mester én, magosba / Emelem most a kezem – föl, a csillagokra, / Az égsugár-göbökre, a kék orgonára. / Csillagait mind, a szívem / Ritmusára megzendítem. / Millió hang özönöl, hang millió hangol, / Minden hang az én hangom, tudok minden hangról, / Szétszedem mind, összefűzöm / Zenévé, szívárvánnyá, szép szóvá bővölöm. / Villámok vonalára mennydörgést kottázva. // Állj kezem, hogy a világ négy sarkát megáldjam, / Minden csillagfénymoraj megáll mozgásában. / Én dalolok, ím ez a dal, / E sose múló, végtelen, vad vihar / Átfúj az egész földön, az emberi nemen. / Nyög, fáj, sír, bűg, üvölt, tutul. / Tompán húzza hozzá a múlt. / Minden hang, láng egy dallammá leszen. / Siket hallja, vak is látja: / Ha szellő, hullámot ringat, / Ha szélvész, szálltán sívítgat, / Ha fény, felhők fátyoltanca. // Hozzátok méltó teremtéses ének / Ez a dal, Isten, Természet! / Ez a dal maga a nagyság. / Ez a dal halhatatlanság. / Halhatatlant teremték, halhatatlant – itt lenn! / Teremtettél-é többet és nagyobbbat – Isten?” (148.)<sup>5</sup>

A pátosz felbukkan a III. részhez szervesen csatlakozó *Függelék*ben is, amelyben az emelkedett hangnem a történetfilozófiai kontextusba emelt lengyel nemzeti sorsdráma apokaliptikus végkifejletét közvetíti.

A másik, alapvetően realista stílusrétegben az epizódok úgy sorjáznak, ahogyan az éles szemű, aprólékos megfigyelő megragadja, és a szigorú ítélkezés nem ritkán karikatúraszerű ábrázolásban csúcsosodik ki. Ez elsősorban a III. rész történeti jeleneteiben, illetve a *Függelék* leíró költeményeiben, az *Út Oroszországba*, a *Pétervár elővárosai*, a *Pétervár*; valamint a *Díszszemle* című versekben figyelhető meg. Ezeknek a szövegeknek a pamfletszerű realizmusát olykor vaskos groteszk hangütés jellemzi. A merész hangváltások a romantikus látomásköltészet elragadtatott hangjától a maróan satirikus, olykor szarkasztikus megszólaláson át a vaskosan népies hangnemig terjedő költői eszköztárat mutatnak. Ez a bonyolult, sokféle regiszterben megszólaló stílus és poétika első látásra inkább gátja, semmint ösztönzője lehet a fordításnak, főként, ha hozzávesszük, hogy a mű egyedi sajátosságain túl az átültetést hallatlanul nehezítheti az a nem kevés különbözőség is, ami a lengyel és a magyar romantikát amúgy is elválasztja vagy legalábbis eltávolítja egymástól. A népiességnek nincs olyan nagy szerepe a lengyel romantika nyelvének formálódásában, mint a magyaréban. Ugyanakkor a magyar romantikában szinte fellelhetetlen a transzcendencia nyoma, nyelvében és stílusában egyaránt „földközelibb”, köznapiabb a lengyelnél.

A mű megértése szempontjából nem mellékes, és talán a bevezetőben feltett kérdés megválaszolásához is közelebb visz a keletkezés körülményeinek s ezzel összefüggésben a szerzői életrajz bizonyos tényeinek felidézése. Az 1832-ben készült, önállóan is olvasható harmadik rész – és, noha a keletkezés pontos idejét nem ismerjük, valószínűleg a *Függelék* is – az 1830-as novemberi felkelés leverése utáni kiábrándult hangulatban keletkezett. Mickiewiczet súlyos lelkiifurdalás gyötörte amiatt, hogy nem vett részt a felkelésben. Ebből a gyötrődésből született a drezdai *Ősök*, amelyből megismerhetjük a mű megírásának apropójául szolgáló történetet, a vilniusi filomaták 1823–1824-ben zajlott perének történetét, amely csaknem három évtizeddel Lengyelország 1795-ös, harmadik felosztása után, az orosz megszállás alatt álló Litvániában játszódik, s amelyben Mickiewicz – aki maga is e per vádlottja volt – társainak kívánt emléket állítani. A per voltaképpen Adam Czartoryski herceg ellen irányult, aki ekkoriban a vilnai oktatási kerület kurátora volt, s mint ilyen, ő felelt elsősorban az egyetemen és az iskolákban történekeért. A herceget már ez idő tájt is úgy emlegették, mint a lengyel nemzet feltámasztandó államiségének letéteményesét,

mint jövőd királyt. Novoszilcov szenátor őt akarta kegyvesztetté tenni, ezért ötlötte ki és szervezte meg az elsősorban a vilnai egyetemi ifjúság meg néhány tucat középiskolás diák és tanár elleni koncepcióspert. Mickiewicz sorstársa, Tomasz Zan szájába adja az alig százhusz évvel később szerte Közép-Európában általánossá váló eljárás tanulságát. De az, hogy frappánsan hangzik magyarul, annak is köszönhető, hogy a fordító mozgósítani tudta a maga hasonló történelmi tapasztalatát, ismeretét: „Ártatlanság? Bakfitty! / A nyomozás és a per nagy titokban zajlik. / Azt sem tudod meg soha, mivel is vádolnak. / Védelem? Vád? Egykutyá. Magad kell vádoljad. / Bűnös kell! Minden áron! – Ha török, ha szakad.” (128. sk.)

A filomaták, a tudomány barátai és a filarétek, az erkölcs barátai a nemzeti nyelv és kultúra ápolására szerveztek afféle önképzőköröket: tudományos és irodalmi tanulmányaikat közös tervek alapján kívánták végezni, megvitatták olvasmányaik, Voltaire-t, Rousseau-t és német klasszikus szerzőket fordítottak. A társaságok a Németföldön elterjedt egyetemista szövetségek, a Tugendbundok mintájára szerveződtek, ugyanakkor – szertartásaikat, működésük titkosságát és jellegét tekintve – sok mindent átvettek a szabadkőművességtől is. A felvilágosodás szellemében az önképzés, az erkölcsi öntökéletesedés volt a fő céljuk, abból a megfontolásból, hogy nemzete számára az lehet igazán hasznos, aki maga is értékes egyénné munkálja ki magát. A vihar egy ártatlan semmisség miatt tört ki. „A helybeli gimnázium ötödikes diákjai fölírták a táblára, hogy Éljen a május harmadikai alkotmány – mily édes emlék a lengyeleknek!”<sup>6</sup> A többi a spiclik, provokátorok dolga volt: a társaságokat egykettőre leleplezték. A per áldozatai jórészt tizenkét-tizenhat éves diákok és tanáraik voltak, akiket megkínóztak, és nemritkán életfogytig tartó száműzetésként Szibériába hurcoltak, vagy a cári hadseregbe soroztak be. Maga Mickiewicz 1823 októberétől hat hónapon át raboskodott. A filomaták egyébként az összes vádlott közül a legenyhébb büntetést kapták. A vizsgálati fogság idején túl hármuknak kellett börtönbüntetést letölteniük, maga Mickiewicz pedig több más társával együtt száműzetésre ítéltetett: megtiltották neki, hogy Litvániában, illetve az ún. nyugati kormányzóságokban telepedjen le: az orosz hatóságok rendelkezésére kellett állnia, tanári állást kellett vállalnia egy hatóságilag kijelölt helységben. Így került 1824 novemberében Pétervárra, ahol az orosz nemesi értelmiség azonnal befogadta: megismerkedett és összebarátkozott a

korabeli író- és művésztársaság színe-javával, a későbbi dekabrista felkelés több résztvevőjével, Besztuzsevvvel, Rilejevvel, sőt Puskinnal is. Száműzetése valósággal diadalmenetté változott, mert bár rendőri felügyelet alatt állt, s nem hagyhatta el Oroszországot, eközben élénk társasági életet élt, költők, művészek körében tölthette idejét. Az előkelő orosz társaságban nemcsak befogadták, de egyenesen úgy bántak vele mint maguk közül valóval, műveit megjelentették, a költőt kézről kézre adták az elegáns szalonokban, ahol rendre elbűvölte a hallgatóságot költői rögtönzéseivel, és sikereit rajongó hölgyek oldalán élvezhette.

A dekabristák keserű sorsától valószínűleg az mentette meg, hogy 1824/25 telén Odesszába rendelték, ahol a helyi líceum tanára lett. Majd egy pétervári kitérő után 1828-ban európai körútra indult, amelynek során egyebek közt tisztelgő látogatást tett Goethénél Weimarban, hónapokat töltött tarka és érdekes nemzetközi társaságban Rómában, majd az 1830-as felkelés hírére – Franciaországon át – visszaindult hazájába, de végül nem lépte át a határt, hanem Drezdában telepedett le.

Az az ember tehát, akinek szemével Oroszországot látjuk, nem egyszerűen egy elnyomott nemzet szerencsétlen sorsú fia, hanem egy személyben privilegizált helyzetű szalonszáműzött is, akit a mértékadó orosz művészek és a politikai elit progresszív csoportjai határozott szimpátiával kezeltek, s akinek száműzetése ideje alatti (!) külföldre utazását is befolyásos orosz barátok/barátnők közbenjárása tette lehetővé.

Az 1830-as felkelés kirobbanását követően azonban a cári birodalomban a közhangulat a lengyelek ellen fordult, ismeretes, hogy Puskin is írt lengyelelles verset ez idő tájt. Ráadásul a dekabrista felkelés leverését követően az orosz nemesek egy része is köpönyeget váltott, s Mickiewicz csalódottan tapasztalta meg, hogy egykori orosz barátai közül nem egy a kegyencek dicstelen, de kényelmes életét választotta. Ennek a bonyolult, a történelmi körülmények hatására változó viszonyoknak mindkét korszakát megörökíti a *Függelék* versciklusa: Nagy Péter emlékműve előtt a köznapi világ kicsinyes érdekellentétein felülemelkedő rokon szellemek ideális kettősét látjuk: „Két ifjú állt az esős estvében / Egy köpeny alá bújva, kéz a kézben: / Nyugati jöttment, maga a Zarándok, / A zsarnoki cár mártírja az egyik, / Másik az orosz nép nagy fia, látnok, / Költő, dalait egész Észak zengi. / Pár napja csak, de mintha ősidőktől / Ismernék egymást, barátok örökkön. / Lelkük, miként az Alpok iker orma, / Ég fele tör, nem fogja föld kölönce, / S bár

elválasztá őket a víz sodra, / A kaján idő vad zúgását hallva, / Az a két  
köszál egymás felé hajla.” (265.) Az orosz nép nagy költője beszél  
– a szabadság hajnalcsillagát várva – az őt egyetértéssel hallgató len-  
gyel költőtársaéhoz intézve szavait. Ekkor még nem kétséges, hogy a két  
nemzet színe-javát képviselő költő-rokonok teljes egyetértésben várják a  
közös ellenség, a zsarnokság bukását: „Száz éve tombol s áll. Áll. Nem  
dől le, és / Mint egy szikláról szakadó vízesés, / Csüng a szakadék szé-  
lén, jéggé fagyva. / De ha majd felsüt a szabadság napja, / S hő nyugati  
szél szárazst új utakat, / Tócsa lesz-e bronz zsarnok-zuhatag?” (266.)<sup>7</sup>

1830 után a progresszív társadalmi csoportok gondolkodásában  
is változás állt be, s az egykori, nem is olyan régi, a szabadság és a  
haladás nemzetek feletti prioritásába vetett hit addigra már a múlté:  
ismét felülkerekedtek a nemzeti ellentétek. Erre a helyzetre reflektál a  
*Muszka barátainak* című vers. Ez a *Függelék* függelékeként a művet  
lezáró költemény felidézi az egykori orosz költő barátok, a dekabrista  
felkelésben való részvételük miatt száműzött vagy kivégzett orosz költő-  
társak sorsát. Mickiewicz nem titkolja, hogy igazi büntetésnek nem az  
önkénturalkodó szabta száműzetést vagy a kényszermunkát, hanem  
az egykori szabadsághősök erkölcsi bukását tekinti: keserű sorok szólnak  
azokról az egykori elvbarátokról, akik a cár kegyéért elárulták az ügyet.

Mickiewicz és az oroszok egzisztenciálisan és lélektanilag egyaránt  
bonyolult viszonyát persze az is színezte, hogy Oroszország mint a  
legfőbb ellenség s ennek az ellenséges hatalomnak a kulturális meg-  
nyilvánulásai a felosztásokkal terhelt 18. századtól fogva kiemelkedő  
szerepet játszottak a lengyelek gondolkodásában. Mickiewicz maga,  
attól kezdve, hogy a húszas évek közepe táján tudatosult benne a cári  
rendszer elnyomó jellege, igyekezett különbséget tenni az orosz állam  
és az orosz nemzet (vagy a nép) között: kritikája elsősorban a politikai  
rendszert és annak eszközeit kárhóztatta. Ugyanakkor bizonyos fokig  
idealista módon hitt az ún. egészséges nemzeti karakterben, valamiféle  
szláv eredetű ősmorálban, amely szerinte az orosz embereket jellemez-  
né. Stanisław Pigoń idézi a *Függelék* valószínű keletkezésének évé-  
ből, 1832-ből való, *Odezwa do Rosjan* (Felhívás az oroszokhoz) című  
írását, amelyben hasonló szellemben fogalmaz a költő: „Az oroszok  
nem maradhatnak sokáig a despotizmus vak eszközei, emlékeznek az  
egykori szláv szabadságra, nemes érzelműek és becsületesek [...], de  
hát a német, a kirgiz vagy a tatár ismer-e vajon mást, mint ama cárnak



az akaratát, aki őt gazdaggá teszi és felemeli?”<sup>8</sup> A *Függelék*ből azonban valami más és több derül ki az oroszokról: árnyaltabb, habár egyúttal sötétebb is lesz a róluk készített kép, amelyben nyomát sem találjuk a nép idealizálásának.

Mindenesetre valószínű, hogy a személyesen is megtapasztalt élményeknek nem kis részük volt abban, hogy a *Függelék*ben Mickiewicz olyan képet ad az orosz birodalomról, amely nemcsak a korabeli lengyel gondolkodásról árul el sokat (Czesław Miłosz joggal állítja: összefoglalása ez mindannak, amit a lengyelek a 19. században Oroszországról gondoltak),<sup>9</sup> hanem a lengyelek oroszágképének olyasfajta sűrítménye áll elő, amely alapjául szolgált egy még a 20. században is ható nemzetkép kialakulásának. Az, ami itt Oroszországról leíratik, alapjaiban nem veszít érvényéből a 20. századi gondolkodók szemében sem, legfeljebb más kontextusban jelenik meg.

A két háború közötti lengyel gondolkodástörténet talán leghangsúlyosabb irányzatának, a katasztrofizmusnak úgyszólván a vezéreszméje volt a keresztény kultúrát és civilizációt fenyegető, bolsevizált „ázsiai” orosz világ réme. Mi sem igazolja ezt fényesebben, mint a katasztrofista Marian Zdziechowski Oroszországgal foglalkozó esszéi, amelyek a Sátán birodalmaként írják le Oroszországot, ahol a Cár-sátán helyét a bolsevik Antikrisztus foglalja el.<sup>10</sup>

A zsarnokság, sőt az orosz civilizáció Mickiewicz adta kritikája egybehangzik a kortárs orosz kritikai értelmiség ekkoriban születő eszméivel, elsősorban a misztikus és szabadkőműves Pjotr Csaadajev gondolataival, de olvastán gyakran az lehet az érzésünk, hogy Gogol szatíráinak megállapításait látjuk-halljuk viszont. A *Függelék* legutóbbi elemzői közül Ryszard Przybylski arra is felhívja a figyelmet, hogy az itt kirajzolódó kép számos eleme – elsősorban Pétervár megjelenítése – Dosztojevszkij vagy Andrej Belij későbbi városábrázolásait előlegezi. (Kép és önkép sok tekintetben hasonlíthat tehát egymásra, nem véletlen, hogy az egyik leghíresebb 19. századi Oroszország-kép szerzőjének, a francia Astolphe de Custine márkinak az oroszországi viszonyokat – egyébként sok tekintetben Mickiewiczhez hasonló szellemben – kritizáló műve kapcsán a kor orosz értelmiségének több képviselője is megvallotta egyetértését a francia utazóval. Más kérdés, hogy a nyilvánosan hangoztatott kritikáért az orosz értelmiségi az egzisztenciájával vagy egyenesen az életével fizetett.

Alighanem ebből a rövid emlékeztetőből is kiviláglik, hogy nyilvánvalóak a mű áthallásai: a közép-európai értelmiség egzisztenciális problémái és sorspárhuzamai, a lengyel múlt és a magyar félmúlt történéseinek összecsengése kellő alapot és motivációt adhatott a fordítónak, s talán nem erőltetett a feltételezés, hogy úgy érezhette: helyette írták. Az olvasó, ha a filomaták peréről olvas, a hidegvérű kegyetlenséggel lefolytatott vizsgálat módszereiben könnyűszerrel ismeri fel a Nagy Terror vagy az 50-es évek pereinek ismert elemeit: az *Ősök* harmadik része minderről nagyon is realista képet nyújt. Nem kevésbé áthallásos a *Függelék* sem, hiszen a versfüzér leíró költeményeiből kirajzolódó Oroszország-képben nem nehéz az alapjaiban rendszerfüggetlen, „jogfolytonos” elemekre ráismerni – azokat a tapasztalatokat mozgósítva, amelyeket az 1945 utáni magyar történelem kínált fel.

Ezekre az analógiákra tudatosan játszik rá a magyar szöveg, nyilvánvaló ez egyebek közt az olyasfajta, többször előforduló, jellegzetesen 20. századi – tegyük hozzá: a magyar szlengből ismerős – kifejezések alkalmazásából, mint a vissza-visszatérő „ruszki” jelző, amely az eredetiben szereplő, jellemzően 19. századi hangulatú s így a mű világához tökéletesen illeszkedő „muszká”-val (*moskal*) ellentétben napjainkig tágitja a mű asszociációs mezejét. Úgy tűnik, a műben megjelenített orosz világot a fordító szándékosan úgy ültette át, hogy a magyar olvasó számára is ismerősnek hasson – merthogy alapjában véve olyan tapasztalatot fogalmaz meg, amely a mai magyar olvasó számára is ráismerésszerű lehet.

A nyelvi modernizálás ugyanakkor nem lehet „műüdegen”, a fordítónak itt is a kényes egyensúlyra kell ügyelnie, miközben megalkotja a Mickiewicz-mű nyelvének magyar megfelelőjét: természetesen fel kell idéznie a lengyel szöveget, de mindenekelőtt arra kell törekednie, hogy a mű élő és eleven magyar nyelvű műalkotásként szólaljon meg. Bella ezért stilizál, s létrehoz egy olyan költői nyelvet, amely a 19. századi magyar költészet (főleg Vörösmarty és Petőfi) nyelvhasználatát idézi. A fordító keze nyomán egy szuverén, egyszerre régies, a 19. század stílusát imitáló, ugyanakkor modern nyelvezet áll elő, amelynek szó-készlete, költői képei és metaforái, retorikai és stilisztikai eszközei, bőven alkalmazott hangutánzó és hangulatfestő elemei élvezetes, ízes, gondolatgazdag szöveget teremtenek. Bella érezhetően szinte lubickol a szövegben: az *Improvizáció* istenkáromló indulattól fűtött, feszültséggel

teli „objektív líraiságának”<sup>11</sup> metaforikája magyar fordításban is plasztikusan eredeti: „Tudd: a szív égeti fel, mit ész nem tudhatott – / Ládd: a teremtés tűzfészke a szívem, / Gyűjtöm, lefojtom lángját, hogy kilője, / – Ha akaratom vasmaggá sűritem – / A Tagadás ágyúcsője.” (155.)

A népiesre stilizált szövegrészek is ízesen szólalnak meg magyarul (kitűnőek például a *Csongor és Tünde* figuráinak nyelvén perlekedő ördögfiak), de Bella különösen a gúnyos, szatirikus részek átültetésében remekel. A szenátor, Novoszilcov ördögöktől sújtott rémlátomásában így éli át kegyvesztetté válását: „A Cár – Ő Felsége! – Ó! A Cár bevonuland! / Mi? Rám se néz? Szemöldjét vonja – szigorúan? / Ó, ó! Legfőnségesb Úr! Hangom belém szorúl, / S elhal. Veríték és fagy! Vacog minden fogam. – / Ó, Marsallja, én! Hát ez? Hátat fordít, hátat! / Méltóságok, szenátorhad szeme láttára. / Jaj meghalok, meghaltam, sírtömlöcbe zárva / Féreg rág, rovar rohaszt, röhej és vicclárva. / Menekülnek előlem. Ah, mi csönd! Üresség! / [...] / És e zsongás – fülemben tücskök másznak esmé: / Másznak esmé, másznak esmé. / [...] / Iszony e zsvivaj, kuncog e mámor: / Kegyvesztett a szenátor, nátor, nátor, nátor!” (184. sk.) S így szól például magyarul az az önmagában, miniszatíráként is megálló metaforalánc, amely a francia parlament működését idézi fel annak érzékeltetésére, miként jut el a cári parancs a díszszemlére összegyűlt seregekhez: „Vagy aki látta a francúz parlamentet, / Mely üstnél százszor viharzóbb, nagy örvény, / Mikor elibe kerül egy új törvény, / És már a viták ideje közelget: / A szabadság-éhkoppos Európa / Azt hiszi, neki szól a levesnóta; / Liberalizmus – bugyog sok száj kútja, / Egy az elején említé a hitet, / Zajong a T. Ház, fújja, nyomja, unja, / A szabadságról szól az, s ugyan kinek. / Majd egy másik királyok álságáról: / Népnymorúságról, zsarnokságról, cárról. / Ám: »Napirendre!«. A ház untan sziszeg – / Mire a pénzügyminiszter egy durung-/Vaskos, nagy büdzsé-tervezettel beront, / Kezdi keverni a kását kamatról, / Vámról, stemplikről, díjról, leltárakról; / Fortyog, forrong, zajg, és fröcsög a T. Ház, / Egekig hányja zsivalya [!] tajtékját, / Örvend a terem, a kormány riogat, / S végül megtudja mind-mind az igazat, / Nem másról volt szó, csupán... az... adóról!” (274.)

Ahogy talán a fenti idézetből is érzékelhető, azok a korábbiakban említett tipológiai különbségek, melyek a magyar és a lengyel romantika megfeleltetését nehezítik, a nyelv létrehozása során inkább kezére játszottak a mű „modern”, 20. századi érvényességét hangsúlyozni

kívánó fordítónak. A *Függelék* nyelvében nagy szerepet kap ugyanis – a pamflet műfajának megfelelően – az a felvilágosodás kori eredetű, intellektuális szatíra, amely harmonikusan illeszkedik bele az ezt a tradíciót is átvevő lengyel romantika nyelvébe, de amely a magyar irodalomban, nem rendelkezvén jelentős felvilágosodás kori előzményekkel, csak a 20. századi költészetben jut komolyabb szerephez. Ezért a magyar fordításban kifejezetten modernnek hatnak a *Pétervár* című vers eredeti falragasz- („csirizmány-”)idézetei: „*Ím egy*: Itt lakoz Achmet, a Kirgiz Khán, / a Lengyel Ügyek legfőbb konstruktora, / *Szenátor*. – *Smég egy*: Lektüre monsieur Dzsokó, / A párizsi nyelv ínycence, tudora, / Udvari kukta, Vodkaadószedő, / Basszus kórista meg Főtanfelyügyelő. / *És ott*: egy talján, Piacere Gioco. / A cári konyha disznószállítója, / Kissasszonyoknak illemdét nyit mától. / Főtisztelendő Diener lelkipásztor, / Cár-gyémántrendes lovag, Prédikátor / Ma ígét hirdet, arról prédikál ma, / Hogy a Cár Isten kegyelméből Pápa, / Hit s lelk’ösmeret szent Mindenhatója / S egyben fölszólít minden kálomistát, / Szociniánust, anabaptistát, / Miképp meghagyá minden Muszkák Cárja, / S a burkus király, Ő hú muskétása, / Térjenek meg, van: új hit s lelk’ösmeret, / Mert egy a pásztor, s egy a gyülekezet. / *Ott*: Kottamásoló, *emitt*: Női ruhák, / Gyerekjátékok. Korbácsok, kancsukák.” (259. sk.)

A *Függelék*, ha úgy tetszik, maga is stilizáció, hiszen egy klasszicista műfajt, a verses szatírárt építi be a romantika jellegzetes műfajába, a fiktív útinaplóba. E költői utazás keretében virtuálisan egyre beljebb kerülünk az ország belsejébe, hogy azután egészen a fővárosig, Pétervárig jutva, a város jellegzetes szobránál, Nagy Péter emlékművénél, illetve éjszaka a Névánál álljunk meg. A bevezető képsor a filomaták képzeletbeli utazását jeleníti meg a téli tájban. Kietlen, sík, szinte lakatlan táj tárul elénk, amelyen akadálytalanul zúg át a vad téli szél. Mickiewicz itt a tagadás, a hiány kifejezőerejét avatja alapvető művészi eszközzé, s ezzel egyedi hangulatú téli tájképet vetít az olvasó elé, amelyből árad a végtelen orosz puszták komor hangulata: „Behavazódott, mind vadabb világban / Száll a kibitka, mint szél a pusztában; / Két szemem, mint két szélvészragadta / Sólóm a tél vad óceánja fölött / Földet keresve hiába is köröz, / Oly vad elemek tombolnak alatta, / Nincs hova szálljon, szárnya pihentetni, / Bárhova is néz, érzi, el fog veszni.” (251.) A magyar fordítás egyértelműen a táj vadságát hangsúlyozza, mert az eredetiben csupán egyszer előforduló jelző a fordításban háromszor kerül

elő, egyszer az áthatolhatatlan óceán („nad oceanem nieprzejrzany”), másodszer pedig az idegen elemek („obce... żywioty”) is ezt a jelzőt kapják. Azzal, hogy ebben a szakaszban a fordító az eredeti szövegnek egyetlen elemét emeli ki, felerősíti ennek az egy elemnek, a vadságnak a jelentőségét. Ezzel olyan jelentéstér teremtődik meg, amely a későbbi szövegrészekkel, az itt élő ember jellemzőivel hoz létre asszociációs mezőt. A vadság mellett az üresség és a (havas) fehérség e táj jellemzői. A magyar fordításban az expresszívebb, ürességet és kietlen vidéket egyszerre felidéző „puszta” szó szerepel. „Oly puszta a föld, oly nem emberforma, / Mintha csak tegnap teremtették volna.” (251.)

A következő szakaszban leírt hóvihár és a szörnyként pusztító északi szél, amely „a halált hajtja”, a természeti környezet embertelen voltára utal, s a kegyetlenül kemény időjárási viszonyokat felidéző kép semmi jót nem jósol az emberi világra nézve sem: éppen ellenkezőleg, azt sejteti, hogy az emberi kapcsolatokat is ridegség, kegyetlenség hatja át. A természeti környezet láttató megjelenítése azután átvezet az amorf, kialakulatlan, mintegy a történelem ismert horizontján kívül eső világ megjelenítéséhez. Az egész versciklusnak két fontos vezérmotívuma, pillére jelenik meg ebben a versben, s ezekre épül rá az oroszországi képe a *Függelék* többi darabjában. Az egyik: Oroszország és az orosz nép kulturális-civilizációs hovatartozása (amely fokozatosan tárul fel a természet leírása, az emberi fiziognómia elemzése, majd az épített környezet és az emberi viszonyok ábrázolása révén), a másik az ország uralkodójának alakja. Ez utóbbi motívum többnyire indirekt módon, az orosz élet hétköznapijaiból kiemelt egyes epizódok bemutatása révén jelenik meg: a cár mindenhol ott van, az élet minden mozzanatában, s ez a mindenütt jelenlét mutat rá a rendszer lényegére, arra ugyanis, hogy minden az egyeduralkodó akaratától függ. „Fehér, puszta és üres e táj, mintha / Papírlap lenne, mire még nincs írva – / Ki ír, vajh, reá, tán az Isten ujjá / Jó emberekkel – sort sorra – beírja, / A szent igazság hitét írja-é be, / Hogy itt a vezér az emberszeretet, / S ékes keresztje a vértanúk vére? / Vagy eljön az Úr ősi ellensége, / S e könyvbe karddal vés ilyen betűket: / Az ember fia itt láncravert kutya, / S a betlehemi üstökös: kancsuka?” (252.) A költői kérdésben szereplő fogalompar egyszerre több motívummal állítja szembe a kereszténységet (Isten világát) az itt még csak metaforával (az Úr ősi ellensége), utalásszerűen megnevezett sátáni világgal, amelynek a kard és a kancsuka az

attribútumai. A kérdés azért is költői, mert a leírás további menetéből bizonyosságot nyerhetünk arra nézve, hogy a föld, ahol járunk, s a város, amelyet majd megismerünk, a Sátán birodalma. Tekintettel arra, hogy a műnek ezt az aspektusát Ryszard Przybylski a műfordítással egy kötetben megjelentetett tanulmányában alaposan kifejtette,<sup>12</sup> az alábbiakban inkább a műből kirajzolódó sajátos tipológia civilizációs-kulturális sajátosságait vesszük górcső alá.

Ebből a szempontból nyilvánvaló, hogy a *Függelék*ben ábrázolt világ terében az e helyütt a kereszténységgel azonosított európai civilizáció és kultúra horizontján kívül vagyunk. Nemcsak az utal erre, hogy „fura formát öltnek” errefelé a házak, hanem az is, hogy a civilizáció kialakulásának egyik feltétele, az úthálózat sem a másutt szokásos módon jön itt létre, s a feladata sem az, hogy a békés emberi tevékenységeknek – kereskedésnek, áruk cseréjének – teret adjon: „Cár-ujj vonta meg mindet, Pétervárot”. (254.) Az élet itt a zsarnoki rend fenntartását szolgálja, s az ezt irányító akarat nem törődik a már meglévő emberi településekkel: mindez azt jelzi, hogy egy militarizált országban járunk, amelynek uralkodója az országnyi hadsereget és a rendőrséget is egy személyben irányítja: „A cár dönti el, ki, mikor, s hol harcol.” (254.) Nem véletlen az sem, hogy a cári parancsra „valakit lefogni” száguldó kibitka megszokott látvány errefelé.

Továbbhaladva a képzeletbeli utazás során azt látjuk, hogy a tájhoz hasonlóan az itt élő ember is vad és idegen. „Láttam emberét – mind, mind, mint a szálfá, / Bikanyak, széles mellkas, vas a válla. / E nép, mint Észak minden fája, vadja, / Üde és erős, egészséges fajta. / Ám mint a síkság, olyan mindük arca: / Üres, nyílt, tiszta és – vadság uralja.” (253.) Ennek megfelelően a szem, mely köztudomásúan a lélek tükré, itt csak ürességet áraszt: „Itt az emberek szeme nagy és tiszta, / Mint e széles föld, s ha háborog a lélek, / Nem riad, meg sem rezzen a pupilla, / Panaszkodván se hamvad ki fénye. / Messziről nézvést – nagyszerűek, csodák. / Lelkükbe nézve – mind kiholt pusztaság.” (253.) Az itt élő emberek jelleme – az őket körülvevő környezethez hasonlóan – amorf, képlékeny, ismeretlen jövőt rejtő alkatuk félelemmel tölti el a szemlélőt, hiszen nem tudni, vajon az idő múlása jó vagy rossz irányban hat-e majd rájuk: a jövő a legellentmondásosabb lehetőségeket rejtethi magában. „Testük is daróc, láncból szőtt szövétnek, / Abban telet ki a báb-hernyó lélek, / Szárnyait óvja, szabadulására / Hímezi, készül a

szép suhanásra. / Ám ha kisüt a szellem napvilága, / Mi szabadul ki, ha fölhasadsz, lárva, / Fénypillangója száll-é a magasba, / Vagy éji lepke, a sötétség fattya?” (253.)

Természetesen adódik a kérdés: kinek vagy minek a szemszögéből nevezhetni idegennek az orosz világot és emberét? Legtalálóbban talán a lengyel származású angol író, Joseph Conrad egyik regényének címével válaszolhatnánk: *Nyugati szemmel*. Azaz a művelt európai szemével, aki kívülről és egyúttal kissé felülről is szemléli az orosz világot, amely nemcsak furcsa és idegen számára, de megmagyarázhatatlan és emiatt titokzatos félelemmel teli is. Mickiewicz is európainak érezte magát, s az európai kultúra és mentalitás szemszögéből tűnt számára idegennek mindaz, amit az oroszoknál megfigyelt. Conrad regényének narrátora, az oroszul jól beszélő angol nyelvtanár értetlenséggel vegyes félelemmel szemléli a genfi „La petite Russie” orosz emigránsainak viselkedését, s az övéhez hasonló érzelmekkel méri fel a *Függelék* elbeszélője is, mennyit érnek Oroszországban az európai (m)értékek és hagyományok. Nem kétséges, hogy oroszok és lengyelek viszonyának, a megszállók és az alávetettek kapcsolatrendszerének a műben ábrázolt civilizációs és kulturális modellje számunkra is ismerős lehet.

A látottak mindenestül ellenséges érzelmeket váltanak ki a szemlélőből. Már magának a fővárosnak az alapítása is ellentmond az európai hagyománynak: „Görög és latin időkben az ember / Isten mellé bútt, így épített házat / Nimfa-forrásnál, a szent ligetekben. / Rakatott hegyre óvó pajzsnak várat. / Így épült hajdan Athén, Róma, Spárta. / A lovagokban, mint a fecskéfészkek, / A várak alá viskók épülének, / Rábízva maguk azok oltalmára. / Gázlók mellé is települt számos, / S évszázad során lett a révből város. / Mindről mondható, Istenek emelték, / Vagy egy-egy nagyúr, vagy épp egy mesterség. // De honnan lett e főváros, a muszka? / Hogy támadt kedve százezernyi szlávnak / Idemászni, e világvégi zugba, / Mit csuhonoktól, s a vitzől zabráltak? // Itt a föld nem ad se mannát, se kenyeret, / Itt a szelek csak havat s esőt hordnak, / Túl forrók vagy túl hidegek az egek, / S mint zsarnok kedély, oly forgandók, zordak. / A Cár akarta, nem a nép e lápos / Földet, ukázra lett e város rajta, / De nem népének, néki: egy főváros. / Mert Mindenható, s hogy az: megmutatta.” (258.) Az európai városalapítási hagyományokkal ellentétben az uralkodó önkénye hívta életre, mintegy önnön hatalma bizonyítékaként.

„Futóhomokba, lábba, mocsarakba / Beverettetett százezer cölöpöt,  
/ Százezer muzsik testét tapostatta / Alá, s mikor a hullákkal cölöpölt  
/ Alapzat már állt, a hullák fiai / Fogattak kordé, szekér, hajó elé /  
Hegyeket nyúni, erdőket irtani, / S idevonszolni, miképp elrendelé.”  
(258.) (Bella ebben a részletben az eredetnél jóval erőteljesebb hatású  
szöveget hoz létre, mert a „na palach i ciafach Moskalów / Grunt za-  
łożywszy” = ’a muszkák testére alapot emelvén’ kifejezést „hullákkal  
cölöpölt alapzat”-nak fordítja, s még egyszer behozza a *hulla* szót az  
eredetiben semlegesebb „inne pokolenia” = ’más nemzedékek’ szer-  
kezet fordításában: „a hullák fiai / Fogattak kordé, szekér, hajó elé /  
Hegyeket nyúni, erdőket irtani, / S idevonszolni, miképp elrendelé.”  
(258.) Az ilyen módon erőszakkal, parancsra és önkényesen épített  
város megjelenésében van valami nem igazi, valami díszlet- vagy  
maskarádéjelleg. Innentől akár arról is beszélhetünk, hogy az olvasot-  
tak szerint Mickiewicz anorganikusnak, művinek, felemásnak látta az  
orosz civilizációt. Ahogyan a *Pétervár elővárosai*, illetve a *Pétervár*  
című versekből kiderül, az orosz civilizáció valamennyi látható építő-  
köve, a házaktól (sőt a paloták stílusától és megjelenésétől) a katonai  
egyenruhák szabásáig, egytől egyig európai mintát követ, csakhogy  
annak mintegy felszínesen átvett mása, jellemző kifejezéssel: „Świe-  
żo małpione”, „frissiben majmolt”, tehát szolgálai lemásolt s ezért  
szánalmas egyvelege. S az eredeti minták itteni torz átszabását jelzi  
az is, hogy az átvett javakat a maguk módján új funkcióban használ-  
ják fel. A magyar fordítás szövege a „kicsipkézték csicsásan” szó-  
fordulattal, ha lehet, még inkább hangsúlyozza a nevetséges újmódi  
sznobériát s a pusztítás és fosztogatás révén megszerzett javakkal való  
barbár bánásmódot: „Hogy palotáik itt húzzák fel a Cár / Aljas szol-  
gái, könnyünk óceánja / S vérünk öntetett eme büntanyákba. / Követ  
bányászni ama kolosszusnak, / Össeesküvést, s hányat, kiagyaltak.  
/ És hány ártatlant száműztek, megöltek. / Hányszor szórták szét, s  
foszták ki földünket. / Míg litván véren, ukrán könnyön, lengyel /  
Aranyon mindazt megvevék busásan, / Mi Párizs, London kacatja,  
s nagy keccsel / Palotáik kicsipkézték csicsásan. / Pezsgővel mos-  
ták fel a parkett tükrét. / Majd menüettet járva föltürülték.” (256.)  
A város életének menetét is a cár szabja meg, körülötte forog minden.  
A hétköznapok legfontosabb eseménye a cár és az udvari nép sétája:  
körülöttük vonul fel a színes maskarádé: az udvaroncok és udvar-



hölgyek, a civil alattvalók különböző csoportjai, amelyeket pergő felsorolás jelenít meg. Személytelenségüket, arctalanságukat jellemzi egyebek közt, hogy csak ruhájuk egy-egy részlete jelzi ottlétüket, személyek helyett csak tömeget, „tülekvő nyáj”-at látunk. Egy-egy találó vonással megrajzolt, karikatúraszámbe menő miniportré adja ennek a résznek az életteliségét. „Tejfeles szájú, divatos tisztbagázs. / Égi meszelők. Egy-egy nyúlánk pika. / Derekek fűzik. Karcsúk, mint a darázs. / Lesunyit fejjel jön a sok csinovnyika, / Föl s le sandítanak, hol kell meghajolni, / Kin kell átnézni, s kit sárba taposni, [...]” (261.)

Szó sincs azonban valami vidám karneváli hangulatról, a báméskodókat és a különböző rendű-rangú civileket gerinctelen, szolgálalkú, üresfejű, hiú parazitáknak láttatja a narrátor. „Csontja sincs már, úgy hajlong, görnyed kétrét / E nyelvén csúszó, csúf skorpió népség”. (Uo.)

Az alakok kizárólag a cárhoz fűződő viszonyukban kerülnek elő – a soknemzetiségű hadsereg besorozott katonái, tisztek és főtisztek, az udvari nép. A cártól való egyoldalú függés rangsortól függetlenül az egyszerű sorkatonára éppúgy érvényes, mint a nagy hatalmú generálisra. A szolgálalkúság, a talpnyalás ezeknek az embereknek a testét-lelkét megnyomorítja: „Egy generális bátran megy halálba, / Golyó, ha éri, rámosolyog a cár; / Am ájzuldozik, sápad, s az halála, / Ha nem vetül rá kegyes cári sugár.” (271.)

Már az *Út Oroszországba* című versből kiderült, hogy ez az állam erősen militarizált. Nem véletlen hát, hogy a *Díszszemle* a ciklus fontos verse, mert a „sztyeppehosszat özönlő seregek”, a „sok és sokfajta zöldmündéros ember” szemléjéből – részben az egészset – ennek a militarizált országnak a működését ismerhetjük meg. A hang itt is gúnyos: a sereg felvonulása és mozgása a rovarok nyüzsgését idézi a szemlélődben: „[...] eldönteni, melyik, milyen ezred, / Rovarász elme éles szeme kéne, / Ki sárból nyüzsgő nyüveket rendezget, / S mind besorolja a maga rendjébe.” (268.) Az orosz hadsereg lényege a sokaság, a nagy tömeg, megjelenését a külsőségek, az öltözékek és a kiegészítők cári reform szabályozta rendje teszi látványossá, vagy inkább, ahogy Mickiewicz láttatja, afféle cirkuszi látványossággá: „Trombita jelzi – jönnek a lovasok, / Száz és száz huszár, dragonyos, ulánus, / Süveg és sapka és csákó kavargó – / Azt is hihetnéd: mester-kalaposok / Munkáit hozza mustrára az árus. / A cári ezred! – Sok, karótnyelt flaska, / Mellükön rézvért, mint egy szamováron. / Lovuk feje meg a szamovár csapja. /

Ennyi szín, fegyver nincs is a világon, / Legjobb hát lovuk szerint tart-  
nom számon. / Ezt mondja az új hadásztaktika is, / S megfelel minden  
orosz szokásnak is.” (268. sk.)

A nagy létszámú hadsereget, az embereket az egyeduralkodó kénye  
mozgatja, maga a hadgyakorlat is csupán az ő kedvtelése, a felnőtt gyer-  
mek játéka, a benne részt vevők a cár bábjai csupán, akikkel azt tesz,  
amit akar. Az egész díszszemle értelmetlenségét, öncélúságát leplezi le  
a barokkos nyelvezetű, magyarul nyilvánvalóan Zrinyit imitáló groteszk  
invokáció, „Múzsám, add mostand száz Homérosz száját, / S az latin  
nyelvek ékes szószólását, / Add nékem minden számvevők pennáját, /  
Felsorolhatnom ezredesi számát, / Tisztje, altisztje tenger sokaságát, /  
Hős közlegényi számhatatlan árját.” (268.) Majd erre felel a díszszemle  
menetének leírása végeztével a nyíltan gúnyos önkomentár: „Érzem,  
mily fennkölt, fenséges e téma. / Ha dallni tudnám, mily dicsfénybe  
vonna. / De rímröppentyűm, rossz Múzsám, alélva / Lehull, s prózába  
pukkan; döglött bomba. / S e hadgyakorlat fő manőverén ma / Elszun-  
dítám, mint jó Homér, én, bamba.” (275.)

Az, hogy Mickiewicz nem tartja túl sokra Nagy Péter művét, az  
orosz birodalom európaizálásának hozadékát, jól látható. Számára to-  
vábbra is a „kibitka, ukáz, Szibéria, / Kancsuka” nyilvánvalóan ázsiai  
attribútumai jelképezik Oroszországot, a modernizáció látszat csupán,  
nem más, mint „újmodin fúvott ó muzsika”. Hogy „Oroszhont Péter cár  
civilizálta”, legfeljebb a korabeli nyugati hatalmak szemébe hinthetett  
port, de a szomszédból jól látni, hogy mi itt a lényeg: „Utódainak nem  
maradt más dolga, / Mint hazugsággal tömni a világot, / Szurony-segíteni  
egy-egy zsarnokságot, / Kis vérfürdők, kis tűzvész egy-egy honban. /  
Egy-egy idegen földet elzabrálni, / Meglopni a hont, s külföldön szét-  
szórni, / Hadd zengje német taps, franciák ó-i / Nálunk milyen erős,  
bölc, szent rendet látni.” (273.)

S ha a *Díszszemle* kicsiben az ország életét képezi le, akkor a  
díszszemle kritikája az egész rendszer kritikája is, s ez nyilván úgy  
lehet teljes, ha a másik oldalt, a rendszer áldozatait is számba vesz-  
szük. Emiatt jelennek meg a letaposott, megfagyott, ágyúk és lovak  
nyomorította bakák. Mickiewicz Oroszország-képe ezzel lesz teljes-  
sége: ennek a résznek a jelentőségét mutatja az is, hogy a leírás nagy  
terjedelemben foglalkozik az emberszámba sem vett, megnyomorított  
katonákkal, szolgálkkal, tisztekkel és altisztekkel. Ezekből a sorokból

egészen másfajta hangulat árad, mint az előzőkből: a szatirikus hangot az áldozatokkal szolidáris hangütés váltja fel. A költő és az ő szavait megszólaltató, vele maradéktalanul azonosuló fordítója itt az uralkodó bábjaiként mozgó arc nélküli tömegek valódi kiszolgáltatottságát, a testi épségüket semmibe vevő, kegyetlen bánásmódot s az értelmetlenül, kizárólag a cár játéka kedvéért elpusztított életek hiábavalóságát leplezi le az áldozatok sorsának felvillantásával. „Element mindenki: néző és színésze. / A pusztá, üres téren ott virita / Húsza hullá: annak az uniformisa / Fehér: lovas volt. Amannak színére / Semmi se vall már, úgy földbe taposták / A lópaták, a rohamzó lovasság. / Pár megfagyott, az arcvonaltól messze, / Oszlopként álltak, célt és irányt adva; / Az meg eltévedt, s a gyalogos hadban / Úgy vágták kupán, holtan esett össze. / Most viszik őket a policáj-szolgák / Temetni: mindegy, holt, félholt vagy ájult. / Ez bordatörött, azt meg elgázolták: / Derékban vágta ketté egy nagy ágyú. / Bele bugyrából vér fröccsent, s barna sár, / Három iszonyút üvöltött a szája, / Őrnagya meg: »Kuss! még meghallja a cár!« / A szoldát meghal, de hallgat urára, / Hát fogszorítva halt; gyorsan rádobták / Köpenyét, korán volt még, s haláltusa / Láttán a cárnak elmegy a gusztusa, / Ha éhgyomorra vért, húscafatot lát – / Kegyencin csattan rosszkedve ostora, / Ha dühödt-morcan tér meg, a palota / Megterített, dús asztala hiába, / Rá se tud nézni a húsok hadára!” (277. sk.)

Ha az eddigiekben jórészt – és méltán – a fordítás értékeiről volt szó, talán nem tűnik kicsinyeskedésnek, ha említést teszek egy sajnálatos veszteségről is. A záró részben olvashatók a híres sorok, amelyekben Mickiewicz az orosz nép iránti részvétét fejezi ki. Itt a fordítás kevésbé sikerülten közvetíti az eredeti költői kép emelkedettségét, hiszen a tömör és expresszív kifejezés, „a rabság heroizmusa” helyett a hűségről szól: „Ó, szegény szláv, te! Mért fájssz nekem mostan – / Jaj, árva nép, te! Úgy fáj a hűséged, / Mert holtig hordod, mint hősiességet.” (280.) (Jól hangzik ugyan magyarul, és a Bella által kedvelt alliteráció is hatásos, de mégis kevesebbet ad.) Ne legyünk mégsem maximalisták. Fordítás valószínűleg nem képzelhető el efféle veszteségek nélkül, ez a dolog természetéből adódik. Örüljünk annak, hogy az *Ősök* átültetésével Bella érvényes és értékes munkával gazdagította a magyar polonisztikát. Mi több: olyan módon sikerült közvetítenie Mickiewicz Oroszország-képét, hogy azt magyarként is a magunkénak érezhetjük.

## Jegyzetek

- 1 Adam MICKIEWICZ: *Az Ősök*. Ford. PÁKOZDY Ferenc, bev., jegyz. KERÉNYI Grácia. Európa, Budapest, 1963.
- 2 Adam MICKIEWICZ: *Ősök*. Ford., szerk. BELLA István. Beza Bt., Budapest, 2000.
- 3 PÉTER Mihály: „*Pár tarka fejezet csupán...*”. *Puskin Jevgenyij Anyegin-jének magyar fordításairól*. Budapest, 1999. 10–11.
- 4 SZILI József: *Versfordítás – esszében*. In: KABDEBŐ Lóránt (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Anonymus, Budapest, 1998. 195.
- 5 Pákozdy Ferenc fordításában: „Mester, / Én mester nyújtom kezem! / Nyújtom föl, föl az égig és rakom a kezem / Csillagokra: zenélő üvegkorongokra. / Gyors vagy lassú mozgást kezdvén, / Csillagokat forgat eszmém, / Szerteárad milljó hang; íme, milljó hang szól, / Én szereztem mindnyáját, tudok minden hangról; / Illesztgetem, fűzöm-bontom, / Szivárvánnyá, összhanggá, s dallamokká ontom, / Töltöm zengő hangokba s villám-szalagokba. // Kezem levettem s nyúltam túl a világ ormán, / És a játék gömbjei megállottak némán. / Magam dallok, hallom dalom – / Hosszú és nyújtott, viharzó fuvalom, / Ahány hangja embernek, fújja, járja által; / Mind nyög sirva, bőszen árad, / S tompán ismétli sok század; / És minden zengzet együtt szól, ég lánggal, / Egyre hallom, egyre nézem, / Mint szelet, mely tengert renget, / Hallom röptét, füttyöt zenget, / Látom felhő köntösében. // Isten, rendedhez méltó e dal-zengés! / Nagy e dalom, dal-teremtés. / E dal erő, hősi nagyság, / E dal a halhatatlanság! / Örök életet érzek én, azt teremtek itten – / Nagyobbat ennél csináltál-e Isten?” A. MICKIEWICZ: *Az Ősök, i. m.* 136. sk.
- 6 KERÉNYI Grácia: *Mickiewicz és Az Ősök*, in: A. MICKIEWICZ: *Az Ősök, i. m.* 8.
- 7 Pákozdy Ferenc: „Száz éve áll már, ugrik, s nem hull mégse, / Akárcsak bércék ömlő vizesése, / Ha fagytól fogva csüng sziklafalakra: – / Ám mihelyt csillan a szabadság napja / S e hont nyugati szélnek heve járja, / Veled mi lesz hát, zarnokság kaszkádja?” A. MICKIEWICZ: *Az Ősök, i. m.* 226.
- 8 Stanisław PIGOŃ: *Dramat dziejowy polsko-rosyjski*. [Lengyel–orosz történelmi dráma.] In: UŐ: *Zawsze o Nim*. [Mindig Róla.] Warszawa, 1998. 452.
- 9 Vö. Czesław MIŁOSZ: *Historia literatury polskiej*. [A lengyel irodalom története.] Kraków, 1998. 262.
- 10 Marian ZDZIECHOWSKI: *Europa, Rosja, Azja*. [Európa, Oroszország, Ázsia.] Wilno, 1923; UŐ: *Widmo przyszłości*. [A jövő kísértete.] L’Age d’Homme, Lausanne, 1983; UŐ: *W obliczu końca*. [Szemtől szemben a véggel.] Wilno, 1937.
- 11 Cz. MIŁOSZ: *Historia literatury polskiej, i. m.* 253.
- 12 Ryszard PRZYBYLSKI: *A babiloni fogság*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: A. MICKIEWICZ: *Ősök, i. m.* 349–368.

## CONRAD DOSZTOJEVSZKIJ-PARÓDIÁJA: A NYUGATI SZEMMEL

Joseph Conrad egyetlen orosz témájú regénye, a *Nyugati szemmel* nemcsak tárgya miatt foglal el különös helyet az angol író életművében. Levele, amelyet a mű írása közben ügynökének, J. B. Pinkernek írt, arról tanúskodik, hogy az író kezdettől fogva érzékelte nemcsak a maga vállalta feladat súlyát, hanem a születendő mű különös jelentőségét is, amely szerinte: „adalék az orosz jellem megfejtéséhez. [...] Benne van az orosz ügy lényege. Nemcsak a külsődleges szokások és vonások, hanem az orosz érzelmek és gondolatok is. [...] Ehhez hasonlót még nem írtak angol nyelven.”<sup>1</sup>

Az 1910-ben keletkezett politikai-lélektani regény azonban nemcsak emiatt foglal el különleges helyet az életműben, hanem azért is, mert Conrad sokoldalú regényírói tehetségének egy újabb, meglepő vonása tárul fel benne: az ugyanis, hogy hamisítatlan „dosztojevszkiji” sajátosságokat mutat, ami nem kevés fejtörést okozott a kutatóknak. Egyik legutóbbi életrajzírója, Jeffrey Meyers egyenesen azt állítja, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* nagyobb hatással volt az angol íróra, mint sokat emlegetett mintaképei, Maupassant vagy Flaubert.<sup>2</sup>

Amikor a könyv 1911-ben nyomtatásban megjelent, Conrad barátja, Edward Garnett diplomatikusan úgy fogalmazott recenziójában, hogy „lélektani tanulmány”-ról van szó, amely „nagyon sajátos, és az angol olvasó számára, aki semmit nem tud Dosztojevszkijről, és nem érinti meg saját lelke sötét oldala, valósággal hallucinációnak, rémálomnak tűnhet, de az tény, hogy [...] megvilágító erejű a maga patolgikus igazságában”.<sup>3</sup> A recenziót jegyző, kimondottan ruszofil Garnett nem

volt akárki. Háza folyamatosan nyitva állt az Angliában élő orosz emigránsok előtt (akik közül nem egynek a vonásai felismerhetők voltak a regény alakjaiban). Garnett felesége, Constance pedig egyenesen az orosz irodalom angliai recepciójának egyik kulcsfigurája, akinek az angolok nemcsak a teljes Turgenyev-életmű, hanem Goncsarov, Tolsztoj és Dosztojevskij főbb műveinek angol nyelvű fordítását köszönhetik.<sup>4</sup> Ezek után aligha lehet meglepő, hogy az orosz kultúra tiszteletbeli követének számító Garnett egy magánlevélben oroszgyűlölettel vádolta meg Conradot. Bár az író visszautasította barátja vádjait, azt állítva: „semmi mással nem foglalkoztam, kizárólag eszmékkal, minden mást kizárva, minden hátsó gondolat nélkül”,<sup>5</sup> a feszültség nem oldódott fel közöttük, és hosszú időre eltávolodtak egymástól.

Vajon valóban gyűlölte-e az oroszokat Conrad? Mondhatjuk-e, hogy oroszellenes volt?

Életrajza ismeretében nem lenne meglepő, ha így érzett volna, hiszen az Orosz Birodalomhoz tartozó Lengyel Királyság podóliai (nyugat-ukrajnai) területén birtokokkal rendelkező nemesi család gyermekeként úgyszólván beleszületett az évszázados orosz–lengyel történelmi viszályba. Az apai Korzeniowski famíliában és az anyai Bobrowski családban egyaránt természetesnek számított a függetlenségi hagyomány ápolása: az ősök és rokonok között számos felkelő, katona, szabadságharcos akadt. Voltaképpen egyedül az író későbbi gyámja, Tadeusz Bobrowski, a jogi végzettségű földbirtokos választotta a megszállókkal való kiegyezés útját: távol tartotta magát a politikától, és bár lenézte az oroszokat, igyekezett kerülni velük a konfliktusokat. Büszke is volt rá, hogy udvarházát egyszer sem dúlták fel a cári rendőrség csapatai.

Az író apja, a literátus Apollo Korzeniowski éppen ellenkezőleg, egész életét a megszállók elleni harcnak szentelte. Az 1863-as felkelés előkészítése miatt ítélték száműzésre, ahová vele ment imádott felesége, szellemi társa, és ahová egyetlen gyermeküket, az alig négyéves Konradot is magukkal vitték. A száműzésük helyéül kijelölt Vologda az idő tájt – ahogyan az apa írta – pusztán „egy háromversztás mocsár”, ahol „csak két évszak van, a kilenc és fél hónapig tartó fehér tél meg a két és fél hónapig tartó zöld tél”.<sup>6</sup> Nem csoda, hogy a zord klíma aláásta mindjüket egészségét. Előbb az anya, Ewa halt meg tüdőbajban, majd – noha időközben engedélyt kaptak rá, hogy délebbre költözzenek – az apa is, aki nem tudta kiheverni felesége elvesztését. A kis

Konrad tizenegy és fél évesen teljesen árva lett. Nagybátyja és gyámja igyekezett a maga józan, pragmatikus módján olyan ételelveket oltani a gyermekbe, amelyek elfedték vagy elhalványították a Bobrowski által csak „fantasztának” nevezett apa eszményeit, és más irányba fordították a kisfiú személyiségfejlődését.

Konrad Korzeniowski, amikor 1874-ben tizenhét évesen elhagyta szülőföldjét, hogy tengerésznek álljon, sem apja, sem nagybátyja példáját nem követte: úgy választott a lengyeleknek az orosz megszállókkal szemben lehetséges korabeli magatartásformái között, hogy kilépett a személyiséget gúzsba kötő kényszerek szövevényéből. Ez azonban nem jelentette azt, hogy feladta volna lengyeliségét, pláne nem azt, amivel honfitársai időről időre megvádolták, hogy hazaáruló lett volna. Ellenkezőleg: noha 1888-tól brit állampolgár volt, és kétségtelen, hogy kettős kötődése okozott számára belső konfliktusokat, élete végéig lengyel hazafi is maradt: mentalitását, gondolkodását erőteljesen befolyásolta az ellentmondásos családi örökség. Valamiképpen számat kellett vetnie az „orosz ügyel”. Ezt tette az *Önkényuralom és háború*, valamint *A felosztások bünténye* című politikai esszéiben.<sup>7</sup> Ezt tette *Nyugati szemmel* című regényében is.

Az alábbi tanulmányban a *Nyugati szemmel* elemzésével azt vizsgálom, milyen életrajzi és pszichológiai mozzanatok húzódnak meg az angol írónak az országgal kapcsolatos vélekedése mögött, melyek azok a mozzanatok, amelyek Dosztojevszkijhez fűződő különleges viszonyát formálták, valamint hogy mindez hogyan függ össze azzal a képpel, amelyet a regény „az oroszokról” fest. (Azt, hogy ez utóbbin mit is kellene értenünk, a tanulmány elemző részében igyekszem kifejteni.) Nézzük azonban először magát a történetet.

A mű fő cselekményszála két egyetemi hallgató, Viktor Haldin és Kirill Razumov (beszélő nevében a *rázum*, 'ész' szó rejlik) sorsának tragikus összefonódásáról szól, amelynek hátterében egy politikai gyilkosság húzódik meg. Az anarchista Haldin bombamerényletben megöl egy magas rangú orosz kormányhivatalnokot,<sup>8</sup> majd Razumovnál (K. herceg törvénytelen fiánál) keres menedéket, mivel a fiú tartózkodó viselkedéséből és zárkózottságából arra következtet, hogy Razumov rokonszenvez az anarchisták eszméivel. Olyan nagyra tartja diáktársa jellemét, hogy ő az egyetlen, akit név szerint említ hűgának írt levelében, úgy jellemezve őt, mint „makulátlan, magányos és magasztos

szellem”-et. Voltaképpen ezzel kezdődik a „tévedések szomorújátéka”: Haldin ugyanis tökéletesen félreismeri Razumovot, akitől semmi sem áll távolabb, mint a „felforgató eszmék”. Úgy érzi, hogy mint árva fiatalembernek, aki „olyan magányos, akár a mély tengerben úszó ember”, csupán az állami szolgálatba lépés adhat esélyt a társadalmi felemelkedésre, arra, hogy nevet szerezzen magának. A becsvágyó diák egyetlen célja, hogy karriert csináljon, hogy az annak révén megszerzett társadalmi elismeréssel kárpótolja magát árvaságából eredő jeges magányáért, azért, hogy nélkülözni kényszerült a családi összetartozás melegét, a megtartó szeretetet.

Haldin feltűnése a lakásán megrémíti Razumovot. Attól való félelmében, hogy Haldin otléte gyanúba keverheti őt magát is, hogy mielőbb szabaduljon tőle, az anarchista kérésének megfelelően felkeresi azt a fuvarost, akivel Haldin előzetesen megállapodott, hogy kiviszi a városból. Ám a parasztot holtrészegen találja. Ez keresztülhúzza számítását, hogy gyorsan megszabadulhat Haldintól. Elkeseredésében félholtra veri a részeg fuvarost, majd mintegy sugallatnak engedelmességgel elhatározza, hogy feladja Haldint. E célból felkeresi apját, K. herceget, aki T. tábornokhoz kíséri, s ő azután Razumov információi alapján elfogattja és kivégezteti Haldint.

Razumov téved, amikor azt gondolja: egyszer s mindenkorra megszabadulhat Haldintól. Az első rész azzal ér véget, hogy magához hivatja Mikulin tanácsos, a titkosrendőrség főnöke.

A regény második része Genfben játszódik, az orosz anarchisták és forradalmárok spirituális központjában. Itt telepedett le Haldin édesanyja és húga is, arra várva, hogy Viktor majd utánuk jön, ha ügyei engedik, s együtt lesz ismét a szellemileg-lelkileg eltéphetetlenül szoros összetartozó család. Ide, Genfbe küldi a bűnrészesség gyanújába keveredő, emiatt a leleplezéstől és az elítéltetéstől féltő Razumovot az orosz titkosrendőrség is, méghozzá éppen azért, hogy a forradalmárok közé férkőzve értékes információkkal szolgáljon a titkos szervezetek működéséről. A genfi orosz kolónia tagjai, akik Haldin húgához hasonlóan abban a tévhitben élnek, hogy Razumov Haldin közeli barátja és tettestársa volt, bizalomkeltőnek találják a fiatalembert. Szinte hősként fogadják, és amikor híre jön, hogy Zemjanics, akinek Haldint kellett volna fuvaroznia, öngyilkos lett – feltételezik, hogy lelkiismeret-fur-



dalástól gyötörtén – Razumovnak készen áll a tökéletes alibije, többé sohasem kellene aggódnia amiatt, hogy lelepleződik.

A történet azonban egy újabb ironikus fordulat nyomán más irányt vesz: Razumov és Haldin húga egymásba szeretnek, és mivel a fiú képtelen hazudni a lánynak, mindent bevall először neki, majd a kolónia többi tagjának is. Razumovot a nemes egyszerűséggel csak rendőrhóhérnak titulált drabális Nyikita intézi el: átszakítja a dobhártyáját, egész életére megnyomorítva. (Újabb ironikus mozzanata e történetnek, hogy Nyikita utóbb maga is kettős ügynökként lepleződik le.)

Razumov további sorsáról annyit tudunk meg, hogy Oroszországban, vidéken él, és az a forradalmár nő viseli gondját, aki azelőtt társalkodónője és titkárnője volt a genfi társaságot vezető Pjotr Ivanovicsnak és madame de S.-nek. Natalja Haldin a csapások súlya alatt összeomlik. Édesanyja halálát követően visszatér Oroszországba, ahol valódi hivatására rátalálva szociális munkásként dolgozik: a bebörtönzöttek családjait segíti.

Az eddig elmondottak valóban leginkább egy Dosztojevszkij-regényre emlékeztetnek, amelyben a szereplők különböző eszméket testesítenek meg. Az orosz társadalom arisztokrata és bürokrata rétegének nézeteit K. herceg és Mikulin tanácsos képviseli. Alakjukat Conrad árnyaltan és plasztikusan jeleníti meg. Különösen lényeglátó Mikulin tanácsos gondolkodásának, módszereinek és az orosz kormányzati bürokrácia mechanizmusainak ábrázolása a tanácsos karrierjét, felemelkedését és bukását bemutató oldalakon. A K. hercegek és Mikulinok rendje ellen lázad az anarchista Haldin, a „lángoló fanatikus,” aki az orosz messianizmus jól ismert Nyugat-ellenes eszméit hangoztatja, úgy véli, hogy „a modern civilizáció csupa hamisság, de Oroszországból egy új kinyilatkoztatás fog szárnyra kelni”. (*Nyugati szemmel.* 27.)<sup>9</sup>

Razumov konzervatív nézetei viszont éppen a Haldinnal való találkozás sokkhatása nyomán kristályosodnak ki. Politikai krédóját – amelyet talán valamiféle mérsékelt reformista monarchizmusként jellemezhetnénk – éppen a Haldin-féle anarchisták nézetei ellenében fogalmazza meg:

„Történelem és nem Elmélet.

Hazaszeretet és nem Internacionizmus.

Evolúció és nem Revolúció.

Vezetés és nem Rombolás.

Egység és nem Széthúzás.” (*Nysz.* 70.)

Magányosságával, a családi kötelek hiányával magyarázza vonzódását az (erős központi államban megtestesülő) orosz nemzet szolgálatahoz: „Nekem nincsenek családi hagyományaim. Nekem nincs senkim és semmim, amivel szemben állást foglalhatnék. Nekem csak történelmi hagyományaim vannak. Mi másra tekinthetnék vissza, mint arra a nemzeti múltra, amelyből ti, urak, tövestül ki akarjátok tépni a jövőtöket? [...] vagy enyém ez az egész ország, vagy semmim sincs.” (Nysz. 66.)

A történet két tragikus és két ironikus mozzanatra épül, amelyek döntő módon befolyásolják a cselekmény menetét. Az első, következményét tekintve tragikus mozzanat az, hogy Haldin félreismeri Razumovot, tévesen ítéli meg személyiségét és politikai beállítódását, ez vezet Haldin elfogásához, majd kivégzéséhez. Az, hogy Genfben is félreismerik Razumovot, hősként fogadják és tisztelik az árulót, már csak ironikus ismétlődése ennek az első, tragikus tévedésnek, és magában az emigráns „forradalmár” „összeesküvő” körben nem idéz elő semmilyen lényeges változást.<sup>10</sup> (Hogy ennek mi az egyik lehetséges magyarázata, arra a későbbiekben térek vissza.)

Razumov személyisége azonban gyökeresen megváltozik a Haldin húga, Natalja iránt fellobbant szerelme hatására, ebben rejlik a történet újabb – egyszerre tragikus és ironikus – fordulata: a Razumov által elárult és akasztófára juttatott Viktor Haldin húga ébreszti fel lelkiismeretét, s az ő hatására indul el az erkölcsi megújulás útján. „Elbűvölt, megszabadított a vak haragtól és a gyűlölettől, a lelkében fénylő igazság kicsikarta belőlem az igazságot” – írja a lánynak szánt naplójában. (Nysz. 365.) Szimbolikus jelentőségű, hogy a vallomást követően szállására hazatérve, házigazdája megjegyzésére, hogy jól elázott az esőben, dűnnyögve azt feleli: „Igen, tisztára mosott.” (Nysz. 361.)

A bűn, az elszigetelt magányban átélt vívódás, az önkínzás, a letartóztatástól való félelem, majd a rendőrségi megbízatás (a besúgó/kém szerep) elvállalása, illetve a szerelem hatására átélt lelki és erkölcsi újjászületés tipikusan dosztojevszkiji ihletést sejtet, hiszen e motívumokat, illetve lélektani mozzanatok mind a *Bűn és bűnhődés*ben, mind az *Ördögök*ben megtaláljuk, de további párhuzamokat kínálnak a női szereplők, különösen Natalja alakja. (Ugyanakkor Razumov tökéletesen illeszkedik azoknak a Conrad-hősöknek a sorába is, akik – ahogyan

Lord Jim vagy Nostromo – ugyancsak árulás, illetve kötelességük megszegése miatt bűnhődnek.)

A regény Péterváron játszódó első része, valamint a negyedik rész első fejezete, de főként Mikulin tanácsos (a titkosrendőrség főnöke) és Razumov első részbeli beszélgetése ugyancsak a *Bűn és bűnhődés*t juttatja eszünkbe.<sup>11</sup> Mindezek alapján teljesen érthető, ha Conrad és Dosztojevszkij szellemi kapcsolatainak értelmezése a conradológia egyik kedvelt témája.<sup>12</sup> Magam azonban úgy vélem, a hatás kérdését mégsem vehetjük fel a hagyományos módon. A két író szellemi pozíciója, poétikája, sőt egész világszemlélete ugyanis olyannyira eltér egymástól, hogy különbözőségük jóval szembetűnőbb, mint hasonlóságaik. Sokkal inkább Stanisław Vincenz megállapítását tekinthetjük helytállónak, aki szerint „nem beszélhetünk hatásról, még kevésbé rokonságról, legfeljebb valamiféle replikáról vagy rivalizálásról az orosz tematikának ezen az egyetlen szeletén”.<sup>13</sup> Hasonlóan látja a problémát az a Czesław Miłosz is, akinek költészetére és esszéisztikájára egyaránt rendkívül nagy hatással voltak Conrad művei, s aki szerint az írónak ez a könyve – habár ő maga ezt nem vallotta be – Dosztojevszkij orosz messianizmusával látszik vitatkozni.<sup>14</sup> Mégis, alighanem Ralph Mattlaw fogalmazza meg a legpontosabban, mi rejlik az orosz író és Conrad regényének hasonlósága mögött, amikor azt állítja: „[Dosztojevszkij] ördög volt, akit csak úgy lehetett kiűzni, hogy a tolokodó témát [Conrad] nagy képzelőerővel átformálta.”<sup>15</sup>

Az ördögűzés metaforája azért is látszik találónak, mert ahhoz az irracionális képzetkörhöz kapcsolódik, amelyet az angol író Dosztojevszkijhez társított. Kedvenc orosz írójával, Turgenyevvel szembeállítva úgy látta, míg a nyugatias Turgenyev hősei „emberi lények”, Dosztojevszkij alakjai „különös vadállatok egy állatkertben vagy elátkozott lelkek, akik misztikus ellentmondások fojtott sötétjében gyözködik egymást”.<sup>16</sup> *A Karamazov testvérek* kapcsán pedig ezt írta: „Iszonyatosan rossz és lenyűgöző és bősztító. Azonkívül nem tudom, mit képvisel Dosztojevszkij, vagy mit hoz napvilágra, azt azonban tudom, hogy *túlságosan orosz* nekem. Olyan, mint valami vad handabanda a történelem előtti időkből.”<sup>17</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)

A jelenség irracionalitására, vadságára, ugyanakkor vitathatatlan erejére utaló megfogalmazások jól mutatják, hogy az orosz író erősen ambivalens érzelmeket és reflexiókat váltott ki Conradból. Nem volt

ezzel kortársai között sem egyedül. De nem is csoda, hogy a korabeli olvasók (köztük az író olvasók) nem tudták hova tenni Dosztojevszkijt, hiszen az orosz író nagyon hosszú ideig nemcsak az európai kultúrában, hanem hazájában is besorolhatatlan jelenségnek számított. Miközben Nyikolaj Bergyajevtől és Lev Sesztovtól kezdve filozófusok és szépírók (Fjodor Szologub, Andrej Belij) küzdöttek megkerülhetetlen hatásával, Mihail Bahtyin tanulmányainak megjelenéséig nem látszott, milyen jelentős helyet is foglal el valójában Dosztojevszkij a modern regény történetében.<sup>18</sup>

Nem Conrad volt tehát az egyetlen kortársai közül, aki nem tudta Dosztojevszkij *szépírói* teljesítményét értékelni. Ahogyan Peter Kaye monográfiájából kiderül, a modern angol írók D. H. Lawrence-től Virginia Woolfon át John Galsworthyig és Henry Jamesig voltaképpen mind félreolvasták, félreértették Dosztojevszkijt, minthogy valamennyien képtelenek voltak arra, hogy *íróként* tekintsenek rá. „Ehelyett pszichológust, misztikust, prófétát láttak benne, Lawrence és Conrad esetében pedig gyűlölt, alkotó válaszreakciót kikényszerítő rivális volt.”<sup>19</sup>

Az alábbiakban azt a feltevésemet igyekszem kifejteni, hogy Conrad parodizálta Dosztojevszkijt a *Nyugati szemmelben*.<sup>20</sup> Mivel azonban félreértette/félreolvasta a nagy orosz író regényeit, paródiája Dosztojevszkij félreértett poétikájának, tehát félreértett eszméinek paródiája lett.

A *paródia* jelentését Linda Hutcheon<sup>21</sup> meghatározása alapján értelmezem. A kanadai teoretikus definíciójának lényege szerint a paródia ismétlés, kritikai távolságtartással. „Elméletileg bármely kodifikált formát meg lehet ismételni kritikai távolságtartással.”<sup>22</sup> A paródia meghatározásának fontos kontextusa az *intertextualitás*. Hutcheon Genetthez hasonlóan „két szöveg formai vagy strukturális viszonyaként” írja le a paródiát, amelyről a továbbiakban Bahtyinra hivatkozva állítja, hogy az „a textuális dialogizmus formája”. Továbbmenve Hutcheon hozzáteszi: a paródia elengedhetetlen feltétele az is, hogy *a befogadó érzékelje, felismerje*, azaz képes legyen dekódolni, hogy paródiával áll szemben, és szükség van a szerző részéről a paródia *intenciójára*.<sup>23</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)

Hutcheon definíciójának szempontomból legfontosabb eleme *a paródia sajátos szerepében rejlik, ami nem más, mint ideológiakritika* (kiemelés tőlem – B. M.), „ebben az értelemben a paródia a tudatosítás

eszköze, amely segít megelőzni, hogy valamely partikuláris ideológiai csoport szűk, doktriner nézeteit elfogadjuk”.<sup>24</sup>

Értelmezésem szerint éppen ez vonatkozik arra a módra, ahogyan Conrad Dosztojevszkijt olvashatta, pontosabban: félreolvashatta. A *Nyugati szemmel* orosz figurái és az általuk hirdetett nézetek Dosztojevszkij *Ördögökjének* figuráit és eszméit idézik, karikatúraszerűen elrajzolva. A regényben egy kisvárosi „anarchista” csoport szerveződésének és tevékenységének lehetünk tanúi. Tagjai egy bálon provokatív módon lépnek fel, megzavarva a kormányzóné jótékony céllal rendezett ünnepségét. Később, de még ugyanezen az éjszakán gyűjtogatnak a város több pontján. Még később bérgyilkos végez egy elmebeteg nővel, annak testvérével és szolgálójukkal. A gyilkosságok és a zavargások mögött Pjotr Verhovenszkij, egy Svájc-ból hazatért volt diák áll, akiről sejteni lehet, hogy hazatérését követően a titkosrendőrség látóterébe került, és besúgó lett. Verhovenszkij egy állítólagos külföldi centrum, a „központi bizottság” nevében eljárva egy ötös csoportot szervez, s elhiteti a tagokkal, hogy Oroszországot átszövi ezeknek az ötös csoportoknak a hálózata, amelynek az lesz a feladata, hogy a társadalmi rendet felforgatva forradalmat robbantson ki. Verhovenszkij valójában gátlástalan, amorális gazember, akinek valóságos célja nem más, mint kísérletezés az emberek irányításával, manipulálásával.

Ebben – csupa unalomból – mellette áll Sztavrogin, az életunt/kiégett nemes fiatalember is, akit Verhovenszkij afféle eszmei vezérnek, a „mozgalma” ikonjának szeretne megszerezni. (Tudatosan készül rá, hogy maga mellé állítsa, egyebek mellett az ő vélt érdekeinek akar megfelelni azzal, hogy megöleti Sztavrogin feleségét, az elmebeteg Marja Tyimofejevnát, hogy ilyen módon szabaddá váljon az út a Sztavroginba szerelmes Lizával kötendő házasságához.)

Mellőzve ezúttal a regény részletesebb elemzését, csupán az *Ördögök* szereplőihez fűződő szerzői viszonyról és a Conrad-műben megismert emigráns társaság bemutatásának módjáról ejtek szót, mert ezzel rávilágíthatok arra az inkongruenciára, amely Conrad Dosztojevszkij-értelmezésének háttérében húzódhatott meg.

Dosztojevszkij minden ízében taszítónak mutatja Verhovenszkijt, s magát a nyugaton felszedett „forradalmi” eszmék morzsáiból felépített „ideológiát” is, amellyel az a csoportot összetartja. Ugyanakkor ironikusan ábrázolja a kisváros egész társadalmát, valamennyi szereplővel,

a „liberális” Sztjepan Verhovenskijjal az élen, folytatva Sztavrogina tábornoknéval és a többiekkel. Nincs az *Ördögök*ben olyan figura, akit ne valamiféle távolságtartó elbeszélő eljárással mutatna be a szerző az olvasónak.

Úgy tűnik, Conrad sem az iróniát nem vette észre a Dosztojevszkij-műben, sem a szerzőt és hőseit elválasztó távolságra nem érzett rá. Olyan módon parodizálja Dosztojevszkij eszméit, mintha azok az orosz író regényeiben „komolyan” lennének előadva, bemutatva. Minden jel arra mutat, hogy Conrad nem észlelte (vagy nem akarta tudatosítani?) az igazi lelki-szellemi okot nehéz lenne pontosan kifürkészni) az orosz író iróniáját. Mindenesetre Conrad nem annyira Dosztojevszkij saját eszméit parodizálja, hanem azokat az eszméket, amelyeket ő maga Dosztojevszkijnek *tulajdonított*. Ezért aztán Conrad regényének orosz szereplői végső soron sokkal inkább az író saját oroszság-komplexusait igazolják vissza. Ennek kulcselemei Conrad már említett *Önkényuralom és háború* című politikai esszéjének alaptételével függenek össze, amelyben az író a nagy orosz birodalmat félelmetesen embertelennek, mind az európai, mind az ázsiai kultúra és történelem felől racionálisan értelmezhetetlennek nevezi. Az orosz önkényuralom éppen irracionálisitása miatt nehezen körülhatárolható – állítja Conrad –, ez nyomja rá bélyegét az ország arculatára: mindenre rátelepszik, minden embert és minden emberi viszonyt deformál: „Ha két orosz összetalálkozik, máris rájuk kerül a zsarnokság árnyéka, beárnyékolja gondolataikat, nézeteiket, legbensőbb érzéseiket, magánéletüket, nyilvános kijelentéseiket, kísértétként kóborol némaságuk titkai között.” (Nysz. 114.) Emiatt látja úgy a narrátor, hogy Oroszországban az élet nyugati szemmel nézve egyenesen amorális: egyfajta erkölcsi ínség fogalmával lehetne leírni, amellyel együtt jár az általános közöny, ami a legnemesebb eszméket is végzetesen deformálja: „Oroszország szelleme [...] a cinizmus szelleme” (Nysz. 72.), „Ez hatja át az államférfiak nyilatkozatait, forradalmárainak elméleteit és prófétáinak misztikus jövendöléseit, s hozzá oly mélységesen, hogy a szabadságot a züllöttség valamilyen formájához teszi hasonlatossá, s a valóságban még maguk a keresztény erények is erkölcstelennek látszanak” (Nysz. 73.).

Ezek a műnek az (önkényuralommal azonosított) Oroszországot jellemző alapvető tételmondatai: minden, ami a regényben olvasható, ennek a rendkívül borúlátó és kilátástalanságot sugalló kijelentésnek

az illusztrációja vagy igazolása. Ha ugyanis igaz, hogy minden eszmét, legyen az bármilyen nemes, besároz, bemocskol az orosz zsarnokság természete, akkor nyilvánvaló, hogy az ezeket az eszméket képviselő emberek is *csak deformált* egyedek lehetnek. Távol álljon tőlem, hogy merev determinista módon értelmezsem a regényben felvonultatott jellemeket, mégis úgy vélem, vitathatatlanul van egyfajta *irányultságuk* az alakoknak, ami a fenti megállapítást látszik igazolni.

Talán pontosabb lenne úgy fogalmazni: a regény a zsarnokság szelme által különböző mértékben és módon deformált személyiségek/alakok galériáját mutatja be: megannyi karikatúrát vonultatva fel.

Az erkölcsiség skáláján legalul a genfi „La petite Russie” emigráns körének önjelölt vezére és élettársa áll. Pjotr Ivanovics, a „nagy feminista”, a női erények prédikátora figuráját részben Mihail Bakunyin, részben Tolsztoj alakja ihlethette. Legalábbis erre utal a Pjotr Ivanovics előéletét bemutató passzus, amelyből többek között azt tudhatjuk meg, hogy a szibériai száműzetéséből a Csendes-óceánon át Angliába szökött egykori rab Nyugaton nagy sikert aratott önéletrajzával, s a történet bizonyos elemeiből Bakunyin *Önéletírására* ismerhetünk.<sup>25</sup> Ugyanakkor „a nagy férfiúnak” a nemesség és a „romlatlan parasztság” összefogásának szükségességét hirdető prófécijája csakúgy, mint az, hogy madame de S. halála után parasztlányt vesz feleségül, Tolsztoj életének és tanainak paródiájaként olvasható. Üres szóvirágokat, hangzatos és dagályos szólásokat hallunk a nagy embertől arról, hogy „fanatikusnak kell lennünk”, „ eget-földet megmozgató erőre van szükségünk, kevesebb nem érhetjük be.” (Nysz. 136.) E nagy forradalmár büszkén hirdetett „modern” életfelfogása abban merül ki, hogy nyitott kocsiban hajtat végig élettársával, madame de S.-sel Genf főutcáján. A saját fontossága tudatától áthatott „orosz Mazzini” lakásukat, a Château Borelt egyenesen „a szellem szabadságának és jövőnk magasztos eszméje kialakítására tett erőfeszítéseink egyedülálló központja”-ként nevezi meg. (Nysz. 134.) Forradalmi célja egy közelebről meg nem határozott jövő megteremtésére irányul, ennek mikéntjéről mindennél többet árulnak el az emberi életet tökéletesen semmibe vevő szavai. Azt állítja ugyanis, hogy egyelőre „a múlt és a jövő között szakadék tátong”, amelyet „szavak és elméletek szekérakományával” sosem lehet feltölteni, „csupán tömérdek emberi élet feláldozásával”. (Nysz. 218.)

A „forradalmi evangélium lánglelkű szerzőjéről”, a nagy humanistáról a társalkodónő rántja le a leplet, aki a körülrajongott figura személyiségének sötét oldalát, a kicsinyes despotát is ismeri, aki megalázza, kihasználja, semmibe veszi a körülötte élőket. Méltó párja a kapzsi, pénzsóvár, kicsinyes és gátlástalan madame de S.-nek, aki a politikai intrikát spiritiszta sugallatokkal fűszerezi. A nő, akiről Razumov azt állapítja meg, hogy olyan, mint „valami Hoffmann meséiből életre kelt hulla” (Nysz. 223.), saját bevallása szerint „politikai kérdésekben természetfölötti sugallatoknak” hisz. Oroszországból is azért kellett távoznia, mert a Sándor cár elleni merényletet követően „egy misztikusan házsártos, fellengzős és ijesztően összefüggéstelen írásban bevallja, hogy előzetes tudomása volt a merényletről, természetfölötti hírforrásokra célozgat, s epés, rágalmozó megjegyzésekkel nyíltan azt sugallja olvasóinak, hogy a bűntett nem terroristák keze műve volt, hanem a cári udvar áskálódásainak következménye”. (Nysz. 169.) Jellegzetes figurája a politikai menekültek körének „a több nyelvű, ismeretlen származású, meghatározhatatlan nemzetiségű anarchista, [...] a gyújtó hangú gyalázkodásra képes szürke eminenciás, [...] szenvedélyes röpiratíró, Julius Laspara, az *Élő Szó* szerkesztője, az összeesküvők bizalmasa, vérszomjas fenyegetések és kiáltványok szerzője, aki, mint gyanították, minden cselszövés titkának beavatottja”. (Nysz. 289–290.)

A „forradalmárok” vagy inkább „összeesküvők” e csoportja csupa olyan karikatúraszerű alakból áll, akikre egyenként érvényes *A besúgó* című novella hősnéjének jellemzése: „a viszolyogtató szörny egy ritka válfaja.” Conrad nemcsak magát a forradalmi eszmét tartotta ellenszenvesnek, hanem mindazokat, akiket a társadalmi rend felforgatásának gondolata mozgatott, nemzeti hovatartozástól függetlenül. *A besúgó* című elbeszélés anarchista hőstét (aki történetesen francia) ugyanúgy álszent és cinikus figuraként mutatja be, ahogyan Pjotr Ivanovicsot és társaságát. Az anarchizmussal kapcsolatos lesújtó véleményét az az ironikus megjegyzés is erősíti, mely szerint „megnyugtató volt, hogy az anarchistákat is az anarchia eszméje kormányozza. Hatékonyaságról így nemigen lehet szó.”<sup>26</sup>

Ez áll a *Nyugati szemmel* összeesküvőinek működésére is: Razumov odaérkezése éppen azért kelt nagy izgalmat körükben, mert Haldin merényletének visszfényét látják benne, márpedig Haldin merénylete az egyetlen *valódi* tett, amelyet a nagy eszme nevében elkövetnek.



Másfelől, Razumov önleleplezése azért nem okoz traumát, azért nem vezet semmiféle fordulathoz, mert az egész társaság egyfajta pszeudoaktivitásban éli ki magát, amelynek természetesen semmiféle hatása nincsen semmire, legkevésbé Oroszország jelenére vagy pláne jövőjére.

Ám maga a genfi kör sem homogén. Ha az imént azt állítottam, hogy a regényben különböző mértékben és módon deformált személyiségek vannak, az álszent, cinikus gazemberek csoportjától el kell különítenünk azokat, akiket a szegénység vagy a lelki nyomorúság sodort a forradalmárok közé, ahogyan Teklát, Pjotr Ivanovics titkárnójét vagy Szofia Antonovná, az elvtársak között nagy tekintélynek örvendő forradalmárt. Mindkettejüket deformálta a forradalmi eszme, ami elsősorban abban mutatkozik meg, hogy semmibe veszik saját életüket, személyiségüket, és nem kímélve testi-lelki épségüket, mindent a nagy Űgy szolgálatának rendelnek alá, máskülönben nem állítanak, amit Tekla: „Szívesen vállalom, hogy magasabb célok vak eszköze legyek. Az ügyért áldozni életünket semmiség. De ha az illúzióinkat szétfoszlatják, azt már-már lehetetlen elviselni.” (Nysz. 155–156.) Tekla, a társalkodónő, az adott körülmények között elsősorban saját illúzióinak áldozata. Furcsa módon alig különbözik tőle ebben a tekintetben az okosnak és tapasztaltnak ábrázolt Szofia Antonovna, „a romboló forradalom igazi szelleme, amelyről lefoszlott minden retorika, miszticizmus, elmélet” – ahogyan Razumov jellemzi. Egész életét az Aljasság elleni magasztos küzdelemnek szenteli (hogy ez pontosan mit tesz, azt nem lehet tudni, csak annyi derül ki róla, hogy sokat és erejét nem kímélve utazik a világban), egzaltált mondatai ugyanúgy az emberi élet megvetéséről tanúskodnak, ahogyan Tekla szavai: „Oroszországban mindannyian gonoszságba pólyálva fekszünk, emberevő szárnyetegeknél, vérszívó vámpíroknál is iszonyatosabb lények leselkednek ránk. El kell kergetnünk, végleg meg kell semmisítenünk őket. E feladatnál semmi se számít, ha a férfiak és nők eltökéltek, hűségesekek.” (Nysz. 259.) Ez a látszólag okos nő osztozik Teklával Pjotr Ivanovics istenítésében: mindketten „ihletett férfiúnak” nevezik. Ha típust kellene alkotnunk, ez a két nő testesíthetné meg a „fanatikus hívót”, akinek kell egy bálvány, akiben az Eszmét véli megtestesülni, s akiben vakon bízik még akkor is, amikor napnál világosabb, hogy az illető méltatlan e bizalomra.

Külön kérdés, hogy vajon Razumov alakja hogyan illeszkedik a regény figurái közé. Egyfelől figyelmet kelt az összeesküvők körében,

Szofia Antonovna érdeklődését is felkelti, de madame S. is éles szemmel veszi észre, hogy a fiatalember nem illik bele az ismert sémákba: „Razumovot egészen más fából faragták, mint a többi jellegzetes forradalmi bizottsági tagot. A titkos ügynököket, a közönséges, modortalan szökevény professzorokat, faragatlan diákokat, az apostolképű egykori vargákat, a héber ifjakat és azokat a különféle közönséges frátereket: fanatikusokat, pedánsokat és proletárokat, akik Pjotr Ivanovics körül forgolódtak.” (Nysz. 225–226.)

A narrátor szemszögéből Razumov elsősorban Natalja miatt érdekes. A lány ébredező vonzalma miatt figyeli maga a narrátor is Razumov reakcióit, latolgatja rejtőzködésének, a Haldin hölgyektől való távolságtartásának mozgatórugóit. Azonban mégis másként tekint rá, mint a genfi társaság összeesküvőire: „ez a talányos fiatalember mégis jobb benyomást tett rám, mint ünnevelt honfitársa, a nagy Pjotr Ivanovics. De ennek ellenére mégsem találtam okot, hogy különösebben szívélyes legyek iránta.” (Nysz. 199.) Noha Razumov önleplezése először felháborítja, a fiatal férfi lelki átalakulásáról valló naplójegyzeteket minden kommentár nélkül közli, hiszen sorai önmagukért beszélnek. „Amikor föladtam Viktor Haldint, végső soron legaljasabban önmagamot árultam el. [...] Végül is az igazság az ő oldalukon áll, s nem az enyémen – láthatatlan hatalmak erejével rendelkeznek. [...] Csak ne értsen félre, Natalja Viktorovna, nem tértem meg. Rabszolgalelkem van? Nem! Független vagyok, s ezért pusztulás az osztályrészem.” (Nysz. 366.) A narrátor „nyugati pozíciójából” nincsen átjárás Razumov alakjához. Ha közeledés, rokonszenv nincs is, legalább a Razumov jellemességére vonatkozó megjegyzést a narrátor is elfogadja.

A képzeletbeli erkölcsi skálán legfelül kétségtelenül a fanatikusok, demagógok, álszentek és kettős ügynökök csoportjától fényévnyi távolságban álló Haldin család tagjai helyezkednének el, akiknek különállását az is hangsúlyozza, hogy ábrázolásuk iróniától, karikírozástól mentes. Viktor Haldint a narrátor a negyedik részben „nem sötét összeesküvőnek”, hanem „tisztá szívű rajongónak” látja, akinek őszintesége, erkölcsi szenvedése és önfeláldozása feltétlenül tiszteletet érdemel. Az anyát, mint a despotizmus tehetetlen áldozatát, mély részvétellel mutatja be, Natalja Haldint pedig rokonszenvvel ábrázolja, noha a távolság és az idegenség hangsúlyozottan jelen van ebben a viszonylatban is. „A kor-

és nemzetbeli különbség akkora távolságot teremtett köztünk, mintha más-más életszférában élnénk [...]” (Nysz. 133.)

Am a regénynek azok a részei, amelyekben a narrátor a Nataljával való beszélgetéseit írja le, lényegileg különülnek el a mű többi részétől, nemcsak az iróniától mentes hangnem miatt, hanem azért is, mert ezekben a beszélgetésekben konfrontálódik *közvetlenül* a „nyugati” és az „orosz” szemlélet. Mielőtt ennek értelmezésébe fognánk, kis kitérőt kell tennünk annak megmagyarázására, mit takar a „nyugati” szemlélet, illetve a „nyugati szem” fogalma, amelyet a cím meghatározó nézőpontként emel ki.

A „nyugati szem” a narrátoré, a regény fő elbeszélőjéé, egy oroszul jól beszélő, Genfben élő idősebb angol nyelvtanáré, Haldinék ismerőséé, aki Natalját segíti az angol költészet megismerésében. Ő kommentálja a történetnek azt a részét is, amelyet Razumov naplójából ismerünk meg, amelyet a férfi azután küld el Nataljának, hogy vallomást tesz neki. Natalja, mielőtt visszaindul Oroszországba, átadja a naplót idős barátjának, aki azután a naplót saját benyomásaival, megjegyzéseivel egészíti ki. A Conrad-művekben gyakori a „beépített” narrátor, aki általában társaságban, hallgatóság előtt mesél el egy történetet, amelynek szemtanúja volt, ahogyan a régi adomázók, történetmesélők. Ilyen Marlow, a tengerész, aki szűk baráti körben adja elő *A sötétség mélyén* történetét, s ugyancsak az ő előadásából ismerhetjük meg (az elbeszélő lejegyzésében) *Az ifjúság* című novella történetét és *Lord Jim* históriáját is. *Amy Foster* és az idegen tragikumba forduló kapcsolatáról szintén az elbeszélő egy barátja, egy vidéki orvos, Kennedy ad hírt. A *Nyugati szemmel* narrátora másfajta figura: nem mesél, hanem lejegyez, és mindjárt a mű első fejezetében siet hangsúlyozni, hogy amatőr, botcsinálta elbeszélő: „Szeretném előrebocsátani, hogy sem képzelet, sem kifejezés dolgában nincsenek oly kiváló adottságaim, amelyeknek jóvoltából az olvasó számára lefesthetném annak az embernek az egyéniségét, aki magát – orosz szokás szerint – Izidor fia Kirillnek, vagyis Kirill Szi-dorovics Razumovnak nevezte.” (Nysz. 9.)

A történet megírásának apropóját egy „talált dokumentum”, Razumov naplója adja, amelyhez az elbeszélő – saját állítása szerint – „csupán az orosz nyelv ismeretét” adja hozzá, külön kiemelve, hogy a történet közege, „az orosz világ” a nyelv ismerete ellenére is érthetetlen számára. Mind a „beépített” elbeszélő/lejegyző, mind a talált dokumentum

jól ismert fogás az elbeszélő irodalomban. Funkciójuk a műben leírtak valóságosságának, hitelességének érzékeltetése, ezen túlmenően a „beépített” narrátor szerepeltetése distanciát fejez ki, ezzel a poétikai fogással távolítja/tolja el magától az író a műben ábrázoltakat. A *Nyugati szemmel* esetében is minden bizonnyal erről van szó: azzal, hogy a narrátor szájába adja a szerző a maga Oroszországgal kapcsolatos, erősen negatív vélekedését, eltávolítja azt saját biográfiai személyétől. Ugyanakkor a távolságteremtés segít az érzelmek, indulatok megzabolázásában, a komplexusok feldolgozásában is.

A nyugati kontra orosz szembenállásban – amelyet a narrátor „összebékíthetetlen különbségekként” ír le – a nyugatiságot a demokrácia és a szabadság értékei testesítik meg. Ugyanakkor a regény nem abszolutizálja ezt a nyugati értékrendet. Több helyütt fogalmazódik meg a műben kritika a svájci társadalom működésével kapcsolatban, és kritikái jellegűek a mű Rousseau-ra tett utalásai is.<sup>27</sup> Az orosz világot viszont Conrad e műben is az 1906-ban írt politikai esszé, az *Önkényuralom és háború* Oroszországra vonatkozó passzusaiából kiolvasható tézisek alapján írja le: elsősorban az orosz despotizmus sajátos, sem a keletihez, sem a nyugatihoz nem hasonlítható vonásait, irracionális eredetét és embertelenségét hangsúlyozza.<sup>28</sup>

A fentiek alapján nem meglepő, hogy a regénybeli polémiában két alapvető kérdés van, amelyben a nézetkülönbségek polarizálódnak, s amelyben megmutatkozik a „nyugati” és az „orosz” gondolkodás *összebékíthetetlen különbsége*: a szabadság és a forradalom kérdése.

A regény általános logikájának engedelmeskedve természetesen Natalja sem mentes az eszmei deformációktól. A regény többi orosz szereplőjéhez hasonlóan megnyilatkozásai arra utalnak, hogy gondolkodását voluntarista utópizmus és az orosz messianizmus egy sajátos válfaja jellemzi: „kell lennie valamilyen, fogalmainknál magasabb rendű szükségszerűségnek [...] – véli Natalja. – Mi, oroszok, a nemzeti szabadság valamilyen más módját fogjuk megtalálni, jobbat a mesterséges pártviszálynál. [...] Miránk, oroszokra vár, hogy valamilyen ennél jobb módot fedezzünk fel.” (*Nysz.* 113.)

Natalja és testvére, Viktor a szabadság bűvöletében élnek. „Bárkinek a kezéből elfogadnám a szabadságot, akár az éhes ember egy darab kenyeret.” (*Nysz.* 142.) A „tilalmas szabadság” számukra bármekkora áldozatot megér, ám csupán távoli eszmény. Ez magyarázza nézeteik

önellentmondásosságát, azt, hogy nem tudnak mit kezdeni a szabadság gyakorlatias, nyugati értelmezésével. Akivívott politikai szabadság gyakorlati, nyugati változata az ő orosz szemükben csupán megvetés tárgya, a narrátor azonban belátja, hogy az adott pozícióból értelmetlen volna elítélni nézeteiket. „Nem a mi dolgunk, [...] akik a meghódított szabadság birtoklásával nyugalmat nyertünk, hogy megfellebbezhetetlen ítéletet mondjunk a szertefoszlott szenvedélyes vágyak fölött.” (Nysz. 170.)

Hasonlóan összebékíthetetlen különbség van a forradalom kérdésében is a narrátor és Natalja s így az általuk képviselt „nyugati” és „orosz” szemlélet között. Natalja szerint Oroszországot csak a mindent elsöprő népi forradalom mentheti meg. A narrátor érvelése azonban kíméletlenül leplezi le a forradalom – konzervatív szemszögből nézve – szükség-szerű destruálódásának folyamatát, láttelepe nem mellékesen mintegy anticipálja a 20. század tapasztalatait: „[...] egy igazi forradalomban a legnemesebb egyéniségek mindig háttérben maradnak. Az erőszakos forradalmat kezdetben szűk látókörű fanatikusok és zsarnokoskodó álszentek irányítják. Aztán a kor öntelt, sikertelen értelmiségére kerül sor. Ezek a vezetők és vezérek. A közönséges csirkefogókról, mint látja, nem beszélek. A lelkiismeretes, emberies és őszinte szellemek: az önzetlenek és az intelligensek elindíthatnak egy mozgalmat, de a gyeplőt hamarosan kivesszük a kezükből. Nem ők a forradalom vezetői. Ők az áldozatai: az undor, a csalódottság és nemegyszer a lelkifurdalás áldozatai. Groteszkül megcsalt remények, eltorzított eszmék, ez a forradalmi siker meghatározása.” (Nysz. 142.) Ezek az éleslátóan megfogalmazott mondatok a 20. század forradalmaira is érvényesek.

A bevezetésben feltett kérdésre, vajon oroszellenes volt-e Conrad, a fentiek alapján azt válaszolnám: az író nem lehet kifejezetten oroszellenesnek nevezni. Noha úgy érezte, az oroszokat összebékíthetetlen különbségek választják el a nyugati világtól, amelyhez magát is sorolta, gyűlölete nem általában az oroszok, hanem az önkényuralom ember-telensége ellen irányult. Ugyanakkor bizonyos fajta reménytelenséget érzett az orosz viszonyokat szemlélve, úgy vélte, hogy az önkényuralmi rendszer minden ízében deformálta az orosz társadalmat, ennek veszélyes visszfényt látta Dosztojevszkij nézeteiben. Miközben „az egyetemes humánus” szemszögéből nem tudott mit kezdeni az orosz közeg torz etikai normáival, részvétellel fordult az ártatlanul és tehetetle-

nül szenvedő áldozatok felé. Ezzel az árnyalt képpel – tudatosan vagy nem tudatosan – Mickiewiczre utalt vissza, aki az *Ősök* III. részének *Függelékében* hasonló módon tett különbséget az elnyomó hatalom és az elnyomottak között, az utóbbiaktól nem tagadva meg együttérzését.

## Jegyzetek

- 1 Zdzisław NAJDER: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego*. [J. C.-K. élete.] I–II. PWN, Warszawa, 1980. II. 98.
- 2 Jeffrey MEYERS: *Joseph Conrad. A biography*. Murray, London, 1991. 257.
- 3 Edward GARNETT: Nation, 1911. október. In: Norman SHERRY (ed.): *Conrad. The Critical Heritage*. Routledge and Kegan Paul, London, 1973. 238.
- 4 Constance Garnett 1912 és 1921 között fordította le Dosztojevskij nagyregényeit. Erről és az orosz irodalom angliai recepciójáról alapos összefoglalást ad, e befogadástörténet sajátosságait is részletesen tárgyalva: Peter KAYE: *Dostoyevsky and English Modernism*. Cambridge University Press, 1999. 7–28.
- 5 N. SHERRY (ed.): *I. m.* 236.
- 6 Apollo Korzeniowski levelét idézi: Z. NAJDER: *I. m.* I. 30.
- 7 Joseph CONRAD: *Autocracy and war; The Crime of Partitions*. In: UŐ: *Notes on Life and Letters*. London, 1921.
- 8 Ahogyan Conrad műveinek általában, ennek a regénynek is valóságos történetmagva van: a műbeli terrorcselekmény mögött a Vjacseszlav Pleve belügyminiszter elleni 1904-es merénylet története húzódik meg. A merényletet egy Jegor Szazonov nevű diák követte el. A valóságban a terroristát nem halálra, hanem kényszermunkára ítélték.
- 9 A regényből (a továbbiakban: *Nysz.*) vett idézetek az alábbi kiadásból valók: Joseph CONRAD: *Nyugati szemmel*. Ford. VÁMOSI Pál. Európa, Budapest, 1982.
- 10 A *Nyugati szemmel* két fontos motívumát, hogy ti. a legmegbízhatóbbnak hitt „elvtárs” valójában rendőrspicli, illetve a spicli önelleplező naplójának motívumát Conrad felhasználta korábbi, *A besúgó* című, „ironikus mese” műfaji meghatározású elbeszélésében. Magyarul in: Joseph CONRAD: *A párbaj*. Ford. BOJTÁR Péter. Európa, Budapest, 2010.
- 11 Reichmann Angelika modern és posztmodern angol regények Dosztojevskij-átiratának sorában vizsgálja a *Nyugati szemmel*t mint az *Ördögök* sajátos conradi újírását. (Érdekes módon nem veszi figyelembe a *Bűn és bűnhődés*re utaló motívumokat.) Értelmezése szerint a regény Kirill Szidorovics Razumov identitásának kérdését állítja a középpontba, amelyben az orosz nemzeti identitás testesül meg. Ezt a problémát a regény „a Kelet és Nyugat fogalmainak segítségével, illetve a körülöttük kibontakozó bináris opozíciók rendszerében definiálja”. A mű végső soron ennek az ideológiai konstrukciónak a kritikáját adja, két szinten is: „Egyrészt a szöveg diszkurzív szinten dekonstruálja a »nyugati« és a »keleti« fogalmait, mivel

- leleplezi az azokat fenntartó kétosztatúságok tarthatatlanságát. Másrészt, [...] felfedi azokat a fantáziákat, amelyek e struktúrákat működtetik.” In: REICHMANN Angelika: *Narcissus aranykora. Posztmodern Dosztojevszkij-olvasatok*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014. 355.
- 12 Ami az írónak a 19. századi orosz klasszikusokhoz való viszonyát illeti, Conrad Tolsztojt nem kedvelte, Dosztojevszkijhez – ahogyan majd látni fogjuk – erősen ambivalens viszony fűzte. A nagy 19. századi orosz írók közül lélekben a nyugatias Turgenyev, Henry James barátja állt hozzá közel. Egy 1917-es esszében (amelyben Turgenyev poétikájának általa leginkább becsült vonásait fejtegeti) az orosz író szemléletének „alapvető humanizmusáról” beszél. Vö. Joseph CONRAD: *Turgenyev*. In: UŐ: *Notes on Life and Letters, i. m.*
  - 13 Stanisław VINCENZ: *Conrad a konwencje*. [Conrad és a hagyományok.] In: UŐ: *Po stronie dialogu*. [A párbeszéd pártján.] Tom pierwszy. PWN, Warszawa, 1983. 151.
  - 14 Czesław MIŁOSZ: *Rosja*. [Oroszország.] Az eredetileg a *Rodzinna Europa* [Családias Európa] c. 1959-es kötetben megjelent írást újraközi: Andrzej de LAZARI (ed.): *Dusza polska a rosyjska*. [A lengyel és az orosz lélek.] Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa, 2004. 394.
  - 15 Idézi: J. MEYERS: *I. m.* 257.
  - 16 J. CONRAD: *Turgenyev, i. m.* 63.
  - 17 Idézi: J. MEYERS: *I. m.* 257.
  - 18 Mihail Bahtyin 1929-ben publikált Dosztojevszkij-tanulmányának nagymonográfia terjedelmű változata csak 1963-ban jelent meg hazájában, másutt a világban pedig csak ezt követően ismerték meg (Nyugaton Julia Kristevának köszönhetően).
  - 19 P. KAYE: *I. m.* 6., 8.
  - 20 Noha a szakirodalom bőségesen foglalkozik a Conrad kontra Dosztojevszkij-problematikával, a számomra hozzáférhető munkák között nem találok olyan írással, amely hasonló módon értelmezi a regényt.
  - 21 Linda HUTCHEON: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, New York and London, 1985.
  - 22 L. HUTCHEON: *I. m.* 18.
  - 23 *I. m.* 22. skk.
  - 24 *I. m.* 103.
  - 25 Mihail Alekszandrovics Bakunyin (1814–1876) a modern anarchizmus megalapítója, Belinszkij és Herzen köréhez tartozott, de kapcsolatban állt Marxszal és Engelszel is. 1840-ben külföldre ment, részt vett az 1848-as forradalmi mozgalmakban. Az 1849-es drezdai felkelés vezetőjeként a bukás után halálra ítélték, majd az ítéletet börtönbüntetésre változtatták. Az osztrák hatóságok kiadták a cári Oroszországnak. Szibériába száműzték, ahonnan a Csendes-óceánon át Amerikába szökött, majd Angliába ment. Fokozatosan eltávolodott a socialista eszméktől, és kialakította önálló anarchista rendszerét. Nagy hatással volt az orosz szellemi életre, Turgenyev és Dosztojevszkij is mintázott róla egy-egy regényalakot (Rugyin, Sztavrogin). Élete utolsó éveiben Olaszországban és Svájcban élt, Bernben halt meg. (Vö. SZŐKE György: *Mihail Bakunyin*. In: *Világirodalmi Lexikon, I.* Akadémiai, Budapest, 1974. 641–642.)

- 26 Joseph CONRAD: *A besúgó*. In: UÓ: *A párbaj*, i. m. 227., 230.
- 27 Hozzá kell tennünk azonban, hogy amint Zdisław Najdertől tudjuk, Conrad a mű első verziójához képest több lényeges módosítást tett a regény végleges változatában: 1. eltávolította a szövegből az orosz szereplők által Angliára és általában a nyugati világra tett kritikai megjegyzéseket, illetve „a számok parlamenti zsarnokságára”, valamint „a demokratikusan kormányzott társadalmak nyugodt, de lélektelen életére” vonatkozó megjegyzéseket, igyekezték elfogadóbbnak mutatkozni a nyugati demokráciák iránt; 2. elhagyta a szövegből az ábrázoltakkal kapcsolatos saját érzelmi érintettségére utaló elemeket; 3. kitörölte azokat a mozzanatokot, amelyekből a szerző dilemmái és Razumov vívódása közötti feltűnő hasonlóságok kiviláglanak. Vö. Z. NAJDER: *I. m.* II. 135–136.
- 28 „Az orosz önkényuralom, ahogyan ma látjuk, más ügy. Lehetetlen bármiféle racionális eredetet tulajdonítani neki akár az emberiség bűneit, szerencsétlenségeit, szükségleteit vagy törekvéseit tekintjük. Ez a despotizmus se nem európai, se nem ázsiai eredetű, mi több, úgy tűnik, bolygónk semmiféle intézményében vagy látványosságában nem gyökerezik. Ami az embert megérinti benne, az a félelem egy fajtája, amely jellegének valamiféle embertelenségéből adódik. Olyasvalami ez, mint egy csapás, egy átok, amely a Mennyből csap le az évszázadok sötétjében, az erdők és sztyeppék hatalmas területein, két kontinensen elnyúlva: valóságos pusztaság, amely sem a Kelet, sem a Nyugat szellemét nem rejti magában.” Joseph CONRAD: *Autocracy and war*. In: UÓ: *Notes on Life and Letters*, i. m. 130–131.



## BRUNO SCHULZ OTTHONOS OTTHONALANSÁGA

„...leginkább ott érzem magam otthon, ahol még sohasem jártam, s ahova Bruno Schulz vitt el a *Fahajas boltok*ban. Ez számomra a világ legszebb városa, éppen azért, mert már nem létezik. Azóta, hogy elolvastam a *Fahajas boltok*at, odaköltöztem, és a mai napig is ott lakom. S mit számít az, ha sohasem jártam ott a valóságban? A fikció olykor tökéletesebb és valóságosabb, mint maga a valóság.”

(Bohumil Hrabal)<sup>1</sup>

A könyv, amelyről a mottóban idézett Bohumil Hrabal beszél, a galíciai lengyel zsidó író, Bruno Schulz kötete, amely magyarul a Jelenkor Kiadónál látott napvilágot.<sup>2</sup> Ez a könyv újdonság is, meg nem is: egy harminc évvel ezelőtt magyarul részben már kiadott elbeszélésgyűjtemény került az olvasó kezébe. Az 1969-ben az Európa Kiadónál *Apám tűzoltó lesz* címen megjelent kötet a *Fahajas boltok*, illetve a *Szanatórium a Homokórához* című novellaciklusból készült válogatás, amelyet Kerényi Grácia ültetett át magyarra. A Jelenkor Kiadó által jegyzett kötetben a két elbeszélésfűzér valamennyi darabja szerepel, s így Schulz életművéről kétségkívül teljesebb képet nyújt, azokkal a magyarul ugyancsak először olvasható elbeszélésekkel együtt, amelyek a két novellafűzértől függetlenül születtek: ilyen egyebek közt a sokáig elveszettnek hitt *Messiás* című regény részlete, illetve a *Tavaszi* című hosszabb elbeszélés. Az író műhelyébe is bepillantást enged a Függelék, amelyben részleteket olvashatunk Schulz, Witkacy és Gombrowicz levelezéséből. A tájékozódást segíti a kötetet összeállító Reiman Judit rövid, de informatív utószava, amely Schulz nemzetközi recepciójára is kitér, és hírt ad az újabb kutatásokról is. A keménytáblás, szép fehér papírra nyomtatott, izléses kiadvány, amelyet Schulz fekete-fehér rajzai illusztrálnak, Gellér B. István által tervezett borítóval, rajta egy Schulz-önarcképpel került a könyvesboltokba.

Az újabb magyar kiadás több szempontból is figyelemre méltó. Elsősorban azért, mert örvendetes, hogy egyáltalán sor kerülhet egy nem divatos s nálunk kevésbé ismert közép-európai író munkájának (újra)

kiadására. Másodsorban: mert ennek ellenére sem áltathatjuk magunkat azzal, hogy akár az igazán jelentős lengyel irodalomnak valamiféle presztízse lenne a hazai irodalmi köztudatban. Ezen sajnos az sem változtatott sokat, hogy örömteli módon szaporodnak azok a műhelyek, amelyek (más közép-európai irodalmakkal együtt) a lengyel irodalom értékeit is közvetítik. S ez főként három kiadó három sorozatának érdeme, a pécsi Jelenkor Kiseurópájáé, a Kalligram Visegrádi könyvek sorozatáé és nem kevésbé a 2000 és az Osiris közös vállalkozásáé, az Arany-Közép-Európáé. Negyedikként hozzájuk sorolhatjuk az Orpheusz Kiadó újabban indult Lengyel Könyvek sorozatát.

Messzire vezetne annak feltérképezése, vajon mi lehet az oka annak, hogy a lengyel könyvek szinte visszhangtalanul, csupán a polonisták szűk köre által észrevéve kerülnek be a magyar könyvpiacra. Szólni lehetne a kulturális értékek piaci viszonyok közt eleve nehezebben zajló cseréjéről (hiszen nemcsak a jó lengyel könyv, hanem sok más „jó könyv” is lefordíthatlan és visszhangtalan marad). Szót kellene ejteni a feltételezett közép-európai kulturális identitás rejtőzködéséről (hiszen mostanság a különbözőségek kapnak hangsúlyt a hasonlóságok rovására), a szomszédos kultúrák értékvesztéséről a kitágult világban (s egyáltalán, a magaskultúra iránti megcsappant érdeklődésről), és nyilván számos egyéb kérdéstről, amely szerepet játszhat a mai, nem túl vidító helyzet alakulásában. Mindennek a részletekbe menő leírása, elemzése meghaladja ennek az írásnak a kereteit, s bevallom, nem is igen tudnék egyelőre semmiféle használható választ adni arra, miért van ez így. A könyv megjelenése alkalmából mégis érdemes szemügyre vennünk Schulz magyar recepciójának alakulását, s az alábbiakkal magam is mai befogadásához kívánnék csatlakozni.

Hogy ki is az a Bruno Schulz, azt a magyar olvasók még az 1969-es *Apám tűzoltó lesz* című kötet kiadását megelőzően megtudhatták, hiszen 1958-ban (azaz nem sokkal Schulz 1956-os lengyelországi újrafelfedezését követően) jelent meg az első magyar fordítás Kerényi Gráciától, *A nyugdíjas* címmel, majd 1964-ben Illés László számolt be a *Nagyvilágban* a német Hanser Verlagnál *Die Zimtläden* címmel megjelent kötetéről. Schulz műveihez a magyar értelmezők számára Kafka adta a kulcsot. A prágai német nyelvű író felől közelítette meg Illés László is, hangsúlyozva ugyanakkor a Schulz-próza sajátos „galíciai couleur locale”-ját, így írónk poétikájának egynéhány egyéni vonásáról is képet alkotott.

A Schulz-recepció következő állomását Pályi András szép, a szöveg lényegi jegyeit empatikusan feltáró ismertetése jelentette az *Apám tűzoltó lesz* című kötetről.<sup>3</sup> Pályi szintén Kafka nyomvonalán indul el: említést tesz a galíciai író Kafka iránti csodálatáról, s azt is leírja, hogy *A per* lengyelül 1936-ban Schulz fordításában és utószavával jelent meg. Pályi szerint a két író mélyről fakadó alkati-lelki rokonsága társadalmi és nemzeti értelemben vett számkivettségükből táplálkozhatott, s hogy Schulz sokkal erősebb művészi egyéniség annál, semhogy egyszerű epigonnak tekinthetnénk. Schulz legközelebbi szellemi rokona kétségkívül Kafka, s prózájához világirodalmi párhuzamokat keresve az irodalomtörténészek joggal hivatkoznak a prágai német előd és Schulz műveinek szembetűnő párhuzamaira. Gondolok itt mindenekelőtt a két szerző motívumkincsében felbukkanó hasonlóságokra: az apa központi szerepére vagy éppen a féreggé változás motívumára. Mint ahogyan az is tény, hogy mind Kafka, mind Schulz alapvetően változtatott a regény és az elbeszélés hagyományos struktúráján. (Schulz írásaiban a műfaji határok elmosódnak: elbeszélései együtt regényként is olvashatók, de önállóan is értelmezhetők.) S a hasonlóságról vall a művek üzenete is: Schulz egzisztenciális létparabolái éppúgy elviselhetetlennek, abszurdnak mutatják a világot, mint Kafka művei.

A Kafka-párhuzamot illetően alighanem Miłosznak van igaza, aki szerint Schulzot feltétlenül megkülönbözteti prágai kortársától meleg humora, a dolgokat, jelenségeket aranyfényel bevonó, szeretetteljes iróniája.<sup>4</sup> S tegyük hozzá: színeket, hangulatokat páratlan megjelenítő erővel elővarázsoló stílusa.

Pályi – Witkacy és Gombrowicz mellett jelölve ki Schulz helyét a lengyel irodalom történetében – a korabeli lengyel Schulz-értelmezésnek hosszú időn át irányt adó Artur Sandauer „degradált valóság” metaforája segítségével, az életmű pszichoanalitikus megközelítéséből bontja ki a Schulz-próza jellegzetességeit: „A korai árvaságra jutott Schulz megteremti magának az Apa mítoszát, a beteljesületlen szerelmek nyomán az erotika mítoszát, és a fojtogató kisvárosi lét ellensúlyozásaképp a gyerekkor mítoszát.”<sup>5</sup> Pályi András idézi a Kerényi Grácia-féle kötetből Schulz az erről szóló vallomását: „Ha vissza lehetne forgatni a fejlődést, el lehetne még egyszer jutni valahogy kerülő úton a gyermekkorhoz, még egyszer magunkévá tenni annak teljességét és végtelenségét – ez lenne annak a zseniális korszaknak,

a messiási kornak a megvalósulása, melyet annyiszor ígértek nekünk esküvel az összes mitológiák...”

Pályi András jó szemmel veszi észre a schulzi próza tágabb, a „közép-európai irracionális összehasonlító kutatásával” feltárható kontextusát is.<sup>6</sup> Kétségtelen, hogy a fordításokon múlik elsősorban, hogy miként szólal meg magyarul egy szerző, és támad-e valamiféle visszhangja. Magam úgy vélem, Kerényi Grácia korábbi, Pályi András szerint kitűnő fordításai mai szemszögből nézve korrektek ugyan, de bizonyos értelemben mégis eljárt felettük az idő: Schulz sajátos, humorral emberközeli tett iróniája nemigen „jön át” a szövegeiben, s ez szerepet játszhatott abban, hogy a kötet 1969-ben szinte visszhangtalan maradt. Az is igaz azonban, hogy a mai fordítók valamivel könnyebb helyzetben voltak, pusztán amiatt, hogy a kilencvenes évek magyar irodalmi nyelvhasználata sokkal nagyobb teret enged a Schulzéhoz hasonló, gazdagon burjánzó, imaginárius, a színeket és hangulatokat barokkos pompával árasztó, ugyanakkor groteszk és ironikus nyelv átültetésének. Az újonnan fordított szövegek színes, érzékletes megszólalása alighanem az előző megjelenés óta eltelt évtizedek gyökeres világszemléleti-nyelvi-kulturális változásainak s ezzel összefüggésben az irodalomban lezajlott változásoknak is köszönhető: más lett az irodalmi nyelv, és ennek nyomán a köznyelv is átalakult. Ez főként a mai posztmodern nyelvteremtők (Esterházy és követői) érdeme: egyrészt a „szövegirodalomban” értelemszerűen felértékelődött a szó mint önálló nyelvi elem szerepe: a szóval játszani nemcsak lehet, hanem szinte kötelező, a nyelvi humor sokoldalú kiaknázása poétika- és világteremtő eszközként, a szöveg szervező elemeként ma már olyannyira elterjedt, hogy a publicisztika nyelvét is átalakította. Másrészt a posztmodern pluralista, relativizáló szemlélete kedvez a kettős (vagy többes) látás megjelenítésének, emiatt az irodalmunkban korábban csupán marginálisan jelen lévő groteszk kedvelt poétikai eszközzé vált. Az, hogy Schulz prózája hitelesen szólalt meg magyarul, elsősorban Körner Gábor érdeme, aki a *Tavas* című hosszú elbeszélést ültette át magyarra. Fordítását a schulzi szöveg empatikus megérezkítése, az anyanyelv árnyalatainak stilisztikailag is pontos ismerete jellemzi: hibátlanul választja ki a lehetőség szerint leginkább odaillő szinonimát, vagy illeszt be a magyar szövegbe olyan nyelvi fordulatot, amely remekül adja vissza Schulz szövegének kettős, groteszk-ironikus, ugyanakkor finoman lírai han-

gulatát. Korrekt munkát végzett a többi fordító is (Galambos Csaba, Körtvélyessy Klára, Reiman Judit).

A ma már kisebb könyvtárnyi terjedelmű nemzetközi „schulzológia” folyamatos virágzása azt jelzi, hogy a szerző 1956 utáni újrafelfedezése óta (amely mindenekelőtt Sandauer érdeme volt) személye és műve az irodalomtörténészek érdeklődésének homlokterében áll.<sup>7</sup>

Mai magyar recepciója – mely az újabb magyar nyelvű kötetben a polonista Reiman Judit esszéje és a függelékben közölt Esterházy Péter-írás alapján vázolható fel – arra is bizonyíték, hogy a kilencvenes évek végi olvasó számára is van mondandója. Esterházy írása éppen Schulz „modern utáni” aktualitását hangsúlyozza: a galíciai író „nem-euklideszi világképe” és a mi köznapi tapasztalatunk tragikusan rokon vonásaira hívja fel a figyelmet.

Az életrajz jól ismert elemeihez (Schulz fokozatosan elszegényedő zsidó kereskedőcsaládból származott, Jakub Schulz és Henrietta [Hendel] Kuhmärker három gyermeke közül ő, Bruno volt a legkisebb) csupán egy-két vonást illesztenék hozzá Jerzy Ficowski kutatásai alapján, aki az író életrajzát több évtizedes kitartó kutatómunkával a szülővárosban és környékén, rokonok, egykori barátok, ismerősök, volt tanítványok emlékezései, beszámolóí alapján összerakott mozaikokból rekonstruálta. A család az asszimiláns zsidók rétegéhez tartozott. (Schulz anyja keresztény nevet is választott magának, ezzel is a zsidó felvilágosodás hagyományát követve, melynek ismert maximája azt tanácsolta a zsidóknak: légy zsidó otthon, ám légy rendes polgár az utcán.) A többnyelvű és multikulturális közeg kínálta azonosulási lehetőségek közül a család a lengyelesedés útját választotta. Otthon lengyelül és németül beszéltek, s jártak ugyan templomba, de a vallási előírások betartásának nem tulajdonítottak túlzottan nagy jelentőséget. (Az elszakadás és kötődés ambivalenciáját és formális határait jól jellemzi, hogy Schulz felnőttként kilépett ugyan katolikus menyasszonya kedvéért a hitközségből, kikeresztelkedni azonban nem volt hajlandó.)

Köztudott, hogy Schulz tragikusan rövid élete (1892–1942) az 1918-ig az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó Galíciában, a mai Ukrajna területén fekvő kisvárosban, Drohobyczban szinte eseménytelenül zajlott: mindvégig e kisváros gimnáziumában tanított rajzot és gyakorlati foglalkozást. Egy-egy rövid időszaktól eltekintve nem mozdult ki a galíciai olajmezők közelében fekvő városkából. Witold Gombrowicz

úgy emlékezik rá, mint aki „túlzottan félénk volt ahhoz, hogy elszánja magát a létezésre”, s ez a pályatárs szerint a feleslegesség érzéséből eredt. Emellett Schulz testi adottságai – beteges fizikuma, előnytelen külseje – is befolyásolhatták alapvető életidegenségét, társadalmi beilleszkedésre és kiemelkedésre való képtelenségét. Gombrowicz arról beszél, hogy Schulz „egész lényével a nemlétre törekedett”, s ebben szerinte az az ösztön játszott közre, amely „a beteg állatot visszahúzódsra, félrevonulásra készíti”.<sup>8</sup>

Schulz maga sorsszerűségként, mintegy természetes létmódként élte meg a magányt, s az egyedüllét talán emiatt is bizonyulhatott termékenynek számára, noha írni eleinte csak magának s barátainak írt. A kötetben is olvasható, Witkacynak adott interjúban azt vallotta: „A magány az a reagens, amelynek hatására a valóság megerjed, és alakok, színek üledéke csapódik ki belőle.”

Íróvá érlelődését, kulturális és szellemi fejlődését Schulz intenzív olvasással alapozta meg: az író fiatakorában Drohobycz ugyan kétségtelenül provinciális városka volt, de ez nem jelentette azt, hogy el volt szakítva az európai kultúra központjaitól: szomszédságában volt Galícia fővárosa, Lemberg, s eljutottak oda a bécsi, krakkói újdonságok is. Schulz így minden bizonnyal hozzáférhetett a korabeli bécsi és prágai modern német irodalom alkotásaihoz is: azt is tudjuk, hogy rendszeresen látogatta kollégája apjának könyvesboltját. A 19. század közepén felfedezett boriszlavi olajmezők közelsége miatt azután a városka fölértékelődött a befektetők, vállalkozók szemében, s ez felgyorsította a modernizációt. Maga Galícia pedig, mint ismeretes, valóságos kulturális olvasztótégely volt: ukránok, lengyelek, osztrákok, zsidók multikulturális együttélésének színhelye, ahonnan számos későbbi híres író, művész származik, hogy csak néhány nevet említsünk: az osztrák Joseph Roth, az ukrán Ivan Franko vagy a filozófus Martin Buber, aki ugyan Bécsben született, de gyermek- és ifjúkora meghatározó időszakát (háromtól tizenhét éves koráig) leMBERGI nagyapjánál töltötte. Ez a soknyelvű közeg a maga etnikai, vallási, kulturális tarkaságával, szokásaival inspiráló lehetett az érzékeny ifjú Schulz számára. Az újabb kutatások értelemszerűen nagyobb teret szentelnek az életmű azon aspektusainak, amelyek Schulz és a korabeli galíciai zsidóság kapcsolatát, egyáltalán: a zsidó származású művészek szociokulturális viszonyait vizsgálják. Eugenia Prokop-Janiec arról számol be, hogy a korabeli zsidó szár-

mazású művészek számára Galíciában háromféle azonosulási minta, a művészi identitáskeresés három eltérő stratégiája kínálkozott. Arról volt szó, miként kapjon hangot műveikben zsidó mivoltuk.

Az egyik, szélsőséges lehetőség lényegében a teljes disszimiláció, azaz a zsidó identitás kizárólagos megőrzése volt. A másik lehetőség a valamely többségi kultúrával való azonosulást (tehát vagy a német, vagy a lengyel kultúra választását) jelentette, a zsidó identitás feladásával. A harmadik, a középső út a mérsékelt asszimiláció volt, ezt követte a család intenciói alapján Schulz: zsidóságát nem tagadta ugyan meg, de nem is tulajdonított neki nagy jelentőséget: egyformán jól tudott németül és lengyelül, kulturálisan azonban a lengyelséghez tartozónak tekintette magát. (Ellentétben például Buberrel, aki ugyanennek a három kultúrának a vonzásában eszmélkedett, de dominánsan a német kultúra hatott rá.) Schulz természetes közegét a világháborúban szétszóródott, a holokauszt által kiirtott, lengyelül beszélő Ivovi (később varsói) zsidó művész-értelmiségi társaság alkotta. Schulz barátai között ott voltak a korabeli zsidóság és az értelmiség legkülönbözőbb eszmei-ideológiai árnyalatait képviselő alkotók, a baloldali Julian Tuwimtól a cionista sajtóba rendszeresen író Artur Sandauerig, aki a harmincas években sajtókampányt és előadókörutat rendezett Schulz védelmében, s aki Schulz és Gombrowicz munkáit mint a modern zsidó irodalom kitűnőségeit népszerűsítette...<sup>9</sup> Ez a társaság egészült ki a harmincas években a kortárs lengyel írók egy csoportjával, akik Schulz műveiben a magukéval rokon törekvések nyomait fedezték fel.

Különösen fontosak voltak Schulz számára az érzékeny, intelligens, anyáskodó hajlamú nőkkel mint lelki és szellemi társakkal fenntartott kapcsolatok, amelyek kiterjedt (s a háborúban jórészt megsemmisült) levelezést termettek. Talán sohasem lett volna íróvá, ha barátai (jobban mondva: barátnői) nem unszolják. Hogy másként történt, az főként egy ifjú és művelt, szintén írói ambíciókat tápláló hölgynek, Debora Vogelnek köszönhető. Ő vette rá Schulzot, hogy küldje el írásait irodalmi lapoknak. A sikerhez végül a kor ismert írónője, Zofia Nałkowska pártfogása segítette hozzá. (Nałkowskáról az irodalomtörténet feljegyezte, hogy szívesen vett szárnyai alá ifjú írókat, s úgymond „személyisége egészével” ápolta velük kapcsolatot. Naplója tanúsága szerint a nála mindössze nyolc évvel fiatalabb Schulz iránt sem csupán anyai érzéseket táplált.)<sup>10</sup>

Schulz az irodalmi életbe csak átmenetileg kapcsolódott be, de a harmincas évek első felében gyakrabban fordult meg Varsóban, rövid ideig tagja volt az 1933-ban alakult varsói Przedmieście (Külváros) elnevezésű, újnaturalista poétikai célkitűzésekkel létrejött körnek is. A legtöbb köze Bogusław Kuczyński lapjához, a *Studió*hoz volt, amelynek gárdájában Zofia Nałkowska mellett Witold Gombrowicz és Tadeusz Breza is publikált. Az 1934-ben napvilágot látott *Fahajas boltok* című elbeszélésgyűjtemény azután megszerezte Schulz számára Gombrowicz és Witkacy barátságát. (Witkacy szerint az idő tájt „nem volt mit olvasni Lengyelországban”, Schulz kötete revelációszámba ment. NB.: hogy e vélekedés mennyire szubjektív, azt egyebek közt az is bizonyíthatja, hogy 1932–1934-ben jelent meg Maria Dąbrowska nagyregénye, a magyarul is olvasható *Éjjelek és nappalok*, a lengyel kritikai realista irodalom klasszikus remeke.) Schulz életkörülményei lényegesen nem változtak ugyan, továbbra is tanított, egyetlen évnyi alkotószabadság mégis jutott neki, amikor iskolai kötelezettségei alól felmentették. A siker s a végre szabadon rendelkezésére álló idő ösztönzően hatott az íróra. A harmincas években – szinte önnön természetét megerőszkolva – igyekezett kiszabadulni a provinciális lét ketrecéből. Párizsba utazott, ahol megpróbálta képeit és írásait eladni, tervezte művei német és olasz kiadását, sőt egy német nyelven írt elbeszélését, *Die Heimkehr* (Hazatérés) címmel, Thomas Mann-nak is elküldte. Magánélete anyja 1931-ben bekövetkezett halála után, 1933-ban átmenetileg akkor fordult jobbra, amikor megismerkedett Józefina Szelińskával, akit nemsokára eljegyzett, ám a négy évig tartó jegyesség végül szakítással végződött, mert a polgári házasságkötés formális akadályainak leküzdése már meghaladta Schulz erejét. Még az önbizalomnövelő évek eredményeként 1937-ben megjelent a *Szanatórium a Homokórához* című második elbeszéléskötet, és dolgozott a *Messiás* című regényen is. A társával rivalizáló Gestapo-tiszt pisztolylövése 1942-ben vetett véget tragikusan rövid életének.

Bruno Schulz hagyatékának legalább olyan hányatott sors jutott, mint amilyen az élete volt: levelezése, rajzai jórészt megsemmisültek, regénye, a *Messiás*, a legújabb kutatások szerint a KGB egyik archívumában lappang.

Schulz írásainak szellemi forrásvidékét a lengyel irodalomtörténet a századelő német nyelvű irodalmában, mindenekelőtt Schulz kedvenc



szervezői: a már említett Kafka mellett Rilke műveiben, valamint a modern irodalom Broch és Musil nevével fémjelezhető változatában fedezi fel, amely a korábban stabilnak hitt értékrend felbomlásáról, az abszurdvá váló valóság egyre újabb dimenzióiról és a személyiség széthullásáról tudósít. Ez a próza olyannyira egyéni, hogy a két háború közti lengyel irodalomban is rokontalan jelenség volt. Ennek részben az lehet az oka, hogy Schulz írásaiban egyedülállóan keverednek annak a három kultúrának az elemei, amelyek vonzásában az író szellemi érlelődése végbement: a mára szinte teljesen eltűnt galíciai zsidó kultúra, a (prágai és bécsi) német kultúra, illetve a lengyel kultúra sajátos elegye adja egyedi színeit-ízeit.<sup>11</sup> Másfelől az is kétségtelen, hogy Schulz korszakok határán alkotott. Noha születési évét tekintve a mi *Nyugatunkéhoz* hasonló *Skamander* folyóirat generációjához állt közel, írásaiban egy korábbi mozgalom, a századforduló szimbolista-szecessziós Ifjú Lengyelországának művészi eszközeire ismerhetni, bár kétségtelen, hogy bonyolultabb a viszony a szimbolizmus és Schulz írásművészete között annál, mint hogy egyszerűen megkésett szimbolistának nevezhetnénk. Okkal is nevezte őt egyik első értő kritikusa, Artur Sandauer „a Młoda Polska sírásójának”.<sup>12</sup>

Schulz szellemi érlelődése a századelő modernizmusa jegyében zajlott, s a kor tudományos teljesítményei és filozófiai munkái iránt érdeklődő író a mélypszichológia jungi, freudi műveivel ismerkedett, a bölcselők közül Schopenhauer volt rá hatással.<sup>13</sup> Nem véletlen, hogy a *Fahjas boltok*ban számos Freud ismeretére utaló mozzanat van, fontos szerepet kap a szexualitás, a férfi-nő kapcsolat egyfajta mazo-chisztikus-szadisztikus viszonyként ábrázolása, az álmok vágykivetítő szerepe vagy a főhős-narrátor önanalízise.<sup>14</sup>

Túl e tematikai mozzanatokon, maga a schulzi nyelvhasználat is a századfordulóét idézi. Hogy mégsem csupán megkésett szimbolistáról van szó, az éppen a keletkezés és a befogadás sajátos körülményeinek tudható be. Ugyanis éppen az a paradox a schulzi életmű sorsában, hogy noha a megkésetttség béklyóját viseli magán, éppen ez az, ami későbbi sikerét, sőt klasszikussá válását is magyarázza. A művek – mint már utaltam rá – az Osztrák–Magyar Monarchia peremvidékén születtek. Az eszmélkedő Schulz számára a megdermedt, megállt idő jelenthette az alapvető élményt, s nem kevésbé intenzíven élte meg a századelőn felfedezett boriszlavi olajkincs bányászati boomja nyomán az elmara-

dottságba szervesen betörő modernizáció kibicsaklott groteskségét, kisszerű provincializmusát. (Ez a modernizáció ráadásul Schulz családját is hátrányosan érintette, nem véletlen hát, hogy *A Krokodil utca* című elbeszélésében alapvetően konzervatív szemszögből ítéli el a „patriarchális kereskedőillem” ellen vétő, Krokodil utcai városnegyed „papírvékony látszatvalóságát”, amelyben „minden megkezdett mozdulat a levegőben lóg, minden gesztus idő előtt kimerül és nem képes átlendülni egy bizonyos holtpontra”).

A Krokodil utca talmi csillogása, lakóinak kétes erkölcsisége minden ízében ellenszenves az író számára. Az ábrázolás ironikusságából ugyanakkor arra is következtethetünk, hogy az újjal szembeni tartózkodása nem pusztán konzervativizmus: bölcsességre vall az a felismerése, hogy a provinciális közegbe szervesen betörő modernizáció szükségképpen felemás eredményre vezet.)

Ezt az alapvető egzisztenciális élményét ültette át Schulz az akkor már idejétmúltnak tekintett Ifjú Lengyelország szecessziós-szimbolista eszközeit alkalmazva. Novellái a húszas években, az avantgárd térhódítása idején születtek. Mire azonban a harmincas évek közepén napvilágot láttak, már ismét a válságtudat, a krízis, a hamarosan bekövetkező katasztrófa előérzete volt a lengyel kultúra domináns eleme. (Azé a katasztróféé, amely először a századelőn kapott hangot a modern irodalomban, s amelynek mintegy második felvonása zajlott ekkor, a harmincas években. Mivel azonban ez már részben az avantgárd térhódítása után, annak hatásától nem függetlenül nyert teret, ekként különös, a szimbolizmus és az avantgárd jegyeit egyszerre mutató irodalom született.)<sup>15</sup>

Bizonyos mértékben ez a sajátos poétikai keveredés jellemzi azt a költészetet is, amely egy másik végvidéken, a Wilnóban 1931-ben alakult, *Żagary* (Zsarátnok) elnevezésű folyóirat körében született, s amelyben a későbbi Nobel-díjas Czesław Miłosz is ott volt. Ő és Józef Czechowicz, valamint Jarosław Marek Rymkiewicz itt írták és jelentették meg szimbolista ihletésű, pesszimista hangvételű verseiket, melyek valamiféle közelgő katasztrófa rettenetét jelenítették meg apokaliptikus víziókban. De ekkor már megjelentek, még ha az olvasók széles köre számára „olvashatatlanok”, „érthetetlenek” tűntek is, Stanisław Ignacy Witkiewicz regényei, amelyek nyelvileg-poétikailag ugyanilyen kettős kötődést mutatnak: szimbolista víziók, jelképes hősformálás, szimbolikus cselekményvezetés és az avantgárd nyelvjátékok, neolo-

gizmusok egyszerre vannak jelen bennük. Fantasztikus cselekményük groteszk tükörben látszatszerűnek, minden ízében deformáltak mutatta Piłsudski Lengyelországát, s benne a kultúra és a nemzet jövőjét apokaliptikus pusztulásként prognosztizálta. Eközben groteszk módon visszajára fordította a lengyelek legfőbb szentségét, a Nemzeti Eszmét, és az ennek jegyében még mindig romantikus messianisztikus mezbe kényszerített irodalmat is pellengérré állította.

Witkiewicz sötéten látta az egyén jövőjét ebben a világban: legismertebb (és talán legkiérleltebb) műve a *Nienasycenie (Telhetetlenség)* címmel 1927-ben írt és 1931-ben megjelent fordított nevelődési regény, amelyben a személyiség kibontakozásának folyamata helyett annak leépülését, elgépiesedését írta le a groteszk eszközeivel. Witkiewicznél a személyiség talaját vesztett fogalom, hiszen a mindent és mindenkit egységes szürke masszává gyúró társadalmi mechanizmusok az író szerint lehetetlenné teszik az egyén létezését. Ekként eltűnik az egyén alkotótevékenységének lenyomata: a szellemi szféra egésze, a művészet, a vallás és a filozófia is.

Azt, hogy a lengyel kultúrának ebbe a pesszimista vonulatába illeszkedik Schulz prózája is, elsőként Jerzy Speina, a lengyel irodalomban közkeletű elnevezéssel katasztrófizmusnak nevezett irányzat első és talán legjobb kutatója írta le először.<sup>16</sup> Ez az irányzat a harmincas évek válsághangulatának lenyomata volt. Hátterében a politika egyre fenyegetőbb jobbratolódása húzódott meg, ami Lengyelországban is egyfajta általános pusztulástól való félelemben csúcsosodott ki.<sup>17</sup> Mindez éles ellentétben állt az I. világháború végét követő eufóriával, amely a régóta vágyott nemzeti függetlenséget köszöntötte Lengyelországban, s amelynek az irodalomban az avantgárd futurista és konstruktivista változatának alapvetően optimista, egyén és társadalom harmonikus viszonyába vetett hite felelt meg.

A katasztrófizmus<sup>18</sup> történetfilozófiai változata a civilizáció és a kultúra pusztulását hirdető próféciaiba csomagolja az egyént eltaposó társadalmi-állami gépezet előretörése miatti félelmet. Az irányzat egy másik, egzisztenciálisnak nevezhető változata azt üzeni az olvasónak, hogy a közép-európai történelmi lét ingoványán lehetetlen az egyén önkitaljesítése, szabadsága. Ehhez a változathoz áll legközelebb Schulz prózája. (Nem lehet véletlen, hogy éppen a katasztrófista Witkiewicz volt egyik első méltatója.)

A schulzi novellákból egy rég letűnt, elpusztult világ tárul elénk. A szerző gyermekkorának világa ez, az I. világháború kirobbanását megelőző évtizedeké. Schulz novellái a Monarchia végnapjait idézik meg: elbeszéléseiből egy kisváros mindennapjait, jellegzetes figuráit, a narrátor – Józef – családját és rokonait, szűkebb és tágabb környezetét ismerhetjük meg. A hely szinte topográfiai hitelességgel rekonstruálható – az ábrázolt mikrokörnyezet a részletek tekintetében bámulatra méltóan hiteles. A Schulz nyomában Drohobyczban kutató Jerzy Ficowski<sup>19</sup> számos, az ábrázolt világ és az eredeti helyszín közötti egyezésre bukkant. A műben ábrázolt világnak a legszembeütőbb vonása a felszín mozdulatlansága mögül előtörő dinamikus képlékenysége, ami abból ered, hogy reális elemei az ábrázolás álomszerű, fantasztikus mozzanatai révén új meg új tulajdonságokat vesznek fel. Schulz Witkacynak adott interjújában így vallott valóságfelfogásáról: „A *Fahajas boltok* bizonyos receptet ad a valóságra, egy speciális szubsztanciafajta statuuál. Ez a valóságsszubsztancia állandóan az erjedés, a csirázás, a lappangó élet állapotában van. Nincsenek halott, kemény, korlátozott tárgyak, minden a saját határain túlra diffundál, csak egy pillanatig marad egy adott formában [...] Ennek a valóságnak a létmódjában egyfajta pánmaskaradé elve érvényesül. A valóság csak a látszat kedvéért, tréfából, játékból ölt magára bizonyos alakokat.”<sup>20</sup>

Ez a folytonos változások lehetőségét magában rejtő valóság mintegy bizonytalan ontológiai státuszú, ekként a benne végbemenő folyamatokról sem lehet egyértelműen eldönteni, vajon az álom vagy a valóság szférájában játszódnak-e. Jellemző e tekintetben a *Holtszezon* című elbeszélés egy részlete, amelyben az apa tehetetlen dühében léggyé változik, amit a narrátor ekként kommentál: „Végül is, apám e lépését *cum grano salis* illet értékelnünk. Inkább belső gesztus volt, szilaj és kétségbeesett, tüntetés, mely mindazonáltal nem nélkülözötte a valóság minimális adagját. Ne feledjük: az itt elmondottak javarészt a nyári eltévelyedések, a kánikulai félvakság, a holtszezon peremén garancia nélkül átfutó felelőtlen margináliák rovására írhatók.”<sup>21</sup> Álom és valóság határainak ez a fajta eltörlése, a két szféra egymásba játszatása az expresszionizmusnak és a szürrealizmusnak is kedvelt fogása volt, Schulznál mindez összekapcsolódik a létezés tér-idő koordinátáinak ugyancsak sajátos, a modern fizikai világgép felé mutató felfogásával.

Schulznál az idő is ambivalens, többértelmű fogalom. Elsősorban kozmikus jelenség: az életet az évszakok változásának a születés, kibontakozás, elmúlás, halál képzeteivel társított romantikus körforgása jellemzi. E ciklikus körforgás az egyén számára a visszatérő jelenségek szilárd kiszögellési pontjaként, kapaszkodójaként szolgál. Előtte mint háttér előtt azonban meglepetésszerűen bekövetkező események zajlanak, amelyek a fent említett módon valóság és képzelet meزgyéjén egyensúlyozván, rögtön idézőjelbe is kerülnek, mindenesetre szétrombolják az állandóság, a biztonság illúzióját.

Egy másik Schulz által kedvelt eljárás az idő irreális státuszának érzéltetésére az idő és a történet összeegyeztethetlenségének ábrázolása. A *Zseniális korszak* című elbeszélésben ez áll: „Hallott-e már olvasónk valamit a párhuzamos időszávokról a kétvágányú időben? Igen, vannak az időnek ilyen oldalelágazásai, kissé illegálisak és problematikusak, az igaz, de ha olyan csempészárut szállít az ember, mint mi, olyan besorolhatatlan, létszámfeletti eseményt, akkor nem lehet túlságosan válogatós.”<sup>22</sup> Az elbeszélések szubjektív, tetszés szerint megnyújtható, szétfolyó, kontúrtalessen időben játszódnak, sőt az egyes idősíkok közötti határok is elmosódotak. A túlvilágot jelképező szanatóriumban a páciensek „visszaforgatott időben” élnek, amely „lyukacsos, szitaszerűen áttetsző, az emberek által elkoptatott idő”.<sup>23</sup>

Az író számára szinte nem is létezik a reális, történelmi idő. Jellemző, hogy a két novellaciklus elbeszélései között csak egyben találkozzunk a konkrét történelmi időre utalással. Az is igaz azonban, hogy ez az elbeszélés a cikluson belül hangsúlyos szerepet kap, hiszen kisregényi terjedelmű. A *Tavas* című kisregény (vagy hosszú elbeszélés) I. Ferenc József Monarchiájában játszódik. Az ábrázolt világ jellegét a császár mindenütt jelen lévő arcmaša fejezi ki a leghívebben. Az uralkodó legsajátabb gesztusa az elbeszélő szerint az, hogy „kulcsra zárta a világot, akár egy börtönt”. Arcmaša „a világ változatlanőségát, egyértelműségének érinthetetlen dogmáját” jelképezi. Schulz – Czesław Miłoszhoz hasonlóan – „megdermedt időnek” látja a történelmet, amely éppen ezért hiteltelen, nem autentikus.

A kontúrtalessen látott idő mellett a tér is labirintusszerűen jelenik meg. A labirintus klasszikus toposza különböző szimbolikus jelentéstartalmakat hordozhat. Jerzy Jarzębski mutat rá, hogy Schulz egyéni módon alkalmazza a toposzt, kihasználva a jelentésében rejlt

ambivalenciát: a labirintus egyfelől jól leírható struktúrával rendelkező tárgy, amilyenek az elbeszélésekből kirajzolódó terek: az otthon, a főtér, a város mint a létezés tere. Másfelől azonban kifejezheti azt is, hogy hirtelen minden térbeli viszony megváltozhat, s az eladdig ismerős helyek a tévelygés, a bolyongás terévé alakulnak át, amelyben nem ismeri ki magát az ember.<sup>24</sup>

*Az Úr látogatása* című elbeszélésben azt olvashatjuk, hogy a szülői ház, ahol az elbeszélő, Józef él, nem intim, bensőséges otthon, hanem csupán egy „a főtér üres és vak homlokzatú házai között”. Lakói minduntalan eltévednek benne, s még azt sem tudni pontosan, hány szobából is áll. A házban közlekedő családtagok időnként teljesen váratlanul porlepte, svábbogarak és pókok lakta, elfeledett szobákba toppannak. Ám nem kevésbé belakhatatlan, birtokolhatatlan maga a város is: a piactér „idegen lakások, gangok, váratlanul előbukkanó idegen udvari kijáratok valóságos labirintusa” (*Az Úr látogatása*). A *Fahajas boltok*-ban „az éj félvilágosságában megsokszorozódnak, összegabalyodnak és felcserélődnek egymással az utcák. Utcák nyílnak a város mélyében, mondhatni kettős utcák, hazug és félrevezető utcák.”<sup>25</sup>

A világ idegenségének benyomását fokozzák a nagy láttató erővel megjelenített, ellenséges erőként felvonuló természeti jelenségek is. Schulz hősei a természet változatos díszletei között mintegy „az atmoszféra üres tereiben” bolyonganak, magányosan, elvesztként, kiszolgáltatva „a levegő óriási labirintusainak”. A groteszk hiperbolikus ábrázolás révén a novellákban megjelenő terek – sajátos vonásaikat megőrizve – a létezés általános tereivé tágulnak. Ezáltal a leghétköznapibb díszletek is univerzális jelentésre tesznek szert. Ahogyan a *Júliusi éj* című novellában olvashatjuk: (a mozi előcsarnoka) „néha a lét végső háttérének tűnt, annak, ami megmarad, miután minden esemény lezajlott, midőn a sokféleség zaja kimerül”. Ily módon a kisváros mikrovilágát ábrázoló elbeszélések egyetemes érvénnyel vallanak a narrátor-hős metafizikus otthontalanságáról a deformált világban.

A novellák azt az alapkérdést teszik fel: lehet-e, és ha igen, miként lehet élni e világban, van-e módja az egyénnek önmaga kiteljesítésére? Az egyik lehetséges válasz e kérdésre az apa sorsában rejlik. A *Fahajas boltok* központi figurája éppen ő, akinek vissza-visszatérő alakja köti össze az elbeszélésciklus darabjait: az egyes novellákban személyisége felbomlását, elméje fokozatos elborulását kísérhetjük végig. A méter-

árubolt tulajdonosa a patriarchális kereskedőillem megtestesítőjeként hősi, de kilátástalan harcot folytat a konkurenciával, s az üzleti életben elszenvedett vereség egyre inkább eltávolítja legszűkebb környezetétől is. Kétségbeesésében groteszk pótcselekvésekhez folyamodik, ekként próbálja védeni egyéniségét. „Javíthatatlan improvizátorként” először egzotikus madarak tenyésztésével kísérletezik, majd meteorológiai kísérleteket folytat, végül tűzoltó-egyenruhába bújik. Önvédelmi törekvései a Teremtő elleni groteszk lázadásban csúcsosodnak ki, ám lázadása szükségszerűen kudarccal végződik, ahogyan ezt a Kafka *Átváltozását* parafrázáló *Apa utolsó szökeése* című elbeszélés bizonyítja. A narrátor szemében azonban az apa alakja felmagasztosul, mert „e csodálatos férfi”, úgymond, „a költészet elveszett ügyét” védte „a szürkeség, az unalom ellenében”. A narrátor-hős – a novellák másik állandó figurája – más dimenzióban ugyan, mégis apja kísérletét folytatja. Az általa választott út a művészi alkotásé: hiszen ő az emlékezés segítségével teremti újjá a maga számára a gyerekkort, amely Schulz magánmítoszában olyan létállapot, amelyben még nem következett be az elidegenedés, amelyben ember és ember, ember és világ harmonikus egységben él.

Ugyanakkor mindez álomszerű keretben, mintegy idézőjelbe téve jelenik meg az olvasó előtt, hiszen ezt az elveszett teljességet csak a művészet teremtheti újjá. Schulz az egyetemes hiány mellett a teljesség utáni vágy illuzórikusságát is felmutatja, s ezt mintegy művészetfelfogása esszenciájának is tekinthetjük. Ahogyan Witkiewiczhez szóló levelében írja: „Nem tudnám megmondani, mi értelme van a valóságból történő egyetemes kiábrándulásnak. Csak azt állíthatom, hogy elviselhetetlen volna, ha nem kárpótolhatnánk érte magunkat valamely más dimenzióban. Valamiképpen mélységes elégtételt érzünk a valóság szövetét fellazítva, érdekelték vagyunk a realitásnak e csődjében.”<sup>26</sup>

Schulz narrátor-hőse tisztában van azzal, hogy a gyermekkor világa örökre elveszett paradicsom. A fantázia, a képzelet világába is becsempészett groteszk szemlélet alkalmazása s a narrátor nézőpontjának megkettőzése révén éppen a gyermekkor-éden iránti vágy illuzórikusságát fejezi ki. A megidézett gyerekkor azért nemesedhet mítosszá, mert Schulz metafizikus távlatba állítja az ábrázolt világ minden elemét. Ismeretes, hogy Schulz számára Thomas Mann mítoszfelfogása volt a minta. Witkiewicznek adott interjújában Mann *Jakob történetei* című művéről úgy beszél, mintha az a maga elgondolásának monumentális

megvalósulása volna: „Mann megmutatja, hogy minden emberi történés legalján, ha lehántjuk róla az idő és a dolgok sokféleségének burkát, bizonyos ősmintákat, históriákat találunk.”<sup>27</sup> Ezért van az, hogy Schulz is, miközben a kisváros mindennapjait mutatja meg, mitológiát is ír, amelyben a Biblia és a Kabbala motívumai fűződnek egybe az ekként metafizikai dimenziót nyerő történetekben.

Költői eljárásának filozófiáját *A valóság mitizálása* című írásában fejtette ki, amely költői nyelvfelfogása összefoglalása: Schulz számára a nyelv, a mítosz és a költészet ugyanis egymást kiegészítő, rokon értelmű fogalmak: „minden költészet mitologizálás, törekvés a világ mítoszainak helyreállítására” – írja. „Miközben mindennapi életünkben a szavakat használjuk, elfeledkezünk arról, hogy azok ősi, öröklött történetek fragmentumai, és mi, barbárok módjára, istenszobrok cserepeiből építünk hajlékot magunknak. Legtisztább fogalmaink és kifejezéseink mind mítoszok és hajdanvolt történetek leszármazottai.”<sup>28</sup>

A nem áttetsző, nyelvileg és stilisztikailag bonyolult, nehezen fejthető jelentést hordozó s ebben az értelemben költőinek nevezhető próza típusa a nyolcvanas évek végének lengyel irodalmában ismét termékeny hagyományként mutatkozott meg. A legújabb lengyel irodalom egyik meghatározó jelensége éppen a tudatosan Schulz nyomán elinduló, sajátos magánmitológiát teremtő prózairók jelentkezése volt, ennek holdudvarában olyan figyelemreméltó művek születtek, mint Olga Tokarczuk *Prawiek i inne czasy* (1998; *Őskor és más idők* címmel magyarul is) vagy Magdalena Tulli *Sny i kamienie* (1999; *Álmok és kövek*) című kötetei. Érdemes hát újra elővennünk Schulz örökség elbeszéléseit.

## Jegyzetek

- 1 Bohumil HRABAL: *Domáci úkoli z pilnosti*. [Szorgalmi házi feladatok.] Praha, 1982, 211. Idézi: Jerzy JARZĘBSKI: *Wstęp*. [Bevezetés.] In: Bruno SCHULZ: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. [Elbeszélések. Válogatott esszék és levelek.] Szerk. J. JARZĘBSKI, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1989, 1998. CXXVIII.
- 2 Bruno SCHULZ: *Fahajas boltok. Összegyűjtött elbeszélések*. Ford. GALAMBOS Csaba és mások, utószó REIMAN Judit. Jelenkor, Pécs, 1998, 2016 (2., jav. kiadás).
- 3 Újraközlése in: PÁLYI András: *Suszterek és szalmabáb*. Kalligram, Pozsony, 1998. 291–295.



- 4 Vö. Czesław MIŁOSZ: *Historia literatury polskiej*. [A lengyel irodalom története.] Kraków, 1998. 492.
- 5 PÁLYI A.: *I. m.* 294.
- 6 Uo.
- 7 Nem szólva a számos egyéni publikációról, legutóbb a halála ötvenedik évfordulóján rendezett konferencián elhangzott előadások szövegéből jelent meg gyűjteményes tanulmánykötet Schulz munkásságáról, lásd: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci” Instytut filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 8–10 czerwca 1992*. [Schulzot olvasva. A Bruno Schulz születésének 100. és halálának 50. évfordulójára rendezett nemzetközi tudományos tanácskozás anyagai.] Szerk. J. JARZĘBSKI, Kraków, 1994.
- 8 Witold GOMBROWICZ: *Dziennik (1961–1966)*. [Napló.] Paryż, 1971. 12–13.
- 9 Eugenia Prokop-Janiec említett cikkében számos érdekes adattal szolgál a korabeli galíciai zsidó művészek kettős identitásának lenyomatáról. Köztük említi meg a Gottlieb testvéreket. Az idősebb, Maurycy (1856–1879) Krakóban és Bécsben tanult festészetet, s a lengyel romantikus történelmi festészet matejkói hagyománya szellemében dolgozott. Megfestette magát lengyel öltözetben, ugyanakkor a zsinagógában imádkozó, táleszba öltözött zsidó ifjúként is. Lásd még: Eugenia PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*. [A két háború közötti lengyel zsidó irodalom.] Universitas, Kraków, 1992.
- 10 Zofia NAŁKOWSKA: *Z Dzienników. Bruno Schulz*. [A naplóból. Bruno Schulz.] Vál., szerk., bev. Hanna KIRCHNER. Twórczość, 1974. 12.
- 11 A Galícia-mítosz szinte külön fejezetet képezhetne a lengyel irodalom történetében, Józef Wittlintől Julian Strykowskiig és Andrzej Kuśniewiczig számos alkotó kísérlete meg feltámasztani ezt a sajátos kulturális melanzsot.
- 12 Artur SANDAUER: *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. [Degradált valóság. Tanulmány B. Sch.-ről.] Wydawnictwo literackie, Wrocław–Kraków, 1985. 27.
- 13 Vö. B. SCHULZ: *Opowiadania, i. m.* LXVIII–LXXII.
- 14 Artur Sandauer nemcsak tényként kezeli Schulz benső megkettőzöttségét, hasadt-lelkűségét, hanem a pszichoanalízis módszereit felhasználva elemzi novelláit, kimutatva, hogy Schulz kisebbségnek érezte magát a nőekkel szemben. Az ösztönélet szerepéről igen érdekesen beszél Schulz a Gombrowicznak írt nyílt levelében.
- 15 A 20. század e két meghatározó, de egymást kölcsönösen kizáró poétikai rendszerének azt a sajátos és teljesen egyéni kontaminációját, amelyet Schulz prózája (valamint ezzel összhangban kialakított kritikai nézetrendszere) képvisel, először Włodzimierz Bolecki írta le. W. BOLECKI: *Schulz: język poetycki i proza*. [Schulz: költői nyelv és próza.] Teksty, 6 (48), 1979. 6.; UÓ: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. [A próza költői modellje a két háború között.] Warszawa, 1982.
- 16 Jerzy SPEINA: *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. [A valóság csödjé. B. Sch. prózája.] Warszawa–Toruń, 1974.
- 17 Lásd KERÉNYI Grácia utószavát az 1969-es kiadáshoz.

- 18 A katasztrófizmusról bővebben: BALOGH Magdolna: *Kiúttalan utakon. A katasztrofista irodalom Közép- és Kelet-Európában.* Balassi, Budapest, 1993.
- 19 Jerzy FICOWSKI: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza.* [A nagy eretnekség régiói. Vázlatok B. Sch. életéről és munkásságáról.] Kraków, 1967, wyd. III: Warszawa, 1992.
- 20 B. SCHULZ: *Fahajas boltok, i. m.* 370–371. REIMAN Judit fordítása.
- 21 *I. m.* 233. KÖRTVÉLYESSY Klára fordítása.
- 22 *I. m.* 124. KERÉNYI Grácia fordítása.
- 23 *I. m.* 246., 258. KERÉNYI Grácia fordítása.
- 24 J. JARZĘBSKI: *I. m.* LXIII.
- 25 B. SCHULZ: *Fahajas boltok, i. m.* 64. KERÉNYI Grácia fordítása.
- 26 B. SCHULZ: *Opowiadania*, 1. jegyzetben *i. m.* 477.
- 27 B. SCHULZ: *Fahajas boltok, i. m.* 372. REIMAN Judit fordítása.
- 28 *I. m.* 362. REIMAN Judit fordítása.

# AZ EMIGRÁCIÓ DISZKRÉT BÁJA

CZESŁAW MIŁOSZ ÉS JOSZIF BRODSZKIJ.  
JEGYZETEK EGY KETTŐS PORTRÉHOZ\*

„Minden száműzött, a szülőföldjét csak emlékeiben felkereső költő patrónusa Dante, csakhogy megszaporodtak a Firenzék!”

(Czesław Miłosz)<sup>2</sup>

Két színes fénykép reprodukciója fekszik előttem. Valószínűleg ugyanannak az alkalomnak két különböző pillanatát rögzíti a két felvétel. Az elsőn Miłosz és Brodskij egy amerikai egyetem díszdoktori avatására vonulnak, a talár alatt ugyanolyan öltözék mindkettőjükön. A másikon Miłosz és Brodskij egy színpadon állnak egymás mellett, és közösen olvasnak fel. Az idősebb, kissé korpulens Miłosz és a nála egy év híján három évtizeddel fiatalabb Brodskij egymáshoz öltöztek: ugyanolyan színű zakót, inget, nadrágot és nyakkendőt viselnek. Mindketten nyájasan mosolyognak, szemlátomást jól érzik magukat egymás társaságában.

Életkorukat nézve lehetne köztük afféle apa-fiú kapcsolat, habár a „fiú”, Brodskij túlzottan is nehéz fickó, igazi kormányozhatatlan személyiség. Ahogyan közös barátjuk, Tomas Venclova jellemzi őket: ha Miłosz az „igen”, Brodskij a „nem”. Tűz és víz, és mégis annyi minden köti össze őket... A földrajzi és kulturális tér, ahonnan jöttek: a történelmi tapasztalatok, közös barátok, közös vonzódások, és nem utolsósorban szenvedélyük és hivatásuk: a költészet.

Az orosz és a lengyel kultúra elemei át- meg áthatják egymást, és egészen egyedi mintázatokba rendeződnek ennek a két alkotónak a világszemléletében.<sup>3</sup> S nemcsak arról van itt szó, hogy egy lengyel művész, író, gondolkodó nemigen kerülheti meg, hogy számot ne vessen a két évszázados orosz birodalmi létnek a lengyel gondolkodásban hagyott lenyomatával. Bár persze ez a Mickiewicz-től Conradon át Marian

\* Ezt az írást a hetvenöt éves Bojtár Endrének, az *Emigránsok* című tanulmány szerzőjének ajánlom.<sup>1</sup>

Zdziechowskiig sok gondolkodót-író magában foglaló hagyomány is ott van Miłosznál (gondoljunk csak *Oroszország* című esszéjére).<sup>4</sup> S azt se felejtjük el, hogy Dosztojevszkij és Sesztov eszméi nélkül nem lehet Miłosznak a metafizikai Rossz eredetét kutató filozófiájáról beszélni.<sup>5</sup> Másfelől viszont Brodskijt sem érthetjük meg e szerzők nélkül. A lengyel nyelv ismeretének óriási szerepe volt az ötvenes-hatvanas évek azon szovjetunióbeli fiataljai számára, akik az európai kultúra modern irányait és műveit szerették volna megismerni: a lengyel nyelv volt a nyugati kultúrára nyíló ablak. Brodskij lengyelül olvasta először Proustot, Faulkner, Joyce-ot, és lengyel nyelvtudása révén fedezte fel a 20. századi lengyel irodalmat előbb olvasóként, később pedig fordítóként is.<sup>6</sup> (Ugyanezt az utat járta a kitűnő litván költő és irodalomtudós, Tomas Venclova is.)

S az összekötő kapcsok ellenére mennyi minden választja el Miłoszt és Brodskijt! Mindenekelőtt a származás, a családi háttér. Aligha hozható közös nevezőre az őseket és a rokonságot nemzedékekre visszamenőleg gondosan számon tartó, a hagyományokba mélyen beegyökerezett litván-lengyel kismemes és a leningrádi zsidó kispolgári család egyedüli gyermeke. Brodskijéknál az volt a természetes, hogy nem nagyon emlegették a felmenőket, habár messze nem a felejtés, hanem a józan megfontolás okán, hiszen a varrógépekkel kereskedő anyai meg a könyvkereskedő apai nagyapa egyaránt gyanús „kispolgári” elemnek számított a szovjet ideológiai kódexben.

A szociokulturális háttér mellett (legalábbis részben) mások a történelmi tapasztalataik is. A 20. század első felében születettek, ahogyan Miłosz is, gyakran szélsőséges helyzetek részeseként, a halál közvetlen fenyegetettségében nőttek fel. Miłosz gyerekként már a „nagy háborút” is megszenvedte. A felnőtt fiatalembernek azután a II. világháború, a német, majd a szovjet megszállás adta fel a leckét a túlélés módjainak megtalálására, hogy a sztálinizmus lengyelországi berendezkedése nyomán tudatosuljon benne, miféle erkölcsi kényszerek jelölik ki a még vállalható és a már vállalhatatlan között a lehetséges ösvényt, van-e ilyen valójában, és hogyan hat mindez a személyiség integritására.

A Jalta utáni Kelet-Európában felnőtt generációhoz tartozó Brodskij „nemzedéke számára az erőszak másnak mutatta magát: a hétköznapi bürokratizált valóságként, annak egész rutinjával, az *adott történelmi sors alakját öltötte magára. [...] a rabság egészen szokványos, nyilvánvaló, és mindig jelenlévő valami, akár az időjárás.*”<sup>7</sup> (Kiemelés tőlem

– B. M.). Mindez alapvető fontosságú az értelmiségi magatartások lehetséges típusainak alakulása és a társadalmi érzékenység formálódása szempontjából.

Végül pedig, a két ember személyiségtípusa is eléggé különböző: nehéz összehozni a kedélyes, társaságkedvelő, nyitott, jovialis úriembert az öntörvényű, gyakran arrogáns, a társasági normákra fittyet hányó, provokatív neurotikussal.

A különbözőségekről szólva feltétlenül meg kell említeni a nyolcvanas években zajlott Közép-Európa-vitát, amelyben Miłosz és Brodskij élesen eltérő álláspontot foglalt el. Miłosz az idő tájt hangsúlyozta, hogy hisz a közép-európai kultúra létezésében (később szkeptikusabb volt ezzel kapcsolatban),<sup>8</sup> s azt is, mennyire fontosnak tartja az orosz és a német nyelvterület közé eső nemzeti kultúrák megkülönböztetését az orosz kultúrától. Ezzel szemben Brodskij Milan Kunderával folytatott s a Közép-Európa-vitát voltaképpen elindító polémiájában annak a véleményének adott hangot, hogy Közép-Európa nem is létezik, legfeljebb Nyugat-Ázsia. Kundera pedig, aki Oroszországot vádolja Közép-Európa eltüntetéséért, téved – így Brodskij –, hiszen a kommunizmus eszméit, mint ahogyan minden más eszmét is, Nyugatról importálta Oroszország.

Két hősünk konkrét, biográfiai tényeken alapuló kapcsolatának valamennyi részletét itt most nem célozom felidézni, elég talán annyit rögzíteni, hogy Miłosz tudott Brodskijról már az orosz költő amerikai emigrációját megelőzően is. Brodskij ugyancsak ismerte, sőt fordította is Miłosz verseit, és azt is tudni lehet, hogy lengyel pályatársát – Auden mellett – a kortárs költészet egyik legnagyobbjának tekintette. Szorosabb barátságba a hetvenes évek második felében, Amerikában kerültek. Brodskij alighanem ez idő tájt tette a legtöbbet, amit az általa nagyra becsült kollégáért tehetett: kihasználva saját, ekkor már jelentős költői reputációját, ő ajánlotta a Neustadt-díjra Miłoszt, aki e díj birtokosaként került a nemzetközi elismerést jelentő Nobel-díj potenciális jelöltjei, majd tényleges birtokosai közé.

Az mindenesetre megállapítható, hogy alkotói pályájuk és sorsuk jó néhány hasonló (és persze legalább ennyi eltérő) vonást mutat. A sorspárhuzamok közelebről nézve általánosítható tanulságokat hordozhatnak, mert a közép- és kelet-európai régió kultúrtörténete szempontjából fontos változásokra mutatnak rá, az eltérések pedig nemkülönben tanulságosak lehetnek, hiszen számbavételükkel világosabban rajzolódhatnak ki

a két alkotó személyiségének egyéni vonásai. Mindkettőjük életének és pályájának az ad különös jelentőséget, hogy – bár a maguk egyéni módján – az *emigráns író léthelyzetét fogalmazzák újra*, pályájuk egyik tanulsága éppen az, hogy alkotóként radikálisan átértelmezik az *emigráció romantikus eredetű toposzát*.

Itt ennek a jelenségnek a felvázolására vállalkozom, a két alkotó nyugati, elsősorban észak-amerikai befogadásának néhány jellegzetes vonására is kitérve, és csak a 20. század második felében és kizárólag a közép- és kelet-európai régióban zajló emigrációval/elvándorlással foglalkozom.

Az emigráció<sup>9</sup> vagy száműzetés (a haza kényszerű elhagyása) a kultúra, az irodalom történetének régről ismert jelensége. Az európai alkotók közül (a teljesség igénye nélkül) száműzött volt Ovidius, a mottóknban szereplő Dante, Rousseau, Victor Hugo, Adam Mickiewicz, James Joyce, Paul Celan, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Witold Gombrowicz, Vlagyimir Nabokov, Alekszandr Szolzsenyicin.

Az emigráns léthelyzetnek, a talajt vesztettség lélektanának és a hazától való elszakíttottság tragikus következményeinek egyik legmegrázóbb művészi megfogalmazása, Miloš Crnjanski *London regénye* című monumentális alkotása (1971, magyarul: 1977), egy 1920-ban száműzetésbe kényszerülő orosz herceg, Rjepnyin története, amely már indulásakor sejteti a bekövetkező tragédiát. Noha a regénynek több elbeszélője is van, a szöveg legnagyobb része lázasan hömpölygő belső monológ, amely a főhős állandó, zaklatott lelki tusáját közvetíti, amelyet kifelé az őt befogadni képtelen Londonnal, befelé pedig önmagával vív. Az állandó benső küzdelem és lelki feszültség oka egyrészt az a diszkrepancia, amely a főhősben a nevelődése során beleégett angломánia és a jelenbeli tapasztalatai között mutatkozik. A korábban ideálisnak látott angol társadalomról kiderül, hogy hipokrita, a sokmillió London, amelyben szinte elvész az ember, rideg és embertelen. A száműzöttek beilleszkedését segíteni hivatott, kitűnő kapcsolati hálóval és jelentős anyagi forrásokkal rendelkező orosz emigráns szervezetek a politikai lojalitás kizárólagossága alapján állnak. Aki ezt nem vállalja fel, azt kegyetlenül sorsára hagyják. Az angol társadalom nem tud az újonnan érkezettnek korábbi társadalmi helyzetéhez illő/méltó helyet biztosítani. Az emberi méltósága maradékát még őrző, ugyanakkor a száműzetés megpróbáltatásai, a sorozatos megaláztatások nyomán folyamatos társa-

dalmi és egzisztenciális presztízsvesztést átélő főhős végül meghasonlik, személyisége kettéhasad, sorsa emiatt torkollik öngyilkosságba.

Kultúrtörténeti szemszögből nem lényegtelen különbségek vannak a 19. századi és a 20. századi elvándorlás között, kétféle értelemben is. Először: a 19. századi emigráció még akkor is jobbára elszigetelt jelenség, ha a lengyel irodalom története nem írható le a külföldre menekülő alkotók nélkül. Másodsor: éppen a 20. században és éppen a közép- és kelet-európai régióban válik a haza kényszerű elhagyása tömegessé, úgyszólván népvándorlás jellegűvé. A nagy történelmi kataklizmák, az I. és II. világháború, az 1917-es orosz forradalom, a magyar Tanácsköztársaság, az 1929–1933-as nagy gazdasági világválság, a nácizmus térhódítása, majd a nagyhatalmak egyezkedései nyomán a szovjet befolyási övezet kiterjesztése Közép-Európa nagy részére több hullámban olyan tömeges elvándorlást indított el, amelyre korábban nem volt példa az európai történelemben. Noha ebben az új népvándorlásban sokan sokféle indítékból vettek részt, szempontunkból itt most a leglényegesebbnek az a specifikus mozzanat látszik, amely elsősorban a szellem embereit érinti, ahogyan Czesław Miłosz fogalmaz: „A költő száműzése egy viszonylag nem régi felfedezés közvetlen következménye, mely szerint aki a hatalmat birtokolja, az a nyelvet is ellenőrizheti, mégpedig nemcsak a cenzurális tilalmakkal, hanem azzal is, hogy megváltoztatja a szavak jelentését.”<sup>10</sup> A nem szabad társadalomban ennek egyenes következményeként „a valóság teljes szférái megszűnnek létezni, egyszerűen azért, mert nincs nevük”.<sup>11</sup>

A hivatásukat éppen a valóság keresésében, a lét kérdéseiben való szabad, korlátok nélküli elmélkedésben megtaláló alkotók elnémitásához vezető folyamatnak több hulláma volt: 1939-ben, 1944-ben, 1947–1948-ban, 1956-ban, 1968-ban áramlottak jelentősebb számban politikai emigránsok Nyugatra. A '45 után emigrálók között korántsem csak a kommunisták politikai ellenfelei voltak, hiszen jól tudjuk: számos, a kommunista eszmében csalódott baloldali érzelmű alkotó is elmenekült. A szovjet rendszer berendezkedése nyomán szerte Közép-Európában gleichschaltolt, monolit struktúrába kényszerített kultúrában és irodalomban nem volt többé helyük a különböző irányzatoknak és csoportosulásoknak, s minden alkotónak a szocialista realizmus fából vaskarika doktrínájához kellett igazodnia. Aki nem óhajtott ennek részese lenni, az vagy önként hagyta el az országot, vagy belső emigrációba vonult.

Akiket a rendszer nem fogadott el, azokat pedig emigrációba kényszerítették. 1945 és 1989 között Közép-Európa kultúrájának folytonosságát nem kis részben éppen ezek a disszidens (másként gondolkodó) vagy emigráns (kivándorló) alkotók tartották fenn. Innen nézve a száműzetés (és a száműzetésben születő irodalom) fontos, a kultúra folytonosságát fenntartó értékhordozó, maga az emigráns irodalom a II. világháború utáni időszak kultúr- és irodalomtörténetének meghatározó fejezete.

A külföldre kényszerülő író léthelyzete felől nézve kétségtelenül a száműzetés egzisztenciális kockázatai tűnnek először szembe. Nem véletlen, hogy a haza (kényszerű) elhagyásának fogalma a tudatban negatív konnotációkat hív elő, amelyek valamiféle hiányt, valamitől való megfosztottságot, szenvedést jelenítenek meg: olyan fogalmakat, mint az üldöztetés, a kívül rekedés, a szülőhaza kultúrájától való elszakadás, az anyanyelvi közösségből való kiszakadás, az elidegenedés, az elszigeteltség, a magány, a gyökértelessé válás, sőt a személyiség feladása/felmorzsolódása is. Ezt a jelenséget Márai Sándor írta le a drámaian (vö. *San Gennaro vére*).

Az emigráció sokkját Miłosz és Brodskij sem kerülhette el. Az ő sorsuk azonban később – számos tényező összjátékának köszönhetően – más irányt vett: miután maguk is átestek az emigránsbetegségen, Miłosz és Brodskij az új nyelvi és társadalmi közegben úgy találták meg önmagukat, hogy emigrációjuk kivételes önépítéshez, az alkotó lét korábban példa nélküli kiteljesedéséhez, Nobel-díjjal elismert életműteremtéshez vezetett, méghozzá úgy, hogy ehhez nem kellett radikálisan szakítaniuk az anyanyelvi kultúrával sem. Nem kellett feladniuk az anyanyelvet, nem volt szükségük nyelvváltásra. Ebben, ennyiben különböznek más, ugyancsak sikeres, „világhírű” 20. századi emigránsoktól, például Vladimir Nabokovtól vagy Milan Kunderától.

Természetesen korábban is születtek emigrációban jelentős, akár korszakos művek, mi több, olykor *csakis ott* születhettek meg. A 19. századi lengyel irodalom kánonja értelmezhetetlen volna Adam Mickiewicz *Ősökje* és *Pan Tadeusza*, Juliusz Słowacki *Kordianja*, Zygmunt Krasiński *Nie-boska komediája* (Istentelen színjáték) vagy Cyprian Norwid emigrációban született művei nélkül. Nem is beszélve arról, hogy a 20. században Marina Cvetajevától és Vladimir Nabokovtól Alekszandr Szolzsenyicinig, vagy mondjuk Jerzy Stempowskitól és Stanisław Vincenztól Witold Gombrowiczig és Sławomir Mrożekig az orosz és



a lengyel irodalom számos kanonikus műve született emigrációban.<sup>12</sup> De ide sorolhatjuk a régió más, meghatározó emigráns alkotóit Máraitól, mondjuk, Škvoreckýig és Vaculíkiig vagy Danilo Kišig. Az említett írók művei (vagy életművei) az emigráció szigetmagányában születtek, úgy, hogy alkotójuk íróként mind a hazától, mind új környezetétől izolálva élt. Jellemző Stanisław Vincenz esete, aki a francia Alpok lejtőjén telepedett le egy kis faluban, La Combe-de-Lancey-ban, ahol a táj a Kárpátokra, szülőföldjére emlékeztette. Határ Győző Wimbledonban maga teremtette meg magának mikro hazáját, a Hongriusculé-t.<sup>13</sup>

Miłosz és Brodskij sorsa és életműve azért más eset, mert ők be akartak és be is tudtak illeszkedni a befogadó kultúrába, sőt igen magas pozícióra tettek szert a kortárs amerikai költő- és író társadalomban, amit rangos elismerések, díjak sora is igazolt: Miłosz 1978-ban megkapta a „kis Nobel”-nek is nevezett Neustadt-díjat, 1980-ban a Nobel-díjat, több egyetem fogadta díszdoktorává. Brodskijt 1981-ben McArthur-díjjal jutalmazták, 1987-ben (Nobel-díja évében) az amerikai kritikusok díját kapta az egy évvel korábban megjelent *Less Than One* című esszéketetéréért, 1991-ben az USA rezidens költője és az Oxfordi Egyetem díszdoktora lett. Az amerikai kulturális élet aktív részeseiként mindketten részt vettek különféle megmozdulásokban. Beolvadásukhoz persze szükség volt a recipiensre, a befogadó közegre, az angol nyelv (és az elitkultúra) kivételes asszimiláló képességére is.

Abban, hogy Miłosz és Brodskij Amerikában intellektuális tekintélyre tett szert, hogy amerikai íróként (is) számon tartották őket, az alkotói teljesítményen túl jelentős szerepe volt annak is, ahogyan önmagukat prezentálták, üzleti nyelven fogalmazva: ahogyan *megcsinálták magukat*. S habár elsöre talán úgy tűnhet, itt egy igazi sikertörténettel van dolgunk, szó sincsen valamiféle diadalmenetről. Nemcsak azért, mert a száműzetés és a haza elhagyása mindkettejük életében a személyiséget alapjaiban megrázó, fájdalmas és sok veszteséggel járó folyamat volt, az új környezethez történő alkalmazkodás pedig hosszadalmas, nehéz és kompromisszumokkal terhelt, hanem azért is, mert mint alább majd látni fogjuk, a költészet lényegi fordíthatatlanságával összefüggő problémákkal nekik is szembe kellett nézniük; nem véletlen, hogy költészetük amerikai recepciója számos kérdést vet fel.<sup>14</sup>

Mindez ráadásul egy tágabb kontextusba illeszkedik, amely nélkül nem is lenne érthető a történet, hiszen a sorsok és pályák a II. világ-

háború utáni erősen átpolitizált légkörben, a hidegháború ideológiai meghatározottságainak árnyékában formálódtak. Az 1945 és 1989 közötti öt évtized alatt az erővonalak mindenkori változásai közvetlen hatással voltak a bizonytalan kontúrú közép-európai régió iránti érdeklődésre, ez pedig meghatározta a térség kultúrája iránti érdeklődést is: Miłosz és Brodskij amerikai beérkezéséhez – kimagasló egyéni teljesítményük mellett – a közép-európai kultúra politikailag motivált divatja is hozzájárult.

A hidegháború lezárultával, majd az Európai Unió keleti bővítésével erősen apadt a Közép-Európa iránti nyugati és amerikai figyelem is, mígnem régióink mára kulturálisan szinte teljesen érdektelenné vált a Nyugat számára.

## Indulás az emigrációba

Bár a lengyel és az orosz költő csaknem két évtizednyi eltéréssel érkezett Nyugatra, mindkettejüket a szovjet rendszer elől menekülő értelmiségiként fogadták, ennek megfelelően is kezelték őket. A történelmi pillanat kiélezettségére érteti meg, hogy a politika sokkal erőteljesebben és a költő számára igencsak kedvezőtlenül szólt bele Miłosz sorsának alakulásába a hidegháború csúcspontján, 1951-ben, amikor a Bierut-rendszer diplomatájaként politikai menedékjogot kért Franciaországban. Nem pusztán Miłosz paranoid képzelgése volt, hogy egyszerűen elrabolja és hazaszuppolja a titkosrendőrség. Ettől való félelmében hónapokig bujkált a Párizs melletti Maisons Laffitte-ban, a Jerzy Giedroyc által alapított Instytut Literacki kiadó székhelyén, s csupán a kiadó szerény munkatársi gárdájával, a Hertz házaspárral és Józef Czapskival érintkezett, akik igyekeztek lelket verni a kétségbeesett és depresszióval küszködő exdiplomatába.

De nemcsak emiatt volt drámai Miłosz helyzete, hanem mert szökésével meglehetősen kényes helyzetbe kormányozta magát: mind a baloldal, mind a jobboldal szemében gyanússá vált. Baloldali barátai árulással vádolták, a jobboldali emigráció pedig kommunista titkosügynöknek vélte, és feljelentette az amerikai követségen.<sup>15</sup> Nem is eredménytelenül: Miłosz kilenc évig nem kaphatott amerikai vízumot, miközben felesége immár két gyerekükkel az USA-ban élt. (A dolog pikantériájához tar-

tozik, hogy miközben a CIA egy adott osztályán fekvő dossziéja miatt megtagadták tőle a vízumot, az ugyanennek a CIA-nek a támogatásával működő Kongresszus a Kultúra Szabadságáért nevű nemzetközi liberális mozgalomban rendezett fellépéseit kifejezetten szorgalmazták és támogatták, ugyanúgy, ahogyan Miłosznak a mozgalom lapjaiban, így a francia *Preuves*-ben és másutt megjelent írásait és fordításait.)

Az, hogy a franciául és angolul is megjelent *A rabul ejtett értelem* című esszékötet szerzőjeként minden további nélkül rögtön beskatulyázták mint az antikommunizmus szakértőjét, Miłosznak már csak azért sem volt inyére, mert akkor még (sok kortársához hasonlóan) jóhiszeműen azt gondolta, hogy a sztálinizmus valamiféle kisiklás, és nem tett egyenlőségjelet antikommunizmus és antisztálinizmus közé. Ő a sztálinizmus lélekpusztító hatásaira akart figyelmeztetni. Az, hogy politikai íróként fogadták, azért is zavarta, mert ő maga elsősorban költőnek tartotta magát. Teljes joggal, hiszen addigra már egyre növekvő híre-neve volt a lengyel irodalmi életben: 1933-as, első kötete, a *Poemat o czynie zastygłym* (Vers a megdermedt időről), Vlnában a Filomaták Díját nyerte el, néhány évvel később nagy visszhangot váltott ki *Trzy zimy* (Három tél) címmel 1936-ban kiadott kötete, 1945-ben megjelent *Ocalenie* (Megmenekülés) című művét – amelyet ma a lengyel irodalomtörténet-írás a 20. század egyik legjelentősebb lengyel lírakötetének tekint – Kazimierz Wyka, a kor legtekintélyesebb kritikusa méltatta.

Miłosz és Brodskij – otthon elfoglalt társadalmi és kulturális pozícióját tekintve – egymáshoz képest diametrálisan eltérő helyzetből indult az emigrációba, évek múlva, Amerikában azonban ez a helyzet megfordult.<sup>16</sup> Emigrációja időpontjában Miłosz nemcsak igen magasan jegyzett alkotója volt a lengyel irodalomnak, hanem az új rendszer privilegizált helyzetű, előbb Washingtonban, majd Párizsban akkreditált diplomatája is. Brodskij viszont mind a társadalomban, mind az irodalmi életben marginális helyzetben volt: tizenöt éves korában otthagyta az iskolát (később „első szabad cselekedetének” nevezte ezt a lépését), s lényegében már e döntése által szakított a szovjet módra zajló szocializációval, amely az iskolarendszerben „képezte ki” a társadalom lojális alattvalóit. Brodskij dolgozott marósként, geodéziai expedíciók munkatársaként, hullaházi kisegítőként. Változatos munkahelyein mintegy Gorkij „egyeteimet” járva szocializálódott, de már ekkor is a maga külön világában élt, mert nem tudott és nem is nagyon akart (mert

nem volt képes) beilleszkedni a szovjet társadalomba. A rendszer pedig „példát statuált” vele: ő volt az első a késő sztálini–hrucsovi korszak nonkonformistái közül, akivel szemben mindazokat az erőszakos módszereket bevetették, amelyek később oly mindennaposakká váltak az ellenzéki figurákkal szemben. Kétszer ítélték börtönbüntetésre, háromszor volt elmeógyógyintézetben kényszergyógykezelésen, másfél évet töltött északon száműzetésben. Noha rendszeresen írt és fordított, a hivatalos irodalmi élet apparatcsikjai szemében csak egy zavaró alak volt, aki semmiképpen sem illett bele a rendszerbe. A Szovjetunióban egészen a Nobel-díj 1987-es odaítéléséig nem is jelent meg verseskötete. Szűkebb társaságát egy kis underground csoport alkotta a hatvanas évek Lenin-grádjában, ahol ehhez hasonló költőcsoportból az idő tájt még kettő volt és nem véletlenül: az 1935 és 1941 közt született nemzedékben sok tehetséges költő akadt, akik meglehetősen méltatlanul maradtak csak a szűkebb szakmai körökben ismertek vagy pláne elismertek (mert költészetük hírét elhomályosította Brodskij későbbi sikere). Mindenesetre a Jevgenyij Rejn, Anatolij Najman, Mihail Bobisev és Brodskij<sup>17</sup> alkotta négyest a forradalom előtti akmeizmus akkor még élő nagyasszonyához fűződő barátságuk miatt Ahmatova-fiúknak, később, a költőnő halála után, Ahmatova-árváknak nevezték. A „vörös hajú kölyök” – ahogyan a „rangidős” Najman és Rejn maguk között Brodskijt nevezték – tizen-nyolc évesen jelent meg közöttük, s onnantól jóformán „levakarhatatlan” volt. A legkülönbözőbb élethelyzetekben kényszerítette nála valamivel idősebb tarsait, hogy saját, jellegzetesen deklamáló előadásában hallgassák meg legújabb verseit. Tehetsége hamar kibontakozott: 1972-re már jelentős lírai korpuszt hozott létre olyan, később kanonikussá vált versekkel, mint az *Új stanzák Augusztához* (1964), az *Elégia John Donne-ért* (1965), a *Na szmerty T. Sz. Eliota* (T. S. Eliot halálára; 1965), a *Post aetatem nostram* (1970), a *Gyertyaszentelő* (1972), a *Babocska* (Pillangó; 1972) vagy az *Odüsszeusz Télemekhoszhoz* (1972).

A Brodskij-jelenség szociokulturális lényegét alighanem Gerald Smith ragadta meg a legpontosabban. Az angol ruszista kultúrszociológiai szemszögből a késő sztálini korszak hivatalos kultúrája, valamint az azzal szemben kibontakozó ellenkultúra koordináta-rendszerében kísérli meg elhelyezni Brodskijt. Innen nézve jól látszik, hogy Brodskij az elvárt társadalmi viselkedés, azaz a politikailag elkötelezett állampolgári magatartás tekintetében a hivatalossal szembehelyezkedve olyan

magatartásmodellét épített ki, amely számos elemét az ellenkultúrából merítette (ilyen volt maga a kiindulópont, a politika és az elkötelezett társadalmi viselkedés megvetése, amelyet Brodskij és társai reménytelenül kompromittálódottnak tekintettek), a bohémesség, a pszeudoproletár megjelenés, a borostás arc, a rendszertelen életvitel (hasonlóan bizonyos európai és amerikai szubkultúrákéhoz). Ugyanakkor más elemek tekintetében, mondjuk a szovjet ideológiában kulcsfontosságú patriotizmust vagy az orosz felsőbbrendűség tudatát nézve (amelyet az ellenzék a hivatalos kultúrával egybehangzó módon magáénak vallott) Brodskijt nem hozhatjuk egyik csoporttal sem közös nevezőre.<sup>18</sup>

Magatartását hangsúlyozottan *magánemberi* stratégiája határozta meg, azé a magánemberé, aki *éppen ilyenként* volt elképzelhetetlen a szovjet doktrína elvei alapján, hiszen az éppen az emberek életének maradéktalan államosítását célozta. A magánélet és az irányított közélet közötti határvonalat akarta felszámolni: suttyomban beszüremkedett a családok mindennapjaiba, belopózott az otthonokba, a hálószobákba is. Brodskij iszonyodott a szovjet doktrína életidegenségétől és személyiségellenességétől: úgy védekezett ellene, hogy egyszerűen nem vett róla tudomást. S éppen ezt nem tűrhette a hatalom. A konfliktus első menetben az 1963-as perben kulminált.

A költőt, mint ismeretes, munkakerüléssel és társadalmi parazitizmussal vádolták. Az egész, abszurd vádakon alapuló per cinikus és megalázó volt.<sup>19</sup> Annak ellenére, hogy semmilyen bűncselekményt nem tudtak rábizonyítani, öt év északi száműzésre és kényszermunkára ítélték. A költő kiszabadítása érdekében minden követ megmozgató értelmiségiek: Anna Ahmatova, az élete vége felé járó, négyszeres állami díjas Szamuil Marsak és Dmitrij Sosztakovics mellett nem kisebb nemzetközi tekintély, mint Jean-Paul Sartre is ott volt, és abban, hogy Brodskij büntetését végül öt évről a már ténylegesen letöltött másfél évre mérsékelték, valószínűleg Sartre-nak közvetlenül Anasztasz Mikojanhoz, a Minisztertanács elnöke első helyetteséhez írott levele nyomhatott a legtöbbit a latban: a hatalom nem engedhette meg magának, hogy Brodskij ügyéből nemzetközi botrány legyen. Különös tekintettel arra, hogy ez az időszak a nemzetközi politikában mégiscsak az enyhülés időszaka, s a hetvenes évek elején már zajlanak az emberi jogokat és az alapvető szabadságjogok tiszteletben tartását deklaráló Helsinki Egyezmény (1975) előkészítésének munkálatai.

A szabadulás utáni néhány évben bebizonyosodott, hogy Brodskij nem tud megfelelni a rendszer követelményeinek: a KGB akciói, a tervezett verseskötete megjelentetése körüli huzavona, majd a kézirat visszautasítása azzal az indoklással, hogy a költő nem elég elkötelezett a hazája iránt (értsd: nem tett verseiben bizonyoságot a rendszer iránti lojalitásáról), végül elkerülhetetlenül vezettek a kiutasításhoz.<sup>20</sup>

Noha addigra már két kötete is megjelent Amerikában, Brodskij koncepciój pere és a Szovjetunióból történő 1972-es kiutasítása tette ismertté Nyugaton, elsősorban annak köszönhetően, hogy perének jegyzőkönyve megjelent az emigráns sajtóban.<sup>21</sup> Vagyis hírért a hidegháború politikai szele röppentette fel, és – szemben Miłoszsal – azonnal rokonszenvet keltett iránta.

Brodskij 1972-ben, a Szovjetunióból történő kiutasítását követően Bécsbe repült, ahol amerikai kiadója (akkoriban készült verseinek első angol nyelvű kiadása), Carl Proffer szlavista várta, és azonnal felajánlott neki egy tanári állást a Michigani Egyetemen, Ann Arborban. Együtt keresték fel az akkoriban Ausztriában élő Wystan Hugh Audent, Brodskij első számú kedvencét, aki már ismerte az orosz költőt (ő írt bevezetést válogatott verseinek 1972-ben, a kiutasítás évében Amerikában megjelent angol nyelvű kiadásához). Az angol–amerikai költő rögtön pártfogásába vette Brodskijt, aki egy hétig nála lakott, majd házigazdájával együtt repült a nem sokkal később Londonban rendezett nemzetközi költészeti fesztiválra, amelyen a kortárs költők krémjével találkozhatott. Az angolul akkor még alig beszélő Brodskij ott kötött ismeretséget Stephen Spenderrel, akivel később jó barátok lettek. A friss emigráns körül szinte azonnal kapcsolati háló szövődött, s ez igencsak megkönnyítette a nyugati hétköznapiakba való belerázódását: anyagi gondjai többé nem voltak, hiszen egyetemi oktatóként rendes fizetést kapott, mi több, életében először egyedül lakhatott egy házban (a michigani Ann Arborban élt 1977-ig, attól kezdve pedig haláláig New York Greenwich Village nevű városrészében). Miközben hazájában 1972-ig mindössze hat (!) verse jelent meg nyomtatásban, Amerikában költőként is azonnal elismerték.

Auden – aki csak a fordításokra hagyatkozva tudta megítélni Brodskij költészetét – ugyanolyan elismerően szólt a versekről, mint azok fordítója, George Kline, aki az orosz eredeti alapján a 20. századi orosz költészet legnagyobbjaihoz mérve vélekedik úgy, hogy „a harminkét

éves költő kiállja az összehasonlítás próbáját a harminckét éves Anna Ahmatovával, a harminckét éves Borisz Paszternakkal és a harminckét éves Marina Cvetajevával és Oszip Mandelstammal”. Kline azzal a retorikus fordulattal zárja bevezető tanulmányát: „hogy egy napon majd odaállíthatjuk-e Joseph Brodskyt a 20. századi orosz költészet négy óriása mellé, azt ma még korai lenne megmondani. Én azonban mélyen meg vagyok győződve róla, hogy így lesz.”<sup>22</sup>

Brodzskijjal ellentétben Miłosznak nagyon sokáig kellett várnia a megérdemelt költői elismerésre. Hosszú éveken át csupán egy egyetemi oktató volt Berkeley-ben, akit fordítóként, a lengyel költészet népszerűsítőjeként tartottak számon, és csak mintegy két évtizeddel később léphetett saját jogán, költőként az amerikai közönség elé.

Miłosz eleinte az emigránsok tipikusnak mondható öngyógyító módszereihez folyamodott: első, emigrációban írt prózai munkáiban a visszatekintésé a főszerep, megpróbálja megvonni addigi élete mérlegét. Ugyanakkor az ekkor írt szövegeiben a számvetés mellett az öngazolás kényszere is benne van. A magafajta baloldali szimpátiájú értelmiségi választási lehetőségeit kutatja az 1944–1945-ös lengyel politikai helyzetet rekonstruálva, ahogyan *A hatalom megragadásában* teszi a főhős, a szerző nyilvánvaló alteregója. Majd gyermekkorra tájaira tér vissza képzeletben, s az újáteremtett idillben keres gyógyírt a számkivetettség gyötrelmeire, ahogyan *Az Issa völgye* bizonyítja. A *Családias Európa* esszéi pedig egy sajátos szellemi önéletrajzot adnak ki, amelyben közép-európai gyökereit tárja fel és szembesíti Európa nyugati felének szellemi és kulturális hatásaival.

*A Jegyzetek a száműzetésről* című, eredetileg a párizsi *Kulturában* 1975-ben publikált esszében már nemcsak azt tudja felmérni, milyen szellemi képességekre van szükség az emigráns életben maradásához, hanem valamelyest arról is bizonyosága lehet, hogy ő maga birtokában van ezeknek a tulajdonságoknak: „Új szem, új gondolkodásmód, új távolság – hogy erre van szüksége az emigránsnak, az nyilvánvaló, de hogy mennyire képes a régi énjét megújítani, az azoktól a tartalékaitól függ, amelyeknek a létezéséről korábban maga sem tudott.”<sup>23</sup>

Brodzskij Amerikába érkezve ugyancsak átélte az emigráció sokkját. Természetes, hogy benne is munkált az énje elvesztésétől, írói öntudata felmorzsolódásától való félelem. Éppen az akkor már több mint két évtizede emigrációban élő Miłosz volt az, aki igyekezett lelki és erkölcsi

támással szolgálni a frissen érkezettnek. Brodskijnak küldött levelében arra figyelmezteti költőtársát, hogy ha az első időszakot sikerül túlélnie, akkor később már sokkal könnyebb lesz. Azzal igyekszik megnyugtanni fiatalabb pályatársát, hogy voltaképpen természetes lenne, ha nem tudna többé alkotni, hiszen az ember a hazájában, a saját négy fala között tud írni elsősorban.<sup>24</sup> Mint utóbb kiderült, paradox módon éppen ez volt az a megjegyzés, amely felkeltette Brodskij becsúgyát, s arra készítette a költőt, hogy megpróbáljon felülkerekedni benuáltágán.<sup>25</sup>

A száműzetés sokkjának leküzdésében nem is oly meglepő módon, egy még a Szovjetunióban kialakított magatartásforma, a környezetől való tudatos elszigetelődés taktikája segítette, amelyről láttatóan beszél egy interjúban, amikor azt fejtegeti, mennyire abszurdnak ítélte leningrádi életét. Amikor Miriam Gross megkérdezi tőle: „Mit jelent az Ön számára a száműzetésben élni, örökre elszakítva az anyanyelvétől? Egy olyan országban élni, ahol a verseit csak fordításban olvashatják?” – Brodskij így válaszol: „Bizonyos értelemben fájdalmas kérdés ez, de már megszoktam, hogy az életben mekkora szerepet játszik az abszurd. Sőt azt hiszem, mindennek épp így kell lennie. Minél képtelenebb, minél elkerülhetetlenebb valami, annál valódibb. Úgy vélem, a körülményekhez fűződő viszonyomat réges-régen, még Oroszországban alakítottam ki. Ott, ha az íróasztalom mellől kiléptem az utcára, csupa olyan embert láttam magam körül, akik számos tekintetben tökéletesen idegenek voltak számomra, olyannyira, hogy még Braziliában sem érezhettem volna magam ennyire csodabogárnak, annyira távol voltak ezek az emberek az én mindennapi elfoglaltságaimtól. Ők voltak az igazi csodabogarak, és az a tény, hogy ugyanazon a nyelven beszéltünk, csak tovább bonyolította, összezavarta a dolgokat. Idegen országban élni semmi újat nem jelent, ha az ember már élt Oroszországban.”<sup>26</sup>

Mind Miłosz, mind Brodskij tudatában van annak, hogy az emigráció, a száműzetés emberek millióinak tapasztalata akár csak a 20. században is. Minden emigráns/száműzött ugyanazt tapasztalja meg, amit Miłosz olyan pontosan ír le *A haza keresése* című esszéjében. Eszerint: a száműzetés paradigmájának meghatározó elemei: az ismeretlenről való félelem, amely a térbeli tájékozódás megszokott koordinátáinak hiányából ered, s amit az *idegen* sajátta változtatásával, azaz elsajátításával lehet leküzdeni, az elveszettség érzése, amely első közelítésben a megszokott tájékozódási pontok hiányából ered, de amelynek



a térbeli tájékozódás nehézségein túl mélyebb, egzisztenciális rétegei is vannak, a hazatérés lehetetlenségének tudata, a hazától való térbeli és időbeli távolság, a belső szabadság érzése és a magány.<sup>27</sup> A száműzetés paradigmája elsősorban sokféle, elemi *hiánnyal* írható le, amelyek mindegyikére egyenként is érvényes, hogy tönkretetheti az embert. Ha azonban ez nem következik be, általa, neki köszönhetően megerősödsz, parafrázeálja Nietzschét Miłosz. Az, ami végleg elveszett, az újonnan megtanult koordináták segítségével egy magasabb, szellemi szinten jelenvalóvá válhat. Aki a száműzetés egzisztenciális paradigmájából sajátos étoszt képes formálni, a megismerés magasabb szintjére juthat el, gondolkodása megszabadulhat régebbi kulturális és történelmi beidegződésektől, s az így értelmezett belső szabadság révén esztétikailag kiemelkedő életművet hozhat létre.

Azt, hogy az emigráció az alkotás szempontjából nemcsak veszteség, hanem az alkotóerő újabb forrása is lehet, Miłosz szerint olyan emigráns művészek példája bizonyítja, mint Marc Chagall, Samuel Beckett, James Joyce, Isaac Bashevis Singer vagy Igor Sztravinszkij.<sup>28</sup>

## A nyelvbe emigrálók

Azt, hogy az emigráció elsődlegesen mégis lingvisztikai jelenség, ahogyan Brodskij írja *Az állapot, amelyet száműzetésnek hívunk* című esszéjében, Miłosz is és Brodskij is a saját bőrén érzi: aki elhagyja hazáját, „a nyelvbe emigrál” (vö. Márai). Ennek lényegét talán az anyanyelv *funkciójának, illetve az anyanyelvhez fűződő viszony*nak megváltozásában lehet megragadni: a nyelv sajátos burkot képez az író-emigráns körül: a nyelv, amely kard volt, védőpajzssá alakul, sőt kapszulaként veszi körül (eszünkbe juthat még az űrhajós kabinja metaforaként, csakhogy, figyelmeztet Brodskij, a gravitáció ez esetben nem a Föld felé vonz, hanem éppen hogy eltávolít tőle). A nyelvhez fűződő kapocs, ami egykor magánjelleget, intimnek tűnt, a száműzetésben sorsszerűvé lesz.<sup>29</sup> Miłosz is megtapasztalja, hogy más lett a viszonya a lengyel nyelvhez: emigránsként „új módon érzékeli az anyanyelvét”.<sup>30</sup> Miközben nyilvánvaló, hogy az anyanyelvi közösséggel való közvetlen, napi érintkezés megszűnése fájdalmas veszteség, ami érthetően az utca nyelvének, a hétköznapi nyelvhasználat idiómáinak megkopását hozza

magával, az eltávolodásnak van haszna is. A naponta használt idegen nyelvvél konfrontálódva az anyanyelv új perspektívában jelenik meg: a költő a nyelv „új aspektusait és tónusait fedezi fel, azok ugyanis világosabban jelennek meg az új környezetben használt nyelv hátterén”. A szókészlet tisztasága, a ritmikai expresszivitás, a mondatszerkezetek egyensúlya – ezek az egyértelműen pozitív hozzáadécai Miłosz tapasztalata szerint az idegen nyelvi környezetben alkotásnak.<sup>31</sup>

A befogadás kulturális kontextusának megteremtése:  
kicsoda az a Czesław Miłosz?

Említettük, hogy emigrációja időpontjában Czesław Miłosz (1911–2004) a lengyel irodalom magasan jegyzett alkotója, a háború utáni költészet jelentős figurája volt. Hazai pozícióját addig megjelent kötetei: a már említett *Poemat o czasie zastęglým* (1933), *Trzy zimy* (1936), valamint az *Ocalenie* (1945) és a *Traktat moralny* (*Értekezés a morálról*; 1947) alapozták meg. Az első két kötet Miłosz egész költészetének katasztrofista alaphangján szólalt meg: verseiben a háború és a pusztulás előérzetétől vezetettve apokaliptikus víziókat jelenített meg.

A lengyel irodalomtörténet kánonjában kiemelkedő helyet elfoglaló katasztrofizmus jelentőségét mutatja, hogy az 1918 előtti világ eltűnése miatti veszteség tudata több lengyel írónemzedék egyetemes élményét fejezte ki, amelyhez még a század közepén és második felében is visszatértek (lásd például az ún. szűkebb pátriák irodalmát).

Miłosz költészetének mozgatórugóiról szólva Zdzisław Łapiński két ellentétes motivációról, a politika és a metafizika iránti vonzódásról beszél.<sup>32</sup> Elsőre talán meglepőnek tűnhet politikai költőként aposztrofálni Miłoszt, de tény, hogy a mindenkori „itt és most” társadalmi kérdései iránti érdeklődése – vagy ahogyan ő maga fogalmazott kissé ironikusan: „állampolgári passziója”<sup>33</sup> – elkötelezett alkotónak mutatja, s ez az attitűd líráját legalább a hatvanas évekig meghatározza. Már katasztrofistaként is hatni akart környezetére, de még inkább érezni ezt az *Ocalenie* kötet verseiben: a lírai alany a háborús élmények hatására közérthetőbb nyelven szólal meg, és szolgálni akar. Elkötelezettsége nem egy párthoz vagy eszméhez való kötődésként értendő: Miłosz a költészet magasrendű etikai küldetésében hisz, ahogyan a kötetet

bevezető *Előszó* című versben mondja: „Mi a költészet, mely nem menti meg / A nemzeteket, se az embereket? / Hivatalos hazugsággal cimborálás, / Részegek tobzódása, [...] Bakfis-olvasnivaló.” (Weöres Sándor ford.)

A kötet egyik ciklusa, a *Głosy biednych ludzi* (Szegényemberek hangjai) a katalizmusával szembeni magatartásmodelleket vizsgálja. Az egyik áldozat ezt mondja: „nem arra a bölcsességre tettem szert, amit vártam.” A ciklus másik, *Egy szegény keresztény a gettóra néz* című versének egyes szám első személyben megszólaló lírai alanya arra az erkölcsi felelősségre figyelmeztet, amelyet szükségszerűen viselnie kell egy kereszténynek a soá után, még ha jogilag ártatlan is, hiszen a „körülmetéletlenek” „a halál segédei”.

Az elkötelezettség indítja arra a költőt, hogy olyan megszólalásmódokat keressen, amelyek világos és egyértelmű közlést tesznek lehetővé. Költészete mindinkább klasszicizálódik, s a stílushoz illő elfeledett műfajokat (értekezés, óda) újít fel, amelyeket – jó adag iróniával – a kortárs valóság adekvát leírására használ. Az *Értekezés a morálról* lezárásából illúziótlan szembenézés és az élet (legyen az bármilyen nehéz és tragikus) elfogadásának posztulátuma olvasható ki: „Reményt nem kínálok a mára. / Treuga Dei-re ne várj hiába. / Az életből, mely osztályrészed / Lett, bűvös kapun ki nem léphetsz. / Jó emberek, menjünk békével / Vár 'A sötétség mélye'.” (1947, Kerényi Grácia ford.)

A mindenkori jelen melletti elkötelezettségen túl Miłosz életművét a metafizika iránti tartós vonzódás jellemzi: a világban tapasztalható Rossz eredete, az *unde malum* kérdése foglalkoztatja. A manicheizmus híveként a Rossz és a Jó örök küzdelmének látja a történelmet. Alighanem e meggyőződése miatt marad meg mindvégig katasztrófistának: a világról alkotott diagnózisa egyértelműen pesszimista. A költészet feladatának azt tekinti, hogy a zűrzavaros világban az értelmet s ezzel a Jót szolgálja: „Elgyötört kifejezések mocskos zajából / Szigorú, tisztá mondatokat ment ki.” (*Bűvölő*. Bojtár Endre ford.)

Miłosz lírája csak rendkívül szűk körben válhatott ismertté az anyanyelvű olvasók körében is, angol nyelvű versválogatás pedig első alkalommal csak 1973-ban jelent meg tőle. E mögött a nagyon is megkésett költői debütálás mögött még mindig elsősorban politikai okok húzódtak meg. Azoknak, akik a vasfüggönyön túli irodalmak megismertetésével foglalkoztak, számos nehézséggel kellett szembenézniük. Erről számol

be például Adam Czerniawski *Piszqc i tłumaczqc w czasach zimnej wojny w kraju, o którym troche znam* (Írni és fordítani a hidegháború idején egy olyan országban, amelyről tudok egyet-mást) című esszéjében. Celina Wieniawska, maga is elismert fordítója a lengyel irodalomnak, egy általa szerkesztett antológiához kérte fel a szerzőt fordítóként, azonban „nagyon hamar kiderült, hogy [Wieniawska] semmi szín alatt nem egyezik bele abba, hogy antológiájában akár csak egyetlen emigráns költő verse is szerepeljen, arra hivatkozva, hogy az angol nyelvű olvasókat kizárólag az érdekli, ami Lengyelországban történik. Ettől függetlenül azonban biztosított róla engem, hogy az emigráns alkotókat fordítói minőségükben megemlíti majd az előszóban. Így aztán Czesław Miłosz, Jan Darowski és jómagam szerény, ám állandó helyre tettünk szert a lengyel Panteonban.”<sup>34</sup> Czerniawski kiemelte, hogy Wieniawska álláspontja az emigránsokkal kapcsolatban egyáltalán nem számított kivételesnek: „az ő emigránsokhoz való viszonya akkoriban eléggé általánosnak volt mondható a nyugati értelmiség és a kulturális hivatalnokok köreiből. Az emigránsok dinoszauruszok, akik politikai értelemben becsődöltek, nyilván a kultúrájuk is teljes csőd. [...] Wieniawskát – a nyugati értelmiséghez hasonlóan – egyfajta sajátos reálpolitika mozgatta. Igyekezett jó kapcsolatokat ápolni a varsói hatalommal, s ha az antológiába felvette volna szerzőként a Darowski, Miłosz vagy magamfajta kapitalista ügynököket, háborús uszítókat, ez azt jelentette volna, hogy fordítóként elveszíti azt a privilégiumát, amelynek köszönhetően szabad bejárása lehetett a kormány által ellenőrzött varsói kiadókhöz.”<sup>35</sup>

Miłosz lírájának kritikai befogadását azonban a politikai szemponton túl az is nehezítette, hogy – szemben az orosz irodalommal, amely iránt hagyományosan élénk volt az érdeklődés – a lengyel irodalom szinte teljesen ismeretlen volt Nyugaton, emiatt meg kellett teremteni a lengyel irodalom majdani befogadásához szükséges kontextust. Ezt a heroikus munkát Miłosz jóformán egymaga végezte el, többféle úton-módon is. Mindenekelőtt a kortárs lengyel líra legjelentősebb alakjait kezdte el angolra fordítani. Saját költészete helyett – kétségtelenül önzetlenségről tanúságot téve – másokat mutatott be: elsősorban Zbigniew Herbert, Tadeusz Rózewicz, Aleksander Wat, Wysława Szymborska verseit ismertette meg az amerikai közönséggel. 1965-ben *Postwar Polish Poetry* címmel adott ki egy maga válogatta antológiát, amelynek ko-

moly kritikai visszhangja volt, majd 1969-ben publikálta *The History of Polish Literature* című irodalomtörténetét, amelynek elsősorban az volt a célja, hogy az irodalmi művek befogadásához és értelmezéséhez elengedhetetlen történelmi és kultúrtörténeti ismeretekkel vértesse fel a nyugati olvasót, mindenekelőtt a polonisztikai tanulmányokat folytató amerikai egyetemistákat.

Persze szükség volt az önmenedzselésre is. Miłosz már az említett antológiában igyekezett saját költészetét is „beleírni” a korszak líra-történetébe. Még inkább törekedett erre *A lengyel irodalom története* című kézikönyvében. A Żagary elnevezésű költőcsoport jellemzése során idézi a legfontosabb kritikai véleményeket saját költészetéről, ugyanakkor önkritikus is. „Első, *Vers a megfagyott időről* (*Poemat o czynie zastygłym*, 1933) című karcsú verseskötetét társadalmi eszme-futtatásokkal rontotta el; következő, *Három tél* (*Trzy zimy*, 1936) című kötetét viszont Kazimierz Wyka irodalomtörténész és kritikus a »katasztrofizmus« legjellemzőbb művének tartja. Világméretű szerencsétlenséget jövendölnek a klasszikus hangzású versekben váratlanul felbukkanó jelképek.” Miłosz azt is megemlíti, hogy „öt neveztek a lengyel költészet egyetlen igazi panteistájának”. Hozzáfűzve, hogy nem biztos, hogy ez igaz, hiszen ugyanilyen erőteljesek nála a keresztény elemek. Saját helyét a háború utáni költészetben Ważyk, Jastrun és Przyboś mellett jelöli ki, s hangsúlyozza, hogy az említettekkel együtt döntő hatással volt a lengyel líra fejlődésére az 1945 utáni két évtizedben.<sup>36</sup>

Mindezzel együtt tény, hogy Miłosz költészetének amerikai befogadásában egyértelműen a lengyel (illetve az emigráns polonista) kritikusoknak és irodalomtörténészeknek volt meghatározó szerepük.<sup>37</sup> Mindennek ismeretében talán már érthető, miért maradtak csaknem visszhangtalanok Miłosz első angol nyelvű kötetei az angolszász kritikuskörökben. Mint ahogyan az is, hogy a befogadásban csak a Neustadt-díj 1978-as odaítélése hozott fordulatot.

...és kicsoda az a Brodskij?

Joszif Brodskij (1940–1996), ahogyan már volt róla szó, a nyugati (elsősorban angolszász) kritika fedezte fel. Az, hogy írtak róla, elsősorban nagy visszhangot kiváltó perének volt betudható. Viszont

nemcsak maga a „Brodszkij-jelenség” volt figyelemfelkeltő, hanem a költő versei is, hiszen fényévnyi távol voltak attól a fajta hivatalos szovjet lírától, amelyet a hatvanas–hetvenes években amerikai előadókörutakon is népszerűsített Jevtusenko és Voznyeszenszkij. Ahogyan első kritikusan is észrevették, Brodszkij verseinek legszembetűnőbb vonása az a furcsa kettősség volt, hogy egyszerre, egyidejűleg tűntek kortársian frissnek, újszerűnek, ugyanakkor – a kötött versformák miatt – hallatlanul tradicionálisnak. Brodszkij az orosz modernség lírájához visszanyúlva annak a hagyománynak a fonalát vette fel, amely a szovjet korszakban megszakadt, s a létezés alapvető kérdéseit tette fel, az embernek a világhoz és Istenhez fűződő viszonyáról. Poétikáját nem könnyű egyértelműen leírni már csak azért sem, mert – mintha az egész egyetemes kultúrát költői lehetőségek tárházának tekintené – a hagyomány távolabbi rétegeiből és a 20. század költészetéből egyaránt merít. A Puskin-kultuszt a maga korára már sztereotipizálnak, üresnek érzi, ezért inkább Baratinszkijhoz fordul, ugyanakkor az egyik legnagyobb orosz költőnek a klasszicista Gyerzsavint tartja, és szívesen alkalmazza a 18. századi költészet ritmikai képleteit. Beszélhetünk költészete újklasszicizmusáról, amelyet a pontos leírás és mérték jellemez, de az Erzsébet-kori angol metafizikus költők műveiből, és W. H. Audentől vagy éppen Robert Frosttól is átvész mintákat.

Az emigráció előtt született költészetének minden bizonnyal egyik csúcspontja az *Elégia John Donne-ért* című, 1965-ös nagy vers, amelyben az egyes apró részletekből folytonosan, spirál alakban alulról felfelé haladva építkező képek úgy sorakoznak, hogy a költő képes a végtelen tágasság érzetét kelteni. A folytonos felfelé irányuló mozgás a lírai hőst a végső dolgokról való elmélkedés atmoszférájába emeli.<sup>38</sup> E korszak másik jelentős teljesítménye a *Post aetatem nostram* című versciklus, amely filozófiai igénnyel mutatja be a „birodalmi léthelyzetet” egy olyan korban, amelyből már minden érték kiveszett. Az *Odüsszeusz Télemakhosznak* (1972) amnéziás lírai hőse számára csak egy a bizonyos: bolyongása most már visszavonhatatlanul létállapotává vált.

Az Amerikában töltött első öt évben, 1972 és 1977 között mennyiségileg roppantul imponáló verstermés született, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a költő eközben tanított is. Kétkötetnyi vers, *Konyec prekrasznoj epohi* (Az aranykor vége; 1972) és a *Csaszty recsi* (Szó-

faj; 1977), olyan költeményekkel, mint a *Húsz szonett Stuart Máriához* (1974), amelynek befejező sorai mintha már az emigráns lét előnyeiről is szólnának: „A véletlen, ha már belébotoltam, / munkáimnak hasznára is lehet, // Azért, ahogy ma élem életem, / A hősizin, hajdani, összetekert / papír lapjaié köszönetem.” (Baka István ford.)<sup>39</sup>

Az emigrációban Brodskij költészete több irányban változott, egyfelől észrevehető, hogy igényli az újonnan megismert világ jelenségei, „a látható és láthatatlan dolgok leltározását”,<sup>40</sup> ennek révén konkrétabbá vált a költészete, ugyanakkor szikárabb, neutrálisabb hangvételű lett, a zenei elemek háttérbe szorultak. Egzisztenciális értelemben a feleslegesség érzése és a létezés véletlenszerűségének tudata kerül előtérbe, ahogyan a *Velencei strófák*ban írja: „a tájkép megvan nélkülem is.”

Sokan nihilizmust emlegetnek az amerikai versekkel kapcsolatban, valójában azonban nem tudni, erről van-e szó, vagy a testi öregedés, a betegség, az élet közelgő végének tudata, a kiúttalanság érzése sugallhatta a kiábrándultságot. Brodskij eljut annak megfogalmazásáig, hogy az ember léthelyzete maga a száműzetetés (de e felismerés által egyszersmind meg is békél ezzel a helyzettel). Kivételesen sűrített módon ad kifejezést ennek az életérzésnek a *Cape Cod bölcsődalában*, az amerikai korszak egyik legjelentősebb versében.<sup>41</sup>

Az emigráns alkotó izoláltsága kétszeres: nemcsak a hazai olvasóközönségtől és irodalmi léttől van elvágva, hanem új hazája kultúrájától is, hiszen a nyelv, amelyen alkot, számukra ismeretlen. Nem meglepő, ha az író ebben a helyzetben legalább részlegesen szeretne kitörni az elszigeteltségből. Brodskijt is mind jobban foglalkoztatta az idegen közegben való közvetlen megmutatkozás vágya. Nem akart csupán egy orosz költő lenni Amerikában, közvetlenül szeretett volna ott is olvasókra találni. Ugyanakkor érezte, saját bőrén tapasztalta nap mint nap, mennyire nehéz egy adott kultúrából kilépve egy másik kultúra közegében érvényesen kommunikálni. Erről így ír első esszéjét, a *Less Than One* című írásában: „A szomorú igazság az, hogy a szavak a valóság dolgában is felsülnek. Legalábbis az a benyomásom, hogy minden élmény, mely az oroszország világából származik, legyen akár fotográfusi precizitással leírva, egyszerűen lepattan az angol nyelvről, s nem hagy látható nyomot a felszínén. [...] amikor a nyelv nem képes kifejezni mindazt, ami egy másik kultúrában visszataszító, abból a legrosszabb fajta tautológiák származnak.”<sup>42</sup>

## Nyelvből nyelvbe: angol nyelven alkotni

Brodzskij emiatt akart nyomot hagyni. Emellett nyilván erős lehetett rajta az angol nyelv nyomása is. Arra a kérdésre, hogy miért ír angolul, őszintén vallotta meg ambivalens késztetéseit Tomas Venclovának: „Annak igen egyszerű oka van: gyógykezelés. Amikor az ember bizonyos nyelvi közegben él, akkor ez a közeg nyomást gyakorol rá. Írni akar ezen a nyelven, hogy megbizonyosodjon róla, képes-e erre. Külső és belső hangok azt súgják neki, hogy ne tegye, ne vonuljon ki a saját kultúrájából, ne engedjen a csábításnak. Csábítás esetén kétféleképpen viselkedik az ember. Vagy ellenáll, és végül szentté válik, valószínűbb azonban, hogy idegbajos lesz. Ezért az én politikám mindig az volt, hogy időről időre engedek a csábításnak.”<sup>43</sup>

Miłosz azoknak a 16–17. századi költőknek a kétnyelvűségére hivatkozik, akik számára természetes volt, hogy a latin nyelv ismeretében, mintegy annak háttérén érzékelték saját nyelvüket. Brodzskij még tovább megy, amikor egy interjúban egyenesen azt állítja, hogy a kétnyelvűség norma, és arra emlékeztet, hogy a 18–19. századi orosz értelmiség számára természetes volt, hogy franciául kommunikál. Eszünkbe idézi, hogy Tolsztoj *Háború és békéjében* hosszú francia nyelvű passzusok vannak. Az orosz költő úgy fogja fel a kétnyelvűséget, mint játékot, mint az alkotás expanzióját. A két nyelv, az orosz és az angol állandóan hat egymásra: „interferencia támad közöttük, a tradíciók összeütköznek egymással, én meg élek az ezek adta lehetőséggel, kihasználom.”<sup>44</sup> Miłosz ennél jóval visszafogottabb: tartja magát ahhoz az elvéhez, amelynek értelmében *verset* csak a gyermekkorra nyelvéen ír az ember.

## A „beérkezés” ambivalenciája: kérdőjelek a befogadásban

Ahogy a befogadás politikai aspektusai fokozatosan háttérbe szorultak, a művek kerültek az érdeklődés középpontjába. Ez a mozzanat szükségszerűen a fordítások minőségére irányította a figyelmet. Magukét az alkotókat is. Miłosz egy idő után elkezdte szigorúan kontrollálni a fordításokat, olyannyira, hogy az általa nem „hitelesített” fordítások nem is igen láthattak napvilágot, még olyan esetekben sem, amikor mind a maga készítette, mind a más által készített változat ismert volt,



és az amerikai kritikusok egyértelműen azt a másikat tartották jobbnak. Később Miłosz saját fordításokat készített, amelyeket a kiválasztott fordító (többnyire Robert Hass vagy Robert Pinsky) stilisztikailag átdolgozott. A költő elégedettségét azonban nem volt könnyű elérni. Azt, hogy milyen nüanszokra volt érzékeny, Miłosznak egy 1975-ös levélből való szavai érzékeltethetik: „Éveken át nem törődtem a verseim angol nyelvű megjelenésével. [...] Ennek a hanyagságnak vagy nemtörődöm-ségnek különböző okai voltak. Ezek egyike talán egy afféle stilisztikai idioszinkráziának nevezhető jelenség volt, vagyis hogy a mások által készített, mégoly jó fordítások sem elégítettek ki, minthogy ritmikailag idegenek voltak a saját lélegzetvételem stílusától. [...] az én angolságom ritmikai menete mégiscsak visszaadja az eredeti hangot.”<sup>45</sup>

Ha lehet, még problematikusabb volt Brodskij költészetének angolra fordítása, elsősorban a költőnek az eredeti versforma (metrum és rím-képlet) megőrzésére és lehető legtökéletesebb reprodukálására irányuló elvárásai miatt, amelyeket a fordítók többnyire szélsőséges igénynek tekintettek. Jóllehet ebben igazuk lehetett, tény, hogy a metrikai és formai elemekre vonatkozó elgondolások Brodskij esztétikájának és poétikájának fundamentumát alkották. A kötetlen formájú szabadverset Brodskij azért vetette el, mert úgy vélte, a metrum és a pontos ritmus a szabadversnél sokkal funkcionálisabban segít abban, hogy megfogalmazzuk a bennünket nyugtalanító gondolatokat: „az olvasó így azt érezheti, hogy a káoszt megzabolázták, ellentétben a szabadverssel, amikor is a káosz lesz a meghatározó.”<sup>46</sup> Még pontosabban fogalmazta meg a kötött versformával kapcsolatos elveit *A költészet a valóságnak ellenálló forma* című, Tomas Venclova kötetét bevezető esszéjében: „A vers hangzásvilága, amelyet a költő belső hallása hívott életre, nem más, mint a megismerés speciális formája, szintézist teremtő forma, [...] tehát a hangzásnak önmagában is van szemantikája, sőt gyakran nagyobb mértékben, mint a grammatikának, s a versmérték az, ami a szó akusztikai aspektusát leginkább kifejezi. A metrika semmibevétele ezért nemcsak a nyelvvel szembeni bűntény, hanem egyben a szerző önkasztrálásának aktusa is.”<sup>47</sup>

A költő meggyőződése szerint a versben a legkisebb formai elemeknek is fontos szemantikai funkciójuk van, amelyeket éppen ezért szükségszerűen meg kell őrizni. Ez a posztulátum szinte megoldhatatlan feladatok elé állította a fordítókat, és korántsem csak arról volt szó, hogy

technikai értelemben volt nehéz dolguk. Robert Hass emlékeztetett arra, hogy a metrikus vers nagyon is más jelentést hordoz az angol–amerikai, illetve az orosz költészetben: „Amerikában az időmértékes vers egy olyan költőt juttat az ember eszébe, aki nyakkendőt hord, és az akadémiai klubban ebédel. Oroszországban inkább a személyes kockázat ellenére is, egyfajta magányos és szenvedélyes fegyelemként művelt művészet morális erejét sugallja. Emiatt, ha a Brodskij-verset, amelyet már önmagában is nehéz más nyelven visszaadni, a formai jegyeket megőrizve kell angolra fordítani, az a veszély áll fenn, hogy maga a vers egészen más hangfekvésben szólal meg.”<sup>48</sup>

Brodskij verseinek angolra fordításánál, ami, mint láttuk, megoldhatatlannak tűnő problémákat okozott, még problematikusabbnak tetszett a költő angolul írt verseinek fogadtatása. Ezeknek a verseknek a száma (kb. hatvan műről van szó) ugyan elenyésző a mintegy kilencszáz orosz vers mellett, ám Brodskij kifejezetten ambicionálta, hogy ezeket is tartsák számon az életmű részeként. Kritikusai azonban súlyos prozódiai és nyelvi hiányosságokat vetettek a szemére.<sup>49</sup>

## Konklúzió helyett

A két költő halálával lezárult az a korszak, amikor személyesen felügyelték verseik angol fordítását, illetve maguk fordították munkáikat angolra, s ez új helyzetet teremt a mai és a jövőbeni fordítók számára. Az azonban bizonyos, hogy a fordítói eljárásukat illető mégoly jogos kritikák ellenére is nagy formátumú alkotók munkásságáról van szó, akik visszavonhatatlanul beírták magukat a 20. századi költészet történetébe.

Miłosz kivételesen termékeny alkotói pályája mintegy hatvan évet fog át, költészetté komponált tapasztalatait a 20. század legdrámaibb évtizedeinek történéseiből párolhatta le. Mégis közös nevezőre hozható Brodskij rövidebb történelmi idő alatt született lírájával, mert egy bizonyos távlatból nézve mindkettejük költészete leírható a 20. század meghatározó kulturális modelljének, a modernségnek egy-egy változataként. Más és más módon, de mindkettejük költészete valamiféle lezárásnak látszik, talán azért, mert kivételesen erősen hittek abban, hogy a költészetnek kiemelten fontos helye van az emberi létezésben, márpedig ez a hit mára, úgy tűnik, visszahozhatatlanul szertefoszlott.

## Jegyzetek

- 1 BOJTÁR Endre: *Emigránsok*. In: UŐ: *Kelet-Európa vagy Közép-Európa? Századvég*, Budapest, 1993. 149–174.
- 2 Czesław MIŁOSZ: *Beszédek a Nobel-díj átvétele alkalmából. A svéd akadémian mondott beszéd*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: UŐ: *A kétségbeesés tisztasága. Válogatott esszék*. Osiris–2000, Budapest, 1999. 208.
- 3 Részletesen tárgyalja az orosz–lengyel kulturális kontextust, s a két költővel való személyes találkozásait is felidézi kitűnő könyvében Irena GRUDZIŃSKA-GROSS: *Miłosz i Brodzki. Pole magnetyczne*. Znak, Kraków, 2007.
- 4 Czesław MIŁOSZ: *Oroszország*. In: UŐ: *Családias Európa*. Kalligram, Pozsony, 2011. 126–148.
- 5 Czesław MIŁOSZ: *Swedenborg és Dosztojevszkij; Dosztojevszkij és Sartre; Sesztov, avagy a kétségbeesés tisztasága*. In: UŐ: *A kétségbeesés tisztasága, i. m.* 98–117., 149–164., 217–232.
- 6 A hatvanas évek liberális lengyel kiadói politikájának köszönhetően lengyelül hozzáférhetőek voltak a modern és kortárs nyugati szerzők művei, amelyeket meg lehetett venni Moszkvában és Leningrádban, a népi demokráciák könyvtermését árusító könyvesboltokban. Vö. V. Poluhina Miłosz-interjújával. In: Valentyina POLUHINA (szerk.): *Brodzskij glazami szovremennyikov / Brodsky through the eyes of his contemporaries*. Zvezda, Szankt-Petyerburg, 1997. 314. Brodzskij fordította oroszra Herbert, Rózewicz, Miłosz, Gałczyński költészetét.
- 7 Barbara TORUŃCZYK: *Királyok és szellemek*. Ford. PÁLYI András. Lettre, 24. szám (1997. tavasz). <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00008/33toru.htm> (2016. 12. 23.)
- 8 „Úgy tűnik, legalábbis a 20. század vége felé, hogy Közép-Európa csupán néhány idevalósi értelmiségi tudatában létezik.” Idézi: B. TORUŃCZYK: *i. m.*
- 9 Az emigrációval kapcsolatos fogalmak jelentése az egyes nyelvekben jelentősen különbözik. Angolul az *exile* mást jelent, mint az *émigrant*. Magyarul a *száműzetés*, az *émigráció* szavak nagyjából szinonimái egymásnak: a haza, az otthon kényszerű elhagyását jelöli mindkettő, s az idegenben született irodalom *émigráns irodalom*. (Németül az *Exilliteratur*, *Emigrantenliteratur* ugyancsak szinonima a Metzler-féle irodalomtudományi lexikon szerint. A közép-európai emigrációk irodalmaival kapcsolatos kérdéseket a legátfogóbban tárgyaló, John NEUBAUER–TÖRÖK Borbála Zsuzsanna szerkesztette *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe* (De Gruyter, Berlin–New York, 2009) c. kötet példás következetességgel írja körül az emigrációhoz kapcsolódó fogalmakat. Bővebben írtam erről *Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói* c. tanulmányban, lásd a 61–69. lapon.
- 10 Cz. MIŁOSZ: *A kétségbeesés tisztasága, i. m.* 208.
- 11 Uo.
- 12 Az elvándorlás visszafordításáról, az emigráns alkotók visszatéréseiről, illetve az emigráns irodalom jellegzetes műfajairól a lengyel irodalomban Pálfalvi Lajos írt monográfiát. PÁLFALVI Lajos: *Tény és metafora. A lengyel emigráció próza-irodalma 1945–1980*. Balassi, Budapest, 1993.

- 13 Ennek nem mond ellent az sem, hogy kialakultak kulturális központok egy-egy folyóirat vagy kiadó körül, s ezek úgy-ahogy enyhíthették az emigránsok elszigeteltségét, ahogyan a hollandiai Mikes Kelemen Kör vagy a svájci Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem vagy a párizsi Magyar Műhely köre. Jelentősebb kisugárzása – nem beszélve a hazai kulturális élettel való kapcsolatáról – alighanem csak kevés ilyen központnak volt. Ezek közül mindenképpen kiemelkedik a Jerzy Giedroyc szerkesztette lengyel *Kultura* folyóirat és a mellette működő Instytut Literacki kiadó a Párizshoz közeli Maisons Laffitte-ban, amely kifejezetten ambicionálta a hazai irodalmi élettel, a lengyelországi irodalommal való kapcsolattartást.
- 14 Ezzel kapcsolatban az irodalmi kétnyelvűség problémája a legérdekesebb. Magát a fogalmat különféleképpen értelmezik a komparatistikában. Az itt tárgyalt két szerző esetében két nyelv felváltva történő használatáról van szó, ennek mindkettőjük esetében legérdekesebb, de egyszerismind legtöbb problémát felvető kérdése a saját líra fordítása (illetve az abban való közreműködés, a fordítók kontrollálása, a mások által fordított szövegeik átdolgozása).
- 15 Az újabb kutatások bizonyították, hogy 1951–1952-ben valóban létezett egy Miłosz-dosszié a CIA-ben. Vö. Andrzej FRANASZEK: *Miłosz. Biografia*. Znak, Kraków, 2011. 483. Az emigráció körülményeiről és *A rabul ejtett értelem* fogadtatásáról részletesebben lásd a jelen kötet *Rabul ejtett értelem* c. tanulmányát a 279–294. lapon.
- 16 Hozzáfűzhetjük, hogy a két költő helyzete a sztálini kultúrpolitika sajátos következményeként hazájukban „kiegyenlítődt”, hiszen nemcsak Brodskij nevét nem lehetett leírni hivatalosan 1987-ig, hanem Miłoszét sem egészen 1981-ig.
- 17 Najman 1962-től 1966-ig, a költőnő haláláig Ahmatova titkára volt, az ő révén kerültek kapcsolatba a többiek is Ahmatovával. Vö. Anatolij NAJMAN: *Rasszkazi o Anne Ahmatovoj*. Hudozsesztvennaja lityeratura, Moszkva, 1989.
- 18 Dzszerald SMIT: *Joszif Brodskij: vzgljad inosztrannovo szovremennjika*. In: A. G. SZTYEPANOV–I. V. FOMENKO–Sz. Ju. ARTYEMOVA (szerk.): *Joszif Brodskij. Problemi poetyiki*. Novoje lityeraturnoje obozrenyje, Moszkva, 2012. 12–13.
- 19 A perben bizonyítható bűncselekményt nem találtak, csak azt tudták végül felróni a költőnek, hogy nem tudott kereseti igazolásokkal akkora éves jövedelmet kimutatni, amelyből a bíróság szerint egy felnőt ember eltarthatja magát. Vö. SZŐKE Katalin: *Kívül tágasabb*. In: GRÁNICZ István (szerk.): *Elsikkasztott orosz irodalom*. Helikon, 39, 1993/2–3. 341–346.
- 20 Brodskij szovjetunióbeli életéről jó összefoglalást ad Bengt JANGFELDT: *Feljegyzések Joszif Brodskijről. A nyelv az Isten*. Ford. RÁCZ Judit, TEPLÁN Ágnes. Typotex, Budapest, 2012. 9–76.
- 21 Egy bátor újságíró, Frida Vigdorova a bírónő tiltása ellenére gyorsírásos jegyzeteket készített a tárgyalásokon, ezt eljuttatták a *Vozdusnije putyi* című emigráns folyóirathoz, amelynek 1965. évi 4. számában megjelent a per teljes anyaga. A dolog jelentősége túlmutat önmagán, ugyanis az eset műfajteremtő aktusnak bizonyult, ez lett az ún. *per-szamizdat* őse.

- 22 George L. KLINE: *Introduction*. In: Joseph BRODSKY: *Selected Poems*. Intr. W. H. AUDEN, transl. G. L. KLINE. Harper and Row Publ., New York, Evanston, San Francisco, London, 1972. 23.
- 23 Czesław MIŁOSZ: *Noty o wygnaniu*. In: UŐ: *Zaczynając od moich ulic*. [Utcáimnál kezdve.] Instytut Literacki, Paryż, 1985. 46.
- 24 A levél felidézése a Poluhinának adott interjúbán. *Gigantszkoje zdanyije sztrannoj arhityekturi*. In: V. POLUHINA (szerk.): *Brodskij glazami szovremennyikov, i. m.* 317.
- 25 Az említett Miłosz-levélnek nagy szerepe volt a két költő kapcsolatának elmélyülésében. *I. m.* 317.
- 26 *Rozsnyonij v izgnanyii*. (Miriam Gross, 1981). In: Valentyina POLUHINA: *Ioszif Brodskij. Bolsaja knyiga intervju*. Zaharov, Moszkva, 2000. 166.
- 27 Ezeket veszi számba részletesen Olaf KRYSOŰSKI *Etos wygnania w zbiorze esejów Czesława Miłosza: Szukanie ojczyzny* c. tanulmányában. <http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/varia-online/44-artykuly/164-etos-wygnania-w-zbiorze-esejow-czeslawamiłosza-szukanie-ojczyzny> (2017. 01. 09.)
- 28 Czesław MIŁOSZ: *O wygnaniu*. [A száműzetésről.] In: UŐ: *Szukanie ojczyzny*. [A haza keresése.] Znak, Kraków, 2001. 208–217. (Az esszé eredetileg 1988-ban jelent meg egy fotósorozathoz készült előszóként, amelyet *Exiles* címen adtak ki.)
- 29 Jozsif BRODSZKIJ: *Szosztajanyije, kotoroje mi nazivaem izgnanyiem*. In: UŐ: *Szobranijje szocsinyenij*. VI. Red. Jakov A. GORGYIN. Puskinszkij fond, Szankt Petyerburg, 2000. 35.
- 30 Cz. MIŁOSZ: *Noty o wygnaniu, i. m.* 50.
- 31 Mindkét idézet: Uo.
- 32 Zdzisław ŁAPIŰSKI: *Między politiką a metafiziką*. [Politika és metafizika között.] In: Aleksander FIUT (szerk.): *Poznawanie Miłosza*. [Miłosz megismerése.] 2. cz. Pierwsza. 1980–1998. Wyd. Literackie, Kraków, 2000.
- 33 Az 1965-ben megjelent *Postwar Polish Poetry*-ben adott önjellemzését idézi Z. ŁAPIŰSKI: *I. m.* 19.
- 34 A *Polish Writing Today* című, a Penguin Books-nál 1967-ben megjelent antológiáról van szó. Czerniawski írását idézi: Bożena KARWOWSKA: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*. [Miłosz és Brodskij műveinek kritikai recepciója az angolszász nyelvtérületen.] Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2000. 24. A kanadai lengyel irodalomtörténész alaposan feldolgozta a két költő amerikai kritikái befogadását. Az erre vonatkozó adatokat az ő munkájából idézem.
- 35 UŐ. Idézi: B. KARWOWSKA: *I. m.* 25.
- 36 Vö. Czesław MIŁOSZ: *A lengyel irodalom története*. Ford. MIHÁLYI Zsuzsa. Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2011. II. 146.
- 37 A már említettek kívül Gömöri György, Aleksander Fiut, Jan Błoński, Renata Gorczyńska, Michał Paweł Markowski, illetve Andrzej Busza és Zbigniew Folejewski érdeme volt Miłosz megismertetése az amerikai közönséggel. A későbbiekben hozzájuk csatlakoztak a Miłosz-tanítványok: Louis Iribarne és Catherine S. Leach.
- 38 Vö. I.: „John Donne aludni tért. És alszanak / képek, falak és ágy, padló se másképp. / Elaludt asztal, szőnyeg, zár, lakat, / szekrény és függöny, gyertya és pohárszék. /

- Elaludt minden. Tál, pohár, palack, / porcelán, kristály, mécs, üvegcese, téka, / kenyér, kés, óra, köedény, damaszt, / lépcsőfok, ajtó. Mindenütt csak éj van.” (Ford. GERGELY Ágnes.) VI.: „Én, a lelked járok itt, John Donne. / Én bűnhődöm csak az égi magasban, / mert kezem nyoma van munkáimon: / szenvedély, eszme, láncnál súlyosabban. / E teher téged felröpíthetett / eszmélet s bűnök közt, hogy arra szállj, hol / fenn madár, s te folyvást népedet / láttad dőlt síkú tetők magasából. / Láttad a tengert s messi tájakat. / Élted magadban odalenn a Poklot. / Láttál világos Édent – vágyadat, / a leggyötrőbbet, mely elébed forrott. / Életet láttál. Sziget volt a föld. / S Óceánt leltél, partokat, ahonnan / csak sötétség, csak sötétség üvölt.” (Ford. GERGELY Ágnes) In: Jozsif BRODSZKIJ: *Post aetatem nostram. Versek*. Európa, Budapest, 1988. 95., 101.
- 39 In: J. BRODSZKIJ: *I. m.* 80.
- 40 Andrzej DRAWICZ: *Josif Brodski*. In: UŐ (szerk.): *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. [A XX. századi orosz irodalom története.] PWN, Warszawa, 2007. 568.
- 41 Magyar fordítás hiányában ezt a verset itt nem idézhetem. Brodskij magyar recepciójának hiányosságairól vö. BALOGH Magdolna: *A recepció esetlegessége. Brodskij versei magyarul*. In: JENEY Éva–KÁLMÁN C. György (szerk.): „*Inkább figyeld talán az irodalmat*”. *Írások Veres András születésnapjára*. reciti. Budapest, 2015. 35–38.
- 42 Jozsif BRODSZKIJ: *Embernél kevesebb*. Ford. NAGY Miklós. In: UŐ: *Gyűjtőknek való*. Európa, Budapest, 1998. 37.
- 43 *Mikor születik a honvágy? Tomas Venclova beszélgetése Jozsif Brodskijjal 1988. február 16-án*. Ford. BOJTÁR Anna. 2000, 1989. május. 14–15.
- 44 *Dvujzicsije-eto norma*. Villem G. Veststajn interjúja. 1982. In: V. POLUHINA: *Bolsaja knyiga intervjü, i. m.* 197.
- 45 Idézi: B. KARWOWSKA: *I. m.* 121.
- 46 In: V. POLUHINA (szerk.): *Brodskij glazami szovremennyikov, i. m.* 31.
- 47 Jozsif BRODSZKIJ: *A költészet a valóságnak ellenálló forma*. Ford. SZŐKE Katalin. In: UŐ: *Gyűjtőknek való, i. m.* 207.
- 48 Idézi: B. KARWOWSKA: *I. m.* 119.
- 49 Brodskij kétnyelvűségéről részletesebben lásd: BALOGH Magdolna: *Bengt JANG-FELDT, Feljegyzések Jozsif Brodskijról: A nyelv az Isten, ford. Rác Judit, Teplán Ágnes, Budapest, Typotex, 2012*. <http://reciti.hu/2014/2380> (2016. 12. 28.).

## NOSZTALGIA ÉS EMLÉKEZÉS A KORTÁRS LENGYEL REGÉNYEKBEN

A kortárs lengyel regények között jelentős számban akadnak olyanok, amelyek a múltban (általában a mi jelenünkkel közvetlen kapcsolatban álló múltban) játszódnak: úgy tűnik, hogy a múlt kiemelten fontos terepe a kortárs szerzők érdeklődésének.

A jobbára a jelenünket közvetlenül megelőző, a nem túl távoli múltat felidéző művek egy nagyobb csoportját a nosztalgikus emlékezetre épülő narráció különíti el. Olyannyira megszorodtak az efféle művek a kortárs lengyel irodalomban, hogy egy kritikus valósággal nosztalgiajárványról beszélt.<sup>1</sup> A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány olyan mű címe, amely a nosztalgikus múltidézés pozíciójából szólal meg: Stefan Chwin: *Krótká historia pewnego żartu* (Egy tréfa rövid története, 1991), *Hanemann* (1995), Paweł Huelle: *Weiser Dávidka* (1987), *Castorp* (2004), Antoni Libera: *A Madame* (1998), Andrzej Stasiuk: *Fehér holló* (1995), *Galíciai történetek* (1995), *Hogyan lettem író?* (1998), Włodzimierz Kowalewski: *Visszatérés Breitenheidébe* (1997), Artur Daniel Liskowacki: *Ulice Szczecina* (Szczecin utcái, 1995), *Cukiernica pani Kirsch* (Kirsch asszony cukortartója, 1998) *Eine kleine* (2000), Marek Bieńczyk: *Melankolia* (1998).

A nosztalgikus múltidézés napjainkban meglehetősen elterjedt, számos területen találkozhatunk vele. Olyan, tartalmukban és irányultságukban is meglehetősen különböző jelenségeket sorolhatuk ide, mint a kortárs orosz képzőművészeti szoc-art vagy az egykori NDK szocialista kispolgári életmódjának bizonyos aspektusait vágyakozva felidéző ún. „Ostalgie”,<sup>2</sup> vagy a posztjugoszláv nosztalgia. Tovább-

menve, a múlt nosztalgikus megidézése a kortárs tömegkultúrában, hétköznapjainkban is tetten érhető a régi tárgyak divatjától, a kortárs designban és az öltözködésben is meghatározó retróhullámig (még ha ez utóbbi területeken elsősorban a piac és a reklám által manipulált jelenségről van is szó).

Alighanem igaza van Svetlana Boymnak, aki szerint a nosztalgia a 20. század végi, 21. század eleji ember léthelyzetének attribútuma. Boym az elmúlt századvég meghatározó kultúrtörténeti jelenségének nevezi a nosztalgiát, amely karakteresen jelzi egy korszak lezárulását: „a 20. század az utópiával kezdődött, és a nosztalgiával ér véget”, írja az orosz származású amerikai kutató.<sup>3</sup> Ugyanakkor a fenti példákból az is látszik, hogy korántsem homogén jelenségről van szó, s még ha az irodalom területére szűkítjük a kérdést, akkor sem „egyféle” nosztalgiával találkozunk. Az sem mindegy, hogyan jelenik meg a művekben a nosztalgia: jelentkezhet önállóan, de például ironikus-önironikus fricskával összekapcsolva is. Linda Hutcheon szerint a kortárs kultúrát – benne a posztmodern kiváltképpen – éppen ennek a két, első látásra egymást kioltó szemléletnek az együttes jelentkezése jellemzi.<sup>4</sup> Nem árt emiatt egy kis kitérőt tenni a nosztalgia mibenlétének tisztázására.

A *nosztalgia* eredetileg orvosi szakszó volt: betegség megnevezésére alkalmazták. Magát a szót egy Baselban működő svájci orvostanhallgató, Johannes Hofer (1662–1752) használta először. *De nostalgia oder Heimwehe* című, 1688-as disszertációjában a görög *nostos* (‘hazatérés’) és *algos* (‘fájdalom’) szó összetételével idegenben szolgáló svájci zsoldosok olyan kóros állapotait írta le, amelyekben a távoli haza iránti vágyakozás fizikai megbetegedéshez vezetett. Nem véletlen, hogy e betegségképletet *Schweizerkrankheit*nek vagy *Schweizerheimweh*ének (lat. *Morbus helveticus*) nevezték.<sup>5</sup>

A nosztalgia a felfedezése óta eltelt évszázadok alatt jelentős változásokon ment át. A térbeli elvagyódás (amit jól érzékeltet a magyar *honvágy* szó, de például a német *Fernweh*, ‘mehetnék’ is erre utal) időbelivé változott: a múlt iránti vágyódássá. Már a 18. században feljegyezték, hogy azok, akik hazatértek valahonnan, gyakran voltak csalódottak, mert valójában nem egy *térbe* vágytak vissza, hanem egy adott *időbe*: a gyerekkoruk idejébe. A térbe vissza lehet menni, az idő azonban visszafordíthatatlan. És éppen az időnek ezen visszafordíthatat-



lansága miatt az eredetileg fizikális tünetegyüttest mutató, *gyógyítható* testi betegségként számon tartott nosztalgia fokozatosan bensővé lett, a lélek *gyógyíthatatlan* betegségévé változott.

A 20. század elejétől a nosztalgia a pszichoanalízis érdeklődésének homlokterébe került. Érthetően, hiszen már korábban is „az emlékezet működésének zavaraként,” „a képzelet rendellenes működéseként”<sup>6</sup> közelítették meg. A pszichoanalitikus szakirodalomban a nosztalgiát a melankóliával és a nem ritkán mindkettő előzményeként jelentkező traumával együtt az emlékezet defektusai között tartják számon.<sup>7</sup> Ugyanakkor a pszichoanalitikus gyakorlatban mutatkozik meg a nosztalgia másik arca: az ugyanis, hogy lehet terápiás szerepe, segíthet az egyénnek az elvesztett lelki egyensúly megtalálásában.<sup>8</sup> Ebben az irányban bontakozhat ki a nosztalgia kreatív aspektusa is, hiszen vannak, akik egyenesen úgy gondolják, hogy „a vágyakozás az, ami lehetővé teszi a művészetet”.<sup>9</sup> A *vágyakozás* szó itt elsősorban a veszteségre adott érzelmi reakciót, a gyászt, a szomorúságot jelenti. A pszichoanalitikusok szignifikáns viszonyt tételeznek fel az egyén lelki múltjának az emlékezet által feltárt területei és az identitás között, és ez a viszony a modellje a kollektív identitás és az emlékezet kapcsolatának is, amelyre a tanulmány további részében hivatkozom.

Kilépve a fogalom orvosi értelmezésének köréből, a nosztalgiát olyan beállítódásnak, világérzékelésnek, világszemléletnek lehetne nevezni, amely elfordul a jelentől, és a múltban keres támaszt, menedéket: az, ami elmúlt, a nosztalgikus számára értéktelített világgént mutatkozik meg, szemben az értékfosztott vagy bizonytalan kontúrú jelennel.<sup>10</sup> A nosztalgikus *nem szeret a jelenben élni*.<sup>11</sup> A jelen elutasításában a nosztalgikus osztozik a melankolikussal. Azonban míg a melankolikus számára nincs támasz, kapaszkodási pont, a nosztalgikus a múltba vágyódik vissza. Szempontunkból jelentős különbség az is, hogy míg a melankólia az egyéni tudatra korlátozódik, a nosztalgia az egyének és a közösségek életrajza között helyezkedik el, az egyéni és a kollektív emlékezet viszonyáról mond valamit.<sup>12</sup> Nosztalgikus az egyén lehet, ám az, ami iránt nosztalgiát érez, a kollektív emlékezetben rögzült képzet.

Habár a nosztalgia lényege szerint konzervatív, hiszen a múltba vágyódással kapcsolatos, egyszersmind ideológiák felett is áll: kapcsolódhat politikailag konzervatív, de liberális nézetekhez is. A könyvében

elsősorban a posztkommunista társadalmak nosztalgikus jelenségeit vizsgáló Svetlana Boym a nosztalgikus attitűdök lehetséges politikai konnotációit figyelembe véve alakította ki osztályozását. Tipológiai kísérletében különbséget tesz a múltat (annak szimbólumaival, szigorúan szabályozott, a közösség életét meghatározó rítusaival) konzerválni akaró *restaurációs* nosztalgia, valamint a sokkal szabadabb, kötetlenebb, a nem hivatalos emlékezetformákhoz kötődő *reflexív* nosztalgia között.<sup>13</sup> A restaurációs nosztalgia áll a mai nemzeti és vallási újjászületések hátterében, két fő témája (*plot*) az eredethez való visszatérés és a konspiráció. A reflexív nosztalgia ezzel szemben nem kötődik egyetlen témához, hanem egyszerre mozgósít sokféle helyet és képzelte el különböző időket: nem annyira a szimbólumokhoz, mint a részletekhez vonzódik. E tipológia segítségével – állítja Boym – különbséget tehetünk a *nemzeti emlékezet*, valamint a *társadalmi emlékezet között*. Az elsőnek kizárólagos témája a nemzeti identitás, a másodiknak nincsen ilyen kizárólagos témája: kijelöli a kollektív kereteket az egyéni emlékezet számára, anélkül azonban, hogy maradóképpen meghatározná.<sup>14</sup>

A nosztalgiát, amelyet nemcsak 17. századi felfedezésekor, hanem még a II. világháború idején is betegségként tartottak számon, ma tágas egzisztenciális és kultúrtörténeti kontextusban értelmezhető jelenségként szemlélhetjük. Ahogyan Boym írja: „a nosztalgia lázadás az idő modern eszméje, a történelem és a haladás ellen. A nosztalgikus igyekszik eltörölni a történelmet azért, hogy egy egyéni vagy kollektív mitológiát állítson a helyébe, hogy újra ellátogathasson az időbe mint térbe, elutasítva az idő visszafordíthatatlanságát, mert az az embert gyötrellemmel tölti el.”<sup>15</sup>

Az alábbiakban azt a közös területet vizsgálom, amelyen az irodalom, az emlékezés és a múlt találkozik. Arra a kérdésre keresem a választ, vajon mi a nosztalgia tárgya a kortárs lengyel regényekben, mi az, ami után a kortárs művek hősei vágyakoznak, és hogyan jelenik ez meg a művekben.

A múltat értéként felmutató szemlélet a kortárs lengyel irodalomban nem előzmények nélküli jelenség. A harmincas évek meghatározó irányzata, a katasztrófizmus (amely búvópatakként a század második felének irodalmában is jelen van) a kiüresedett jelennel és a pusztulást hozó jövővel szemben a múlt értékeit mutatta fel. Azt a Galiciától és a

Kárpátoktól a keleti „végekig” elnyúló régi világot rögzítette, amely a két háború nyomán örökre elveszett. Mások mellett olyan művek tartoznak ide, mint Czesław Miłosz *Az Issa völgye* című regénye, Stanisław Vincenz Huculföld múltját megidéző művei, Jerzy Stempowski esszéi, Józef Wittlin *Az én Lembergem* című esszéje vagy *A föld sava* című regénye, Adam Zagajewski *Két város* című írása, Andrzej Kuśniewicz vagy Zygmunt Haupt Galíciával foglalkozó írásai, Tadeusz Konwicki Keletre, Miłosz Litvániájába vezető trilógiája.

Ezeket a rendkívül széttartó poétikai, nyelvi és műfaji sajátosságokat mutató műveket az erőteljes önéletrajzi indíttatás mellett az kapcsolja egymáshoz, hogy a „szűkebb hazát” kulturálisan, nyelvileg és vallásilag egyaránt tarka közegként mutatják be, amely ugyanakkor toleráns, és az egyén számára tartósságot, szilárd életkereteket, érthető és áttekinthető értékvilágot nyújt.<sup>16</sup> Ebből az örökre elveszett világból az irodalom mítoszt teremtett: Pálfalvi Lajos találóan nevezte el ezt az irányt „mitogeográfiaiának”.<sup>17</sup>

Mind a katasztrofista „szűkebb hazák” irodalma, mind a kortárs nosztalgikus múltidéző irodalom mögött a 20. századi közép-európai történelem súlyos traumái húzódnak meg: a régióban milliók közös tapasztalatává lett a szülőföld kényszerű elhagyása, a gyökerektől való elszakadás: nem véletlenül vált a száműzetés, az emigráció és az otthontalanság a század irodalmának egyik alapvető toposzává.<sup>18</sup> Ennek az örökségével küzdöttek az emigráns és hazai írók a század közepén, és ezt cipelte/cipeli magával a kortárs írók nemzedéke is. Vannak azonban lényeges különbségek a két nemzedék tapasztalatai (és ennek következtében nosztalgikus múltidézésének módja) között. A legfontosabbak egyike éppen a közvetlenség, illetve közvetettség, a múltba való (mégoly imaginárius, fiktív) visszatérés lehetősége, illetve lehetetlensége.

Amíg ugyanis Miłosz, Stempowski, Konwicki és a többi előd számára a „szűkebb haza” közvetlenül adott valóság volt: konkrét embereket, tájakat, jól ismert környezetet jelentett, az az 1945 és 1960 között született nemzedék számára nem volt adott: olyan világban nőttek fel, amelynek múltja számukra ismeretlen volt.<sup>19</sup> Ennek a „Jalta utáni” nemzedéknek éppen az a közös tapasztalata, hogy nem vagy csak keveset tud közvetlen környezete múltjáról. Egyet tud bizonyosan: nem érdekli az, ami ott és akkor körülveszi, nem vonzza a 68-as nemzedék közéleti

elkötelezettsége, ezért elfordul a szocializmus szürke egyhangúságától, hogy saját emlékeit kutatva, utánamenve a múlt még fellelhető nyomainak, feltárja „szűkebb hazája” eredeti múltját.

E tanulmányomban a kilencvenes–kétezres évek gdański irodalmának négy művével foglalkozom. Gdańsk, az egykori Danzig, a volt Hansa-város német múltja a háború előtt, az ország területén élt németiség múltjával együtt, a kommunista Lengyelországban tabutéma volt, nemcsak Gomulka idejében, aki a szocializmus lengyel útjának programját németellenes kirohanásokkal is igyekezett nemzeti színűre festeni, hanem még a nyolcvanas években is.

Ha a gdański irodalom születésének hátterét kutatjuk, nem lehet kételkedés Günter Grass inspirációja, amit egyébként Paweł Huelle (1957–) és Stefan Chwin (1946–) is számos alkalommal megerősített. Danzig irodalmi képét Grass nagy feltűnést keltett *A bádogdobja* (1959), majd a *Macska és egér* (1961), valamint a *Kutyaévek* (1963) című kötetekkel trilógiává kerekedő alkotása teremtette meg.

Bár részletesebb elemzésre ezúttal nincs mód, a mégoly felületes összevetés során is jól érzékelhetők a hasonlóságok és a különbségek Grass és a lengyelek között. Egyfelől osztoznak a német mesterrel a nagybetűs Történelemmel szembeni bizalmatlanságban, s annak személytelen konstrukciójával az egyéni tapasztalatot állítják szembe, amelyet az egyes szám első személyű elbeszélő személyesen átélt élményei hitelesítenek. Másfelől alkotói perspektívájuk különbözősége nyilvánvaló már abból is, hogy Grass *A bádogdobban* a Lengyelországból kitelepített németek elleni atrocitásokról beszél, amelyeket a lengyelektől kellett elszenvedniük a kitelepítés során, a lengyelek viszont a maguk szemszögéből a németek lengyelelenségéről adnak hírt.

Poétikai szempontból is külön utakon haladnak. Grass szürreális regényvilága (a 20. századi történelem groteszk víziója) erősen elűt fiatalabb lengyel pályatársaiétól. Ők a nosztalgikus elbeszélésben gyermekkoruk idejéhez térnek vissza, amelynek felidézése menedéket kínált számukra a szocialista jelen sivárságával szemben.

A személyes emlékezést középpontba állító narráció közelebbi vizsgálatához szükségünk van az emlékezés fogalmainak meghatározására. A tárgykör gazdag interdiszciplináris kutatási anyagából szempontunkból az egyéni emlékezet társadalmi meghatározottságát állító szociálpszichológiai értelmezés lehet tanulságos.

## Nosztalgia és emlékezés

Az emlékezés fogalmait és egymáshoz való viszonyukat a társadalmi emlékezet kortárs felfogását kidolgozó Maurice Halbwachs definícióival közelíthetjük meg. Halbwachs 1925-ös munkájában igazolta, hogy az emlékezet az egyéni tudatok társadalmi együttműködésének eredménye. „[...] az emberek általában a társadalom keretein belül tesznek szert az emlékeikre. Ugyanígy, társadalmi keretek között idézik föl, ismerik föl, illetve lokalizálják azokat [...]”<sup>20</sup> Halbwachs különbséget tett a saját magunk által átélt élményeket rögzítő *önéletrajzi emlékezet*, a *történelmi emlékezet*, *történelem* és *kollektív emlékezet* között. A történelmi emlékezet az, amely történelmi leírások alapján jut el hozzánk. A történelem az a múlt, amelyhez már nem fűz szoros kapcsolat bennünket, nem képezi életünk fontos részét. A kollektív emlékezet pedig az az aktív múlt, amely alakítja identitásunkat.<sup>21</sup> Az itt elemzett művekben egy kivétellel (P. Huelle: *Castorp*) az *önéletrajzi emlékezet* fogalmának segítségével vizsgáljuk meg, milyen képet mutatnak Danzig múltjáról. Fontos kiemelni, hogy szépirodalmi művekről lévén szó, az önéletrajzi narráció a fikciós műben a szerző választása, ennél fogva az önéletrajzi emlékezet működését is a fikciós mű stilizált formájában követhetjük nyomon.

Paweł Huelle *Weiser Dávidka* című regényének hősválasztása és története arra enged következtetni, hogy Danzig múltja *titok*, amelyet csak a beavatottak ismerhetnek. A főszereplő alakja is megerősíti ezt: a 12 éves árva kisfiú más, mint a többiek: zsidó családból való, a Szovjetunióban született, nagyapja neveli. Minden tekintetben elüt kortársaitól. Különleges képességei és nem mindennapi ismeretei segítségével szokatlan élményekkel bűvöli el 1957 nyári vakációja alatt kortársait: hipnotizálja az állatkerti tigrist, titkos fegyverraktárat mutat társainak, az ott talált robbanóanyagok segítségével pirotechnikai bemutatókat tart nekik, majd egyszer csak eltűnik nyomtalanul az életükből. Alakját végig titok lengi körül, az sem derül ki a regényből, hogy vajon meghalt-e az utolsó robbantásos bemutató alkalmával, vagy elmenekült. Nem véletlen a *Weiser* ('bölc', 'esz'es') név választása sem, hiszen ez a kis tizenéves olyan dolgok iránt érdeklődik, amelyek cseppet sem jellemzőek a korabeli fiúkra, de még a felnőttekre sem feltétlenül. Ő az egyetlen, aki tudja, hol vadászott Nagy Frigyes, és azt

is tudja, melyik utcában lakott Schopenhauer. Sőt azt is, hol állt pontosan Forster Gauleiter az 1939-es díszszemlén. Mintha egyenesen ő testesítené meg a város szellemiségét. A mű nosztalgikus alaphangját az adja, hogy a felnőtt egykori társ utólag, visszanézve méri csak fel Weiser személyiségének értékét, különlegességét.

A 2004-ben megjelent *Castorp* című kisregény egyszerre nosztalgikus idill (az 1913-as Danzig képét teremti meg) és ironikus fricska. Iróniája az imitációból ered, a mű ugyanis Thomas Mann-imitáció: a *A varázshegy* egyetlen mondatából<sup>22</sup> bontja ki Hans Castorp danzigi előéletét, méghozzá úgy, hogy a Madame Chauchat iránti szerelem párhuzamát is beleírja.

A regényben az I. világháború előtti Danzig két ellentétes nézőpontból jelenik meg. Tienappel konzul szemében a város a német civilizáció biztonságos központjaitól távol eső „zürzavaros keleti tartomány”, amely nem várt bonyodalmakat tartogathat unokaöccse számára. Az, ami a német nagypolgár szemében a gyanús Kelethez tartozik, ahol „bármilyen megtörténhet,” az elbeszélő nosztalgikus nézőpontjából eleven, virágzó város, amelynek szépen kiépített utcáin, tekintélyes épületekkel tarkított terein a polgárok: diákok, kereskedők, orvosok, állami alkalmazottak a maguk kocsmáiban, kávéházaiban élik „békebeli” hétköznapijait, és a közeli Zoppot nyaralóhelyén is nyugalmas fürdőélet zajlik. A nosztalgikus idill mégsem zavartalan, hiszen az elbeszélés éppen azt a történelmi pillanatot ragadja meg, amelyben a békés felszín alatt robbanni készülő drámai konfliktusok feszülnek.

A másik gdański születésű író, Stefan Chwin (1949–) *Krótká historia pewnego żartu* (Egy tréfa rövid története, 1991) című önéletrajzi regényében két történelmi korszakra látunk rá egyszerre. A történet előterében az egyes szám első személyű elbeszélő azokat az emlékeit idézi fel, amelyek döntő módon alakították a gyerekkorát. S ezzel párhuzamosan tárul fel a szülők korábbi életének traumája is. Tipikus menekültek-betelepülők: a nyugat felé előrenyomuló szovjet csapatok elől keletről (Vilnából, illetve Varsóból) tartanak Lengyelország nyugati területeire. Egy véletlen folytán éppen Gdańskban találkoznak, ott kezdik el közös életüket, egy németek által hátrahagyott házban, a háborús pusztítástól szinte teljesen érintetlenül maradt oliwai városrészben.

Amint az a felütésből is látható, jellegzetes közép-európai történettel van dolgunk, amely megerősítheti azt a Czesław Miłoszról jól ismert

állítás, mely szerint Közép-Európa irodalmát az különbözteti meg más régiókéétől, hogy állandóan jelen van a művekben a történelem.

A három részre tagolódo kisregény a német, az amerikai és a szovjet hatalom emléknymait veszi sorra. Az emléknymok azt az erőteret (egyben kulturális teret) rajzolják ki, amely a Jalta utáni nemzedék életének kereteit meghatározta: a múltat a németek, a jelent az oroszok birtokolják, az amerikaiak pedig éppen csak feltűnnek a horizonton.

Hogy mi módon és mi végre történik ez az emlékezés, azt Gilles Deleuze Proust-értelmezésének néhány megállapítását kölcsönvéve világíthatjuk meg. Proust klasszikus regényfolyamát értelmező könyvében (1964) Deleuze azt állítja, hogy *Az eltűnt idő nyomában* nem az emlékezet kiaknázása, noha természetesen az emlékezet a kutatás egyik eszköze. „[...] egy tanulási folyamat elbeszélésével van dolgunk. [...] A tanulás elsősorban a *jelekre* vonatkozik. A jelek [...] nem elvont tudás, hanem időbeli tanulási folyamat tárgyai. A tanulás mindenekelőtt azt jelenti, hogy egy anyagot, egy tárgyat vagy egy lényt úgy tekintünk, mintha megfejtésre, értelmezésre váró jeleket hordozna.”<sup>23</sup>

Ez a megközelítés – bizonyos korlátok között – Chwin regénye esetében is jól alkalmazható, ugyanis a könyv értelmezhető beavatástörténetként, márpedig a beavatás nem más, mint tanulás, „a világ tanulása.” Ami a korlátokat illeti: a különböző világok értelmezése Chwin művében a gyermek narrátor alkalmazása miatt szükségszerűen részleges, illetve korlátozott érvényű. Ennek megfelelően amiről itt szó van, nem teljes, csak részleges beavatásként értelmezhető.

„*Az emlékezet archeológiájának rövid tanfolyamában*” Chwin a saját gyerekkori emlékeiből, benyomásaiból kimentett leleteket hívja elő. Az akaratlan emlékezet működésével van dolgunk, azzal, amit Halbwachs *önéletrajzi emlékezetnek* nevez.

A művet az önéletrajzi emlékezet mechanizmusai segítségével elvégzett tanulási folyamatként értem, amely a jelek mögött kirajzolódó különböző világokba vezet be az elbeszélőt. Az elbeszélés nosztalgikusan idézi fel annak a világra való elemi rácsodálkozásnak az élményét, amely kizárólag a gyerekkor sajátja, de ez a rácsodálkozás egyszersmind ironikus (önironikus) is, hiszen a (gyerek számára megjelenő) jelek mögött a mű logikájából adódóan sok minden megfejtetlen marad. Más szavakkal: a jel és a mögé gondolt jelentés nem mindig fedi egymást. Az elbeszélés ugyanakkor rendkívül szug-

gesztíven idézi fel az emléknymok formájában megjelenő benyomásokat: a gyermeki szem primer látásmódjának reprodukálásában van az ereje. Az emlékképek sokféle csatornán keresztül jutnak el a gyerekekhez: május elsejei felvonulás a papa nyakában ülve, a mamával egy fotókiállításon, az iskolai vetítéseken, az utcákon járva, szülőkkel a templomban ülve, a pincében kutatva, vagyis a hétköznapiakon és az ünnepeken. A sorjázó képekből, benyomásokból hívódnak elő a II. világháború szörnyűségei és a 20. század ötvenes éveinek történelmi eseményei, amelyek a Jalta utáni nemzedékhez tartozó elbeszélőnek az elemi léttapasztatását alkották.

Az 1949-ben született kisfiú számára a németek azt a múltat jelentik, amely a mindennapokban még ott van, ugyan már csak részletekben, töredékekben, de még ezek a töredékek is mindenütt az idegen kultúra jelenlétére emlékeztetik az elbeszélőt, az idegen kultúrára, amely megakadályozza, hogy otthonosnak érezze a várost. „Túl sok a nyom. Túl sok a jel. Mindenütt, ahova csak nézek. Egész Oliwa tele volt az »azok« által otthagyt jelekkel. Mindenütt ujjenyomatok.”<sup>24</sup> A (német) múltat hordozó jelek: a pincében stószba rakott újságok, könyvek, egy régi világatlasz, az oliwai katedrálisban látott freskók, egy véletlenül megtalált német katona holtteste és felszerelésének maradványai, a régi temető sírfeliratai és sírkövei, üzletek cégtáblái, az épített környezet egyelőre meghagyott emlékei s a ház berendezése, bútorai, használati tárgyai. Minden idegen: nemcsak a tárgyak, hanem a betűk is, és ami idegen, az félelmet is kelt, ahogyan a gót betűs német újságlapok, amelyek váratlanul az elbeszélő legszűkebb életterében bukkannak fel. A gyerekszobában a tapéta mögött láthatóvá válik a fal, amelyet padlótól a mennyezetig gót betűs német újságlapokkal ragasztottak tele. A gót betűk később megjelennek egészen más kontextusban, a civilizáció vívmányaihoz kapcsolódva is: a csatornafedeleken, a fürdőszobai mosdók és kádak csapjain, a vízszintjelzőkön. Ami az előzőekben félelmet keltett, az itt barátságossá válik, s e tapasztalás nyomán rögzül a betűkkel kapcsolatos fontos tudás, hogy ti. azok *önmagukban* se nem jók, se nem rosszak... „Ugyan ki szerette közülünk ezeket a keskeny, hegyes végű sváb betűket? [...] Az a sváb betütenger a szobánk falán fekete volt, mint a méreg, [...] de itt?”<sup>25</sup>

Az idegen kultúrával való efféle testközelség, az a szó szerint szenzuális kapcsolat, amely a németek által hátrahagyott berendezéssel,



használati tárgyakkal való napi érintkezés során kialakul, egészen sajátos szocializációs tudáshoz, tapasztalathoz vezet. Olyan tapasztalatok ezek, amelyeknek a meggyökeresedésben kellene kulminálniuk, az otthonosság kialakulásában, a tárgyi környezet, a város, a házak „belakásában”. Ennek a nehézségeiről, buktatóiról is beszél ez a könyv.

Az emléknymokat rögzítő és értelmező múltidézés szoros kapcsolatban áll az (egyéni és kollektív) identitás konstrukciójával is: a hely, ahol élünk, a táj, a környezet, amely körülvesz bennünket, különböző elbeszéléseken keresztül beépül identitásunkba.<sup>26</sup> Ekként vált részévé Danzig-Gdańsk is – a maga konfliktusokkal terhelt múltjával együtt – az elbeszélő identitásának.

Összetettebb módon szól a hely és a múlt kapcsolatáról, a nosztalgia születéséről és egyszersmind meghaladásáról is a *Hanemann* című regény. Ez esetben is önéletrajzi emlékezéssel van dolgunk: az egyes szám első személyű elbeszélő – egy betelepült lengyel család kislánya – mondja el szomszédjuk, Hanemann történetét, részben saját élményei, részben a másoktól hallottak alapján. Ez a mű joggal foglal el különleges helyet a kilencvenes évek irodalmában, mert a több műfaji konvenciót és hagyományt alkotó módon felhasználó-újraíró regény a létezés egyik fontos kérdését teszi fel: mi az, ami életben tartja, megtartja az embert.<sup>27</sup> A regény főhőse, Hanemann, Danzig Szabad Város polgára, patológus, megbecsült szakember és megállapodott polgár. Körül van véve kapcsolatokkal: szerelme van, munkája, otthona, és vannak szomszédai, barátai. Élete akkor változik meg gyökeresen, amikor szerelme egy hajóbalesetben meghal. A veszteség hirtelen ráébreszti a férfit az emberi lét törékenységére.

Luiza halálával korábban otthonos, barátságos kisvilága idegenné, rideggé válik. Az elszenvedett veszteség hatására először nosztalgiába menekül, és az emlékek maradékával próbálja kitölteni életét, majd ennek kudarca nyomán melankolikussá válik, és lassan minden kapcsolata megszűnik a környezetével.

Az az egyébként nem túl eredeti, ebben a kontextusban mégis hatásosan elővezetett felismerés, amelyet Chwin a hősei közvetítésével megfogalmaz, nem más, mint hogy ami életben tart bennünket, az valamiféle meggyökerezettség, egy adott közegbe való beágyazottság, más szavakkal: az életünket körbefonó háló, amely emberekkel és a környezetünkkel, a bennünket körülvevő dolgokkal kapcsol össze bennünket.

A város is sokkal inkább ilyen személyközi és tárgyi kapcsolatok hálója, semmint pusztá tér. S ha ez eltűnik, akkor nincsen, ami életben tartson.

Hogyan jelenik meg a *Hanemann*ban a város? A különböző etnikumok békés együttélést garantáló toleranciájának idillikus megjelenítésével – amely a harmincas–ötvenes évek szűkebb hazát megidéző irodalmát jellemezte – itt nem találkozunk: németek és lengyelek,<sup>28</sup> sőt később, a betelepülők városba érkezése után már lengyelek és lengyelek között is konfliktusok vannak,<sup>29</sup> de feszültség van a katolikus és az evangélikus felekezet között is. Igaz, ahogyan P. Czaplínski figyelmeztet rá,<sup>30</sup> ezek a konfliktusok egy magasabb szinten, a polgári kultúra és a kereszténység közös értékeinek szintjén még kiegyenlítődnek. Maga a város azonban pusztul: a város német polgárai elmenekülnek. Hanemann nosztalgiaja abból is adódik, hogy – bár ő maga nem megy el – nem találja többé a helyét a kiürült, feldúlt, lerombolt városban. Szomszédai, munkatársai elutaztak, munkahelyét otthagya, környezete gyökeresen megváltozott: „a halott város” veszi körül. De pusztulnak a tárgyak is. A regényben nagy szerepet kap a tárgyak emlékezetének megjelenítése. A mű szinte tobzódik a német polgári kultúra tárgyi emlékeinek hallatlanul kifinomult, esztétizáló leírásában: a tárgyak életre kelnek, mintha maguk is hordozói lennének a létezés mulandóságának, törekenységének. Chwin a tárgyakat úgy írja le, hogy egyszemind azok korábbi használóinak életét is felidézi. Talán nem túlzás azt állítani, hogy prózájának ereje, vonzása éppen ebben a „reista” narrációban van: a tárgyak emlékeztetnek egykori tulajdonosaikra, lenyomatként hordozzák az idegen életnek nyomainak, s új gazdáik életében ezekkel az emléknymokkal együtt vesznek részt.

De a régi világ pusztulásával párhuzamosan formálódni kezd egy új, másik világ a Danzig helyett immár Gdańskban, a Lessingstrasse 17. helyett a Grottger utca 17.-ben élő főszereplő körül. Új kapcsolatokra tesz szert a városba betelepült új lengyelek között (szomszédok, tanítványok, társaság), bevonódik a szűkebb közösség életébe (németre tanítja a gyerekeket). Mindezek következtében ő maga is megváltozik. Melankóliája akkor oldódik fel, amikor egy magához hasonló hajótöröttet, a szomszédai által befogadott Hankát (a valószínűleg Ukrajnából menekült cselédlányt) megmenti az öngyilkosságtól. Csakhogy a kor ismét menekülésre kényszeríti hőseinket: az ötvenes évek elején mindenki gyanús, aki idegen. A regény azzal zárul, hogy Hanemann a

lánnyal és egy ugyancsak menekült árva és néma kisfiúval együtt indul el egy új, közös élet felé. A város pedig „örökké állni fog”.

Huelle és Chwin tudja: ha a múlt szertefoszlik (mert lerombolják, eltüntetik, nem létezővé változtatják), nincsen jelen sem, mert nincs mibe kapaszkodni, nincs mire támaszkodni. A műveikben életre keltett Danzig korábban ebben a formában sohasem létezett, ők konstruálták meg a még fellelhető emlékek nyomaiból. Tény, hogy munkájuk a kollektív felejtés ellenében hat, és megerősíti azt a korábban már említettényt, hogy a nosztalgikus emlékezés lehet terápiás is, nem csak az egyének, hanem a közösségek életében is.

### Jegyzetek

- 1 Przemysław CZAPLIŃSKI: *Wniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* [Emelkedett vágyak. Nosztalgia a kilencvenes évek prózájában.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2001. 14.
- 2 Vö. Thomas AHBE: *Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren.* Landeszentrale für Politische Bildung, Erfurt, 2005.
- 3 Svetlana BOYM: *The Future of Nostalgia.* Basic Books, New York, 2001.
- 4 Linda HUTCHEON–Antonio VALDES: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern. A Dialogue.* Poligrafias, 3. (1998–2000). 18–41.
- 5 Talán nem árt érdekességként megemlíteni, hogy Franciaországban a 18. század közepéig halálbüntetés terhe mellett tilos volt egy bizonyos pásztornótát énekelni vagy játszani, mert ennek hallatára a svájci zsoldosok nem tudtak többé úrrá lenni honvágyukon, és rendre megszöktek csapatuktól. A svájci eredetre utal az is, hogy a *nosztalgia* szó német megfelelője, a *Heimweh* eredetileg svájci tájnyelvi kifejezésként létezett, és csak a 19. században, a romantika idején terjedt el az egész német nyelvterületen. Vö. Christian SCHMID: *Heimweh.* In: *Historischen Lexikon der Schweiz.* <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D17439.php> (2016. 12. 23.)
- 6 Vö. Jean STAROBINSKI: *The Idea of Nostalgia.* Diogenes, 54. 1966. 87. Idézi: L. HUTCHEON–M. VALDES: *I. m.* 19.
- 7 A melankólia kultúrtörténetéről lásd FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia.* Magvető, Budapest, 1984; George MINOIS: *Az életfájdalom története. A melankóliától a depresszióig.* Ford. ALBERT Sándor. Corvina, Budapest, 2005.
- 8 Vö. <http://de.wikipedia.org/wiki/Nostalgie> (2016. 12. 23.)
- 9 L. HUTCHEON–M. VALDES: *I. m.* 21.
- 10 A betegség irodalom- és kultúrtörténetéről lásd Simon BUNKE: *Heimweh. Studien zur Kultur- und Literaturgeschichte einer tödlichen Krankheit.* Rombach Verlag, Freiburg, 2009.

- 11 Marek ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej.* [Az emlékezés formái. A múlt bemutatása a kortárs lengyel irodalomban.] Wydawnictwo IBL, Warszawa, 1996. Az inspiráló, a tárgy filozófiai és esztétikai aspektusait is alaposan vizsgáló munkában lásd különösen: 11–37.
- 12 S. BOYM: *I. m.* XVI.
- 13 S. BOYM: *I. m.* XVIII.
- 14 Uo.
- 15 S. BOYM: *I. m.* XV.
- 16 P. CZAPLIŃSKI: *I. m.* 105–107.
- 17 PÁLFALVI Lajos: *Mitogeográfiai képződmények a lengyel irodalomban.* In: *A periferiáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől.* 1. Szerk. V. GILBERT Edit. Pécsi Tudományegyetem, Pécs, 2003. 125–133.
- 18 Lásd pl. John NEUBAUER–Borbála Zsuzsanna TÖRÖK (eds.): *Exile and Return of Writers from East-Central Europe.* Walter de Gruyter Publ., 2009.
- 19 Vö. *Dzieciństwo po Jalcie.* [Gyermekkor Jalta után.] A beszélgetést készítette Krystyna CHWIN. In: *Rozmowy „Tytulu”.* [A Tytuł beszélgetései.] Szerk. Krystyna CHWIN. Gdańsk, 1996. 86–102.
- 20 Maurice HALBWACHS: *On Collective Memory.* Ed., transl., introd. Lewis A. COSER. Harvard UP, 1992. 38.
- 21 Vö. Jeffrey K. OLICK–Joyce ROBBINS: *A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezet” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálataig.* Replika, 37. szám, <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/37/olick.htm> (2016. 12. 23.)
- 22 Vö.: „már mögötte volt négy fél év a danzigi műegyetemen” (SZÖLLŐSY Klára ford.).
- 23 Gille DELEUZE: *Proust.* Ford. JOHN Éva. Atlantisz, Budapest, 2002. 9–10.
- 24 Stefan CHWIN: *Krótko historia pewnego żartu.* (Egy tréfa rövid története.) *Slowo/obraz terytoria*, é. n. [1991.] 42.
- 25 S. CHWIN: *I. m.* 43.
- 26 Vö. pl. KESZEI András: *A város narratív identitása.* In: H. NÉMETH István–SZÍVÓS Erika–TÓTH Árpád (szerk.): *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére.* Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület, Budapest, 2011. 436–449.
- 27 Vö. P. CZAPLIŃSKI: *I. m.* 203.
- 28 Vö.: Schulz úr elkeseredésében elutazása előtt szétveri lakása berendezését, nehogy a „tetves lengyelek” megkaparinthassák. S. CHWIN: *Hanemann.* Ford. WEBER Kata. Kalligram, Pozsony, 2004. 62.
- 29 Vö. J. úr kijelentésével a betelepülő „új lengyelekről,” „híglengyelekről”. S. CHWIN: *Hanemann, i. m.* 139.
- 30 P. CZAPLIŃSKI: *I. m.* 205.

# MIRE TANÍT MA A SZOCREÁL?



# A KENTAUR TERMÉSZETRAJZÁHOZ

## A SZOCREÁL ÚJABB RECEPCIÓJÁRÓL

A szocialista realizmus néven ismertté vált, s hol gúnyosan lenézett, hol pedig valamiféle összemberi ideál megtestesítőjének, művészeti lenyomatának tekintett művészeti irányzat iránt az érdeklődés a nyolcvanas évek második felében élénkült meg, nyilván nem függetlenül attól a ténytől, hogy az ún. létező szocializmusnak nevezett rendszerekről ekkorra már minden kétséget kizáróan bebizonyosodott, hogy megreformálhatatlanok, hiszen amúgy is meglehetősen korlátozott gazdasági modernizációs lehetőségeik kimerültek, politikailag pedig az egypártrendszerű kormányzás tarthatatlanná vált.<sup>1</sup> Néhány elszigetelt korai munkától eltekintve<sup>2</sup> először jobbra nyugati ruszisták fogtak hozzá a harmincas–negyvenes évek művészetének vizsgálatához,<sup>3</sup> de a kilencvenes évek rendszerváltozásai nyomán az egykori szovjet blokk országaiban is kezdett kialakulni az az érzés, hogy mindaz, ami itt az „ötvenes évek” vagy a „sztálinizmus időszaka” összefoglaló néven került be a köztudatba, immár egy lezárult kor, s kellően eltávolodott tőlünk ahhoz, hogy vizsgálható, tárgyszerűen, indulatmentesen megközelíthető anyagként szemlélhessük.<sup>4</sup>

Ami a szocreál térbeli és időbeli koordinátáit illeti, annyi bizonyos, hogy a szóban forgó jelenség nemzeti irodalmak tucatjainak több évtizedes történetében játszott szerepet, éppen ezért magam azokkal értek egyet, akik igyekeznek számot vetni e sajátos képződmény „internacionális” aspektusával. Az is valószínűnek látszik, hogy a szocreál története korántsem szűkíthető Sztálin korára, illetve az ún. népi demokráciák történetének ötvenes évekbeli időszakára. Hiszen a szocreál doktrínája mint jelszó,

mint posztulátum egészen a szocialista rendszerek összeomlásáig életben maradt. A más közép-európai szocialista országokhoz képest – joggal – liberálisabbnak mondott Magyarországon például a nyolcvanas években nemcsak kötet jelent meg *A művészeti pártosságról* címmel,<sup>5</sup> hanem az abban közölt „eretnek” szellemiségű írásaik miatt kutatók munkahelye került veszélybe... De ami ennél is sokatmondóbb: Galina Belaja, a kitűnő orosz irodalomtörténész szerint a Szovjetunióban a szocreál közvetlenül az ország széthullása előtti időkig „ijesztő valóság” volt.<sup>6</sup> Kétségtelen azonban, hogy a szocreál térben és időben is más-más módon létezett a térség irodalmaiban: e tekintetben különbséget kell tennünk egyrészt a volt Szovjetunió irodalmi, másrészt a közép-európai régió irodalmi között. A szocreál művészet korszaka (vagyis az az időszak, amikor döntően ilyen típusú művek születtek) a szocreál jelszavának kitalálása (1932), majd bevezetése (1934) nyomán a szovjet-orosz irodalomban szerényebb számítások szerint is a hetvenes évek első feléig, az ún. falusi próza irányzatának megjelenéséig tart. De természetesen ezt a nagyjából négy évtizedet korántsem tekinthetjük egységes korszaknak: szokás megkülönböztetni a harmincas és a negyvenes évek időszakát, sőt vannak, akik az 1956 utáni időszakon belül elkülönítik az ún. emberarcú szocreál változatának megjelenését.<sup>7</sup> Másutt, az ún. népi demokráciák irodalmaiban nemzetenként más és más volt a „klasszikus” szocreál felbomlásának menete, attól függően, hogy milyen belső ritmus szerint zajlott a rendszer desztalinizációja, illetve resztalinizálódása.

Ez egyébként nyomon követhető a szocreál doktrína felbomlásának vizsgálatával is: az a mód, ahogyan megkísérelték korszerűsíteni a szocreál fogalmát, modernizálva visszacsempészni a művészet történetébe, sajátos, de valószínűleg hű lenyomatát adja a marxista(?) vagy sztálinista(?) ideológia fokozatos erodálódásának, s e tekintetben határozott különbségek vannak a szovjet, illetve a közép-európai irodalmak, mi több: az egyes nemzeti irodalomtudományok között.

A különösen az utóbbi évtizedben megélnékült kutatások más és más szemszögből mutatják be a szocreált, és ennek megfelelően más és más módon próbálják leírni ezt a művészeti-ideológiai hibridet, olyannyira, hogy ezeket csoportosítva különböző modelleket, típusokat lehet előállítani. Az alábbiakban ezeket az értelmezési kísérleteket bemutatva arra a kérdésre keresek választ, milyen tanulságuk lehet a komparatistikai kutatás számára.



## A szocreál mint nyelv

Bevezetésként a szocreál nyelvének kérdését említeném, két okból is. Először: a szocreál kulturális megnyilvánulásait elemző kutatók szinte egyöntetűen hangsúlyozzák a sztálini szocreál kultúra szembeszökő és erőteljes verbalizáltságát, azaz azt a vonását, hogy – legyen szó akár a látszólag legkevésbé nyelvhez kötött művészeti ágak valamelyikéről, például a zenéről vagy az építészetről – a szocreálnak „beszélnie” kell, azaz közölnie kell valami olyasmit, ami leginkább szavakkal volna közölhető. Erre a paradoxonra mutat rá például a sztálini építészet jellegzetességeit kutató Vlagyimir Papernij,<sup>8</sup> Ferkai András<sup>9</sup> vagy a szocreál zene narrativitásáról szóló Feliksz Roziner.<sup>10</sup>

A másik – az előbbitől nem független – ok, ami miatt a nyelvről, e kultúra nyelvéről bevezetésként szólni kell, a szocreál nyelvének monopolisztikusságában rejlik, ami viszont az ezen a nyelven kommunikáló totalitárius hatalom és rendszer jellegével függ össze. A sztálini korszak nyelve – amelyet nevezhetünk totalitárius nyelvnek – éppen abból a szempontból különleges, hogy a nyelv egésze átalakul benne, s megváltozik a kommunikáció egész rendszere is. Emiatt nem érthetünk egyet azokkal a kutatókkal, akik a korszak nyelvi vizsgálatát a propaganda nyelvére korlátozzák,<sup>11</sup> inspirálóak viszont azok a kutatások, amelyek a társadalmi kommunikáció szemszögéből írják le a szocreál nyelvet.<sup>12</sup> Magam úgy vélem, a szocreál irodalmát (sőt egész kultúráját) a nyelv szemszögéből értelmezhetjük úgy is, mint totalitárius nyelven megszólaló kultúrát. Ez a totalitárius nyelv – amely különbözik a mindenkor hatalmi nyelvtől – elsősorban ideologikussága felől közelíthető meg. Az ideológia maga is a nyelvben létezik (azaz megfogalmazások, formulák, kanonikus kijelentések, ítéletek formájában jut kifejezésre), s a nyelvnek köszönhetően, a nyelv segítségével épül be a társadalmi tudatba.<sup>13</sup> Az ideológiával átítatott hatalmi nyelv a nyelvi tudat átformálásával sajátos világmodellt hoz létre.<sup>14</sup> S e világmodell sugalmazása révén formálja a társadalom, az egyének világképét. Ez több, mint indoktrináció, hiszen a manipulált nyelv olyan valóságterületeket is bekebelez, amelyek egyébként ideológiailag semlegesek volnának: éppen az a legjellegzetesebb vonása ennek a nyelvi manipulációnak, hogy mindenre kiterjeszti az ideologikus megközelítést: nem marad a valóságnak olyan területe, amelyet a(z) ideológiailag) haladó vagy reak-

ciós, hasznos vagy káros értékpárok – végső soron egy primitív, eleve adott axiológia – szemszögéből ne minősítenének. A totalitárius nyelv terjedése e leegyszerűsítő és sematikus világkép sugalmazása révén szükségszerűen elszürkíti, sivataggá változtatja a kultúrát. Hatása, megtelepedése a társadalmi tudatban szélesebb körű jelenség, mint a totalitárius kultúra története: már csak emiatt is tanulságos foglalkozni vele.

## Totalitárius művészet

A szocreált – elsősorban a képzőművészet és az építészet példáiból kiindulva – a kutatás egyik markáns iránya a „totalitárius művészet” fogalma segítségével írja le.<sup>15</sup> Ez röviden annyit jelentene, hogy „a totalitárius rendszer(ek) művészete”, ami első hallásra kétségtelenül joggal kelt aggodalmat azok körében, akik tartanak a különböző ideológiai rendszerek – és művészetük – jellegzetességeinek összemosásától. Ez a mára a kutatók jelentős része által elfogadott besorolás mindenképp előtt Hannah Arendt eszmetörténeti és társadalomtörténeti munkáinak inspirációjára vezethető vissza, amelyekben a totalitárius társadalom elmélete körvonalazódott. Arendt könyve azt a tételt fogalmazza meg, hogy a sztálinizált bolsevizmus és a nemzetiszocializmus a 20. századi totalitárius rendszerek két példáját jelentik. Ezeket úgy határozhatjuk meg, mint olyan rendszereket, „amelyekben az atomizált társadalom – amit politikai kapcsolataiktól módszeresen megfosztott individuumok alkotnak – egy ideologikus párttól és vezérétől függő totális hatalomnak van alárendelve”.<sup>16</sup> Ahogyan a kommunista ideológia eszmetörténeti összefüggéseit vizsgáló François Furet is hangsúlyozza, e kategória esetében ideáltípusokról van szó, éppen ezért nem állíthatjuk, hogy a két rendszer mindenben egyezne, vagy hogy minden tekintetben összehasonlítható volna, az azonban tény: „közösek abban, hogy a civil rend megsemmisítésén dolgoztak, az individuumokat abszolúte alárendelve az ideológiának és az állampárt terrorjának”, ráadásul a diktátorokat a Vezért követő állampárt mitológiájának és a népi egység gondolatának alkalmazása segítette hozzá a hatalom megszerzéséhez. Hangsúlyozni kell, hogy ez esetben nem a két rendszer egybemosásáról, a kettejük közti alapvető ideológiai különbségek és az ebből fakadó ellentmondások és következmények „elkenéséről” van szó. Mindössze annak a vonásnak a

hangsúlyozásáról, amely az elnyomás hasonló szervezeti rendszeréből és módszereiből adódóan az egyént magát érintette. A náciizmus és a sztálinizmus egyaránt valamely ideálisnak tekintett kollektívum nevében (ami lehetett a faj, a nemzet vagy az osztály) vette semmibe az egyént annak sajátos jogaival és adottságaival egyetemben. A társadalomlélektan nyelvén megfogalmazva ez valami olyasmit jelentene, hogy a rendszer nem az egyén szocializálásában – azaz a gyermeki agresszivitás és kegyetlenség leküzdésében – érdekelt, hanem a gyermeki tudat fenntartásában: innen ered e kultúra infantilizmusa és didaktikussága.<sup>17</sup>

Magának a totalitárius államszervezetnek a típusából, struktúrájából, a mögötte felsejülő eszmetörténeti összefüggésekből adódik, hogy a két rendszer művészete valóban összevethető. Ez a felismerés az ötvenes évekre megy vissza, amikor is német művészettörténészek fogalmazták meg azt a vélekedésüket, hogy a totalitárius művészet fogalma „lehetővé teszi különböző eredetű és ideológiai elvű rendszerek analóg jelenségeinek összevetését”. A szembeötlő párhuzamosságok ihlették meg Igor Golomstokot, egy leningrádi múzeum munkatársát, aki selejtezésre ítélt könyveket lapozgatva bukkant rá egy sor, a harmincas évek német művészetét dokumentáló kötetre, s a megdöbbentő azonosság, amely ezeket a reprodukciókat a sztálini képzőművészeti alkotásokhoz fűzte, indította az összehasonlító kutatásra. Az orosz művészettörténész a német, az olasz, a szovjet művészet mellett a kínait is vizsgálva, egyenesen egy új nemzetközi stílus sajátosságainak leírásához jutott el.<sup>18</sup>

A náci és a sztálini kultúrpolitika dokumentumait, a vezetők megnyilatkozásait, valamint magukat a műveket megvizsgálva, Golomstok azt állapítja meg, hogy a párhuzamosságok a totalitárius társadalmak természetéből fakadnak, pontosabban abból, hogy a totalitárius rendszerek azonos indíttatásból – és szükségszerűen hasonló módszerekkel – nyúlnak a művészethez. A totalitárius művészet koncepciójában a művészet állami szervezeti rendszerének és az állam igényei szerinti működtetésének sajátosságai a meghatározóak. „A totalitárius rendszerekben a művészet funkciója az, hogy a száraz ideológia nyersanyagát képek és mítoszok általános fogyasztásra szánt táplálékává alakítsa. A nyersanyag konkrét természete – legyen az a Führer vagy a Vezér kultusza, a faj vagy az osztály dogmái, a természet vagy a történelem törvényei – nem sokkal fontosabb annál, mint hogy miből készítünk alkoholt, cukorrépat vagy búzát desztillálunk: a nyersanyag csupán sa-

játos ízt kölcsönöz a végterméknek, amely lényegét tekintve ugyanaz: sőt nemcsak a végtermék azonos, hanem az elkészítés módja (a totalitárius esztétika) és a termelés technológiája (a totalitárius szervezet) is teljes mértékben hasonlóknak tűnik.”<sup>19</sup>

Egyetérthetünk Golomstokkal abban, hogy a totalitárius államban a kultúra egyfajta óriásgépezetként működik, amelynek minden egyes eleme szigorúan funkcionális, és mindazt, ami nem egyeztethető össze az állam kulturális elveivel, azonnal megszüntetik.

1. Az állam a művészetet (és a kultúra egészét) ideológiai fegyvernek nyilvánítja, és a hatalomért folytatott harc eszközének tekinti.

2. Az adott ország művészeti életének valamennyi megnyilvánulása állami monopólium.

3. Az állam mindenható szervezetet hoz létre a művészet ellenőrzésére és irányítására.

4. A létező művészeti mozgalmak sokaságából az állam kiválaszt egyet, mindig a legkonzervatívabbat, amely a leginkább megfelel szükségleteinek, és ezt hivatalosnak és kötelező erejűnek nyilvánítja.

5. Végül: az állam totális hadat üzen a hivatalostól különböző valamennyi mozgalomnak és stílusnak, reakciónak bélyegzi őket, valamint az osztály, a nép, a faj, a Párt, az emberiség, a társadalmi haladás vagy a művészi fejlődés ellenségeinek és gátjának titulálja őket.<sup>20</sup>

A totalitárius művészet funkcióiról szólva Golomstok a köztudatban mélyen meggyökeresedett sztereotípiát rombol szét, azt állítva, hogy a totalitárius művészet korántsem szimplán propagandaművészet.

A kultúrát az állam politikai céljainak alárendelő totalitárius államokban – írja – a művészetnek három, egymással szorosan összefüggő funkciója van. A propagandafunkcióval, azaz az állami ideológia terjesztésével természetes módon együtt jár a didaktikus funkció, hiszen az ideológia terjesztése egyúttal nevelés is (a rendszer „nevelő” jellege az egyik legfontosabb az alattvalók és a vezető[k] viszonyában). A második a mítoszteremtő funkció, amely a földi paradicsom képének a rendszer igényei szerinti változatát vetíti a befogadó elé: boldog emberek egy bölcs vezér irányítása alatt a földi paradicsom megteremtésén munkálkodnak.<sup>21</sup> Emögött azonban egy harmadik, antropológiainak nevezhető funkció is kirajzolódik, s talán ez a legfontosabb: eszerint a művészet az új világot építő „új ember” képét hivatott megteremteni.<sup>22</sup>

Talán a totalitárius művészet funkcióiból következett a Gesamtkunstwerk jelleg: hiszen a művészet valamennyi ágának részt kellett vállalnia az indoktrinációból, csakúgy, mint az állampárt demagóg antropológiájának hirdetéséből. Hans Günther szerint ez éppúgy érvényes Lenin, majd Sztálin monumentális propagandafelfogására, mint a Wagner-rajongó Hitlerre.<sup>23</sup>

Miközben Golomstok kétségtelenül meggyőző érveket sorakoztat fel a nemzetközi stílusként értelmezhető, funkciói és művészi formanyelve alapján egységes jelenségként leírható totalitárius művészet létezését illetően, fölöttébb problematikusnak gondolom a jelentésmódosító jelzőkkel amúgy is túlzottan megterhelt *realizmus* szó újabb jelzős változatának bevezetését. Az orosz művészettörténész ugyanis a *totalis realizmus* terminust ajánlja e művészet jelenségeinek közös elnevezésére. A Golomstok elgondolását továbbfejlesztő Hans Günther ugyancsak megmarad a *realizmus* szakszó alkalmazásánál. Szerinte a totalitárius művészet egyik legfontosabb jellemzője egyfajta *hiperrealizmus*, amely nem törekszik a valóság elemző ábrázolására, s így valójában nem is realizmussal van itt dolgunk, hanem a mitológia egy fajtájával, amely realista köntösben jelenik meg. Azt gondolom, talán közelebb vihetne e kétségkívül bonyolult jelenség megközelítéséhez, ha – engedve a tényleges sajátosságok nyomásának – lemondanánk a *realizmus* terminus különféle variációinak alkalmazásáról. Golomstok és Günther fejtegetéseiből véleményem szerint körvonalazódik egy új megnevezés, a *totalitárius pszeudomitologizmusé*, amely talán kevésbé félrevezető, mint a korábbiak. Hiszen a realizmusra, illetve a totalis realizmus mögött felsejlő német életfilozófiai indíttatásra (vagy a szocreál teoretikusai számára fontos elődként tisztelt Csernyisevskij esztétikájában kiemelkedő jelentőségű életközpontúságra) amúgy is csak a totalitárius esztétika szintjén találhatunk érveket. A műalkotások maguk sokkal inkább a mitologizálás, semmint a valóságghűségre törekvés jegyeit viselik magukon.

A totalitárius művészet fogalma a szocreál szempontjából azt a belátást erősíti, hogy gyökerei közösek más, hasonló politikai rendszerek művészetével. Mindez elsősorban a náci állam művészetével való tipológiai összevetésből derül ki, amelyet Hans Günther végzett el.<sup>24</sup> A totalitárius kultúra – vették észre többen is<sup>25</sup> – igazi Gesamtkunst, az élet minden területére kiterjed, sokféle eszközt vet be a minél ered-

ményesebb tömeghatás elérése érdekében. Günther az államművészet kialakulásának egyik forrásaként „a politika teatralizálásának” Walter Benjamin által leírt jelenségét nevezi meg. A totalitárius állam vezére a művészeti ágakat arra használja fel, hogy a társadalmat kvázi színházként működteti, amely tömeges felvonulásaiival, a mindenütt hasonló stílusban megjelenő díszleteivel és jelszavaival egyfajta pszeudovalóságot mutat. Ennek az álvalóságot (országnyi Patyomkin-falvakat?) létrehozó társadalmi méretű „műalkotásnak” az összművészetszerűsége a totalitárius államszervezet sajátosságaiból következik, s az a funkciója, hogy a művészet jelenségei révén „a fiktív világ egybehangzó voltát”<sup>26</sup> közvetítse. Nehéz megállapítani, valójában melyik vezér honnan vette az inspirációt az államművészet e színházszerű működéséhez, hiszen Hitler Wagner-imádata éppoly közismert, mint az, hogy a két rendszer sokat „tanult” egymástól, tény, hogy a náci és a sztálini építészetben, a festészetben és a szobrászatban egyaránt fellelhető a monumentalitásra törekvés, a klasszicizáló tendenciák normatív érvényesítése, valamint a heroikusság követelménye is.

A kétségtelenül létező párhuzamok ellenére azonban mégsem tehetünk egyenlőségeket a náci, illetve a sztálinista rendszer kulturális megnyilvánulásai közé. A különbséget csak egyes mozzanatokban lehet megragadni, egyebek közt a művész helyzetének vizsgálatával: például abban a tekintetben, hogy volt-e a művésznek választási lehetősége, vagy szükségszerűen alkalmazkodnia kellett a hatalom elvárásaihoz, s így mindenképpen kénytelen volt többé vagy kevésbé korrumpálódni. Különbségek lehetnek a kieroszakolt támogatás megítélésében: a hatalom nyílt támogatását, a hatalom melletti demonstratív kiállást talán kevésbé várták el a náci kultúrában. Sosztakovics esete igazolja ezt: M. Głowiński a zeneszerző *Testamentumát*<sup>27</sup> azt állapítja meg, hogy a náci Németországban is voltak, akik a rendszer szolgálatát vállalták. Azonban a legkitűnőbb német zeneszerzők közül azoknak, akik a nácik hatalomátvételét követően is az országban maradtak, eszükbe sem jutott ódát írni Hitler tiszteletére. Sosztakovics (és a sztálini diktatúrában élő művészek) tragédiája éppen az, hogy nem tehetette meg, hogy nem csatlakozik: színt kellett vallania, mert a hallgatás, a nem csatlakozás egyenlő volt az öngyilkossággal. A sztálini diktatúrában a művészek a legkülönbözőbb trükköket kényszerültek bevetni saját, legalább viszonylagos művészi integritásuk megőrzése

érdekében. Sosztakovics tragikus példája mutatja, hogy végső soron a zeneszerző életművének tökéletes félreértéséhez vezetett a művész kétségbeesett próbálkozása „a lényeg”, vagyis zenéje megmentésére: ennek ugyanis az volt az ára, hogy – mivel minden zene csak „programzene” lehetett – a programot a zeneszerző a hatalom elvárásainak megfelelően magyarázta.<sup>28</sup>

Ezen túlmenően persze különbség lehet az egyes művészeti ágak összehasonlíthatóságában is. Arra a kérdésre: vajon van-e a képzőművészetekhez hasonlóan egységesen értelmezhető „totalitárius irodalom”, másként fogalmazva: alkalmazható-e a totalitárius művészet/irodalom fogalma a szocreál irodalmának értelmezésére, nem feltétlenül válaszolhatunk igennel.

Nyilvánvaló, hogy a totalitárius államok irodalmának összevetettségét vizsgálva is az lehet az első szempontunk, amit a vizuális művészeteknél megállapítottunk. A funkcionális azonosságok miatt az irodalomban is találunk példákat a hasonlóságokra. Vannak az irodalomnak olyan műfajai, amelyek természetüknél fogva alkalmasabbnak bizonyultak arra, hogy a totalitárius állam propaganda-, nevelési, mítoszteremtő és antropológiai céljai eszközéül szolgáljanak. Az „új ember” eszménye például jól megjeleníthető az eleve didaktikus vonásokat mutató, részben felvilágosodás kori, részben romantikus gyökerű fejlődésregény, a Bildungsroman műfajában. Ez a műfaj igen hosszú történeti utat járt be Goethe *Wilhelm Meistere* óta, s a 20. században Thomas Mannig és Robert Musilig vagy Hermann Brochig számos alkotó kísérletezett vele. Az orosz irodalomban hasonló szerepet töltött be a szocialista nevelési regénynek az a válfaja, amely Csernyisevszkij *Mi a teendő?* (1863) című munkájára vezethető vissza. Sajátosan irodalmi párhuzamokat azokban az alkotásokban kereshetünk, amelyek műfaji változatát mindkét irodalomban fellelhetjük. Hans Günther kísérletet tett egy náci és egy szovjet fejlődésregény-változat összevetésére.<sup>29</sup> Günther egyik legfontosabb megállapítása az, hogy „a két szöveg eltérő ideológiai szubsztrátuma egészen a legapróbb részletekig meghatározza a két regény struktúráját”.<sup>30</sup> Ez a kijelentés az összehasonlítás korlátaira utal, arra ugyanis, hogy maga az ideologikusság mint közös sajátosság a fölérendelt struktúra, miközben a regények poétikai jellegzetességeit sokkal inkább a saját nemzeti irodalmuk műfaji hagyományához fűződő viszonyuk határozza meg,

ami viszont már a nemzeti sajátosságokat jellemzi, azaz a különbségeket szaporítja a két mű között. Eltérő narrációs technikájukat (a német regény szubjektív, a szereplő szemszögéből ábrázoló módszerét, illetve Osztrovszkij mindentudó narrátoráét) a műfaji hagyományhoz fűződő eltérő viszonyuk szabja meg. Schenzinger mögött a német fejlődésregény gazdag hagyománya áll Goethétől Musilig és Thomas Mannig, Osztrovszkij ezzel szemben főleg az orosz szocialista nevelődési regényhez és a korai Gorkijhoz köthető. Tanulságosak az összehasonlító elemzés következtetései magának a műfajnak a sorsát illetően is. Günther szerint a két regényt sokkal inkább e modell kifordításának, de egyúttal pervertálásának is tekinthetjük. Ugyanis szemben a fejlődésregénnyel, itt nem egy személyiség érlelődéséről, önmegvalósításáról és a társadalomba való beilleszkedéséről van szó, hanem éppen ellenkezőleg: a személyiség tökéletes alárendeléséről egy pártnak, illetve egy ideológiának.<sup>31</sup> A fejlődésregény e változatában, amelyet Günther „ideológiai fejlődésregénynek” nevez, megnő a ritualizáltság szerepe. Az „új ember” kialakulása szempontjából kulcsfontosságú az „edződés”, illetve a „temperálás” fogalma,<sup>32</sup> a személyiség útja a kulturális antropológia terminusaival közelíthető meg, s leginkább a beavatási szertartásokhoz áll közel.<sup>33</sup>

A prózához hasonlóan a lírának is vannak olyan változatai, amelyek alkalmasak a totalitárius állam jellegéből adódó funkciók ellátására. A totalitárius államok közösségi életének ritualizáltsága miatt természetes, hogy a lírai műfajok közül is az alkalmi költészet kerül előtérbe. Különösen a vezérkultusszal vagy egyes történelmi események emlékének ünneplésével kapcsolatban jut szerep a lírának. Nemhiába nevezte M. Głowiński a lírát a szocreál „könnyűlovasságának”, hiszen egy verset pillanatok alatt össze lehetett ütni az adott alkalomnak megfelelően. A vezérkultusznál maradvá, szembetűnő a klasszikus dicsőítő ének, a panegirisz túltengése. A líra (amely hagyományosan a lírai én bensőséges, személyes megszólalásának terepe) alapvető műnemi szabályaitól eltérően a beszélő személye itt homályban marad, s nem világos, hogy milyen szituációban szólal meg a vers. A lírai én feltűnő hiánya mellett ezt a költészetípust az is jellemzi, hogy a megénekelt vezért magát is személytelen, elhasznált, valódi poétikai funkciót betölteni képtelen sztereotípiák, klisék idézik meg.<sup>34</sup> A sztálini korszak költészetében a háború előtti forradalmi líra hangneme, kliséi bukkannak fel, annak



militarista szókészletével és metaforáival együtt, vagy a még korábbi, vallásos költészet hangja szólal meg, a vezért Istenhez hasonlítják. S végül, a vezér és a vezetettek viszonyát jellemzően a szülő-gyerk kapcsolatára fordítják le.<sup>35</sup> A diktatúra „domesztikálásának” ez a módja a rendszer lényegéhez tartozott, hiszen az ideális alany a totalitárius rendszerben a gyermek vagy a gyermeklelkű felnőtt, aki hajlamos arra, hogy az önálló gondolkodás és cselekvés ódiomát és kockázatát másnak, a bölcs és mindenható vezérnek engedje át.<sup>36</sup>

Az eddigieket összegezve úgy gondolom, a totalitárius művészet fogalma jól használható a szocreál jelenségének tipológiai besorolásakor: a jelenség általános vonásai e fogalom segítségével lényegében leírhatók. Azonban ha elfogadjuk, hogy a szocreál sajátossága elsősorban ideologikusságában ragadható meg, nem tekinthetünk el az ideológiai tartalmak meghatározta különbségek számbavételétől: a náci és a szovjet (a fasiszta olasz vagy éppen a maoista kínai) művészet – a különféle változatokban létezett (létező) totalitárius rendszerek politikai modelljeihez hasonlóan – úgy értelmezhető, mint a totalitárius művészet megannyi, legáltalánosabb sajátosságai tekintetében joggal rokonítható változata.

Mindennek persze megvannak a maga műfaji következményei. Nyilvánvaló, hogy a szocreál termelési regény megfelelőjét hiába keressük a náci irodalomban, amelyben a munka kultuszának kevésbé volt jelentősége. Viszont a szocreálban nemigen találunk a paraszti életforma idillikusságát ábrázoló náci ún. Heimatliteraturhoz hasonló jelenséget, mivel a szovjet rendszer a falu „szocialista átalakítása” során éppen a hagyományos paraszti életforma „forradalmi átalakítására” – magyarán: gyökeres kiirtására – törekedett. Talán e néhány kiragadott példa is érzékelteti a különböző totalitárius rendszerek művészetét összehasonlító eljárások korlátait. Az irodalmi művek elemzése – elsősorban az ideológiai tartalmak nyelvhez kötöttsége miatt – inkább a szocreál sajtószerűségére, a totalitárius művészet általános vonásaitól eltérő jellegzetességeire világíthat rá. Vagyis a totalitárius művészet fogalma az irodalomtörténet szemszögéből csak bizonyos korlátok között használható. Ugyanakkor a totalitárius művészet Golomstok megnevezte funkciói segítségünkre lehetnek a művek értelmezésében, hiszen az irodalomban az új ember antropológiai koncepciójának fontos szerepe van.

## A szocreál mint orosz kulturális jelenség

A totalitárius művészet tipológiája a szocreál jelenségét más nemzetekkel közös állam-, illetve társadalomszerveződési sajátosságokra vezeti vissza. Akad azonban olyan értelmezés, amely e kulturális típus sajátosan orosz eredetét hangsúlyozza. A szocialista realizmus sok tekintetben eredeti elgondolása rajzolódik ki Vlagyimir Papernij *Kultura Dva* (A kettes számú kultúra, 1985) című könyvében. Az építészettörténeti jelenségeket a kultúra tágabb körében értelmező s így a sztálini korszak kultúráját egészében jellemző tipológiai kísérlet a húszas és a harmincas évek szovjet kultúráját veti össze. Módszerében Wölfflin tipológiáját kapcsolja össze az orosz történettudomány egy jellegzetes irányának kérdésfeltevésével. Ez utóbbi, Kljucsevszkij és Alekszandr Janov korábbi elgondolásaira épülő koncepció az orosz és a nyugati kultúra egymásra hatását, az idegen inspirációk befogadásának módját vizsgálva bizonyos ciklikus ismétlődést regisztrál az orosz kultúrtörténetben. A Papernij által tételezett kétféle kulturális modell vagy típus (amelyet ő 1-es, illetve 2-es számú kultúrának nevezett) aszerint különíthető el, hogy miként fogadja be és hasonítja át a nyugati kultúra ösztönzését. E két típus a kutató szerint az orosz történelem során ciklikusan váltja egymást. Papernij tipológiai kísérlete azt igazolja, hogy a húszas évek avantgárd, illetve a harmincas évek sztálini kultúrája két, egymással alapjában véve szembenálló kulturális modell, az első a nyugatos, nyitott a kívülről jövő ösztönzésre, a második a bezárkózó. Különösen meggyőzőek a városszerkezet átalakulását vizsgáló elemzései, valamint azok az építészeti példái, amelyek a sztálini kultúra verbális jellegét, a Szó fontosságát emelik ki, de épületek terveinek értelmezésével mutat rá a szerző arra is, hogyan értelmezték az építészetben az Igazság fogalmát. Papernij szerint a harmincas évek művészete (amelyet ő egyébként egyszerűen sem nevez szocialista realistának) azt a jellegzetes kulturális típust testesíti meg, amelynek kialakulása az orosz kultúra fejlődésének ciklikusságával függ össze. Papernij nemcsak hogy nem ért egyet a totalitárius művészet fogalmának a sztálini művészetre való alkalmazásával, de könyve több pontján kitér a náci és a szovjet rendszer művészetének alapvető s bármiféle tipológiai azonosítást szerinte kizáró különbözőségére. Legfontosabb érve a háború (illetve a pusztulás) felfogására és ábrázolására vonatkozik. Papernij

szerint a szovjet kultúrában lehetetlen a háború olyasfajta esztétizáló bemutatása, amely Mussolini Olaszországában Marinetti futurizmusát jellemezte, vagy ami Salvador Dalival azt mondatta: „szerintem a legnagyobb szürrealista Adolf Hitler”. Papernij szerint az orosz kultúrában sohasem létezett külön esztétikai szféra, márpedig „a pusztulás esztétizálása csak abban a kultúrában lehetséges, amelyben a színpad élesen elválik az élettől, s az őket összekötő mágikus kapocs teljesen felszámoltatik”.<sup>37</sup>

Noha Golomstok, illetve Papernij látszólag két, egymásnak ellentmondó elgondolást fogalmaz meg a szocreál eredetével kapcsolatban, valójában inkább egymást kiegészítő koncepciókról van szó. Úgy vélem, a szocreál kultúrájának gyökereivel kapcsolatos vitát ezen a szinten nem is lehet eldönteni. A totalitárius szovjet kultúra létrejöttében valószínűleg az említett jelenségek mindegyike szerepet játszott, akár az orosz kultúra nyugati inspirációk iránti affinitásának ciklikusságára, akár a totalitárius rendszerek struktúrájának hasonlóságából eredő azonosságokra gondolunk.<sup>38</sup>

A jelenség eredetén túlmenően azonban további kérdés: mi magyarázhatja e kultúrátípus fenmaradását és viszonylagos szervülését a társadalmi tudatban és a kultúrában? Valószínű ugyanis, hogy ehhez nem csupán az adminisztratív intézkedések teremtették meg a feltételeket, s nem elegendő magyarázat a terror és az erőszak alkalmazásának gyakorlata sem. Úgy vélem, magának a társadalmi fejlődésnek a sajátosságai régióinkban nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a rendszer és kultúrája bizonyos fokig szervülhessen, mi több: az adott társadalom mentalitását lényegi vonásokkal alakítsa-formálja. Arról van szó, hogy szerte Közép- és Kelet-Európában legalábbis a felvilágosodás óta mindig valamely közösségnek volt prioritása az egyénnel szemben: társadalom és nemzet sorsa, boldogulása, olykor egyáltalán: megteremtése vagy éppen fennmaradása olyan megszentelt cél volt, amely a kollektívum érdekeit az egyéné elé helyezte. (Ebben az értelemben a romantikus nemzeti hagyomány, a nemzeti újjászületés gondolata mintegy a pandanja a marxizmus eszmerendszerén alapuló kommunizmus közösségi utópiájának). Ez a több évszázados tradíció öltött testet azokban az eszmetörténeti hagyományokban, amelyeket a szocreál teoretikusai, illetve kultúrpolitikusai egészben vagy egyes részleteikben kisajátítottak, s mintegy saját vállalt hagyományukként tüntettek fel.

Aligha vitatható, hogy a szocreál(ok) nemzeti arculatának meghatározásában nem kis jelentőségük volt azoknak az eszméknek, amelyek valamely elemük révén alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a szocreál kultúrpolitika részeként újraélesztve, az irányzat honosításában részt vegyenek. Ennek okán kerültek be szerte Közép- és Kelet-Európában olyan közösségi eszmetörténeti tradíciók a nemzeti szocreál-koncepciókba, mint például a reformkor „haza és haladás” gondolata, Horváth Márton „Lobogónk, Petőfi”-je, a cseh felvilágosodás nemzeti újjászületés ideája vagy a 19. századi lengyel nemzeti költészet jelszavai stb.<sup>39</sup> Sőt ez a törekvés érhető tetten a „népiség” posztulátumának normatív érvényesítése mögött is. A titokzatos, afféle „zsákelnevezésként” vagy „gumifogalomként” használt *népiség* terminus Közép- és Kelet-Európában a 19. századi népi ideológiák különféle változatainak egyes aspektusait is „becsempészte” mintegy a felszín alatt a szocreál doktrínába. Emiatt úgy vélem, a szocreál összehasonlító vizsgálatában kiemelt szerepet kell kapniuk az eszmetörténeti összefüggések értelmezésének.

Vannak azonban olyan jelek a szocreálkutatásban, amelyek arra figyelmeztetnek, hogy az imént említett nemzeti társadalomfejlődésbeli előzmények egyoldalú hangsúlyozása tévútra vezethet. Tanulmányában Ivan Jeszaulov mindazt, amiről fentebb szó volt, az orosz viszonyok kizárólagos sajátosságaként írja le. A kutató a szocreál honosításának élharcosaként írásaiban a szocreálnak az orosz hagyományba való beágyazottságát igyekszik bizonyítani: a középkor és az ortodoxia örökségével, az orosz társadalom viszonylag késői szekularizálódásával magyarázza nemcsak a szocreál tartós fennmaradását, hanem „szervülését”, az orosz mentalitáshoz illeszkedését is. S itt nem pusztán arról van szó, hogy az összehasonlító szempont mellőzése miatt olyasmit is hazai sajátosságnak vél, ami a régió egészére jellemző, hanem arról is, hogy eközben szem elől téveszti a hagyomány kisajátításának jellemző szocreál gesztusát. Persze nem ismeretlen ez a fajta gondolkodásmód, hiszen Jeszaulov a történetírásnak ahhoz a jól ismert tradíciójához csatlakozik, amely az orosz fejlődés sajátosságát, különösségét volt hivatva bizonyítani, s amelynek igen gazdag irodalma van az orosz eszmetörténetben. Mindenekelőtt azonban Nyikolaj Bergyajevhez nyúl vissza, aki maga is terjedelmes tanulmányban foglalkozott az orosz kommunizmus hazai gyökereivel.<sup>40</sup>

Jeszaulov vitába száll a szocreál genealógiájával kapcsolatos elgondolásokkal: szerinte nem a középkori keresztény irodalom kánonjaival és nem is az utópista tradícióval áll kapcsolatban, hanem az orosz társadalomfejlődés sajátosságaival magyarázható. A szerző szerint arról van szó, hogy az irodalom mindig is kiegészítő feladatokat látott el Oroszországban, „szakralizálódott”, mint általában az írott szó, mert az orosz társadalom későn szekularizálódott.<sup>41</sup> Másfelől, az irodalom mindig sajátos szintézise volt a filozófiának, publicisztikának, politikának, ezért mindig is jelentős hatással volt a társadalom életére. Sőt maga az irodalomközpontúság – így Jeszaulov – jellegzetes orosz sajátosság. Tekintve, hogy még a 20. század elején is a Biblia és *A szentek élete* volt a legelterjedtebb olvasmány Oroszországban, a Gorkij által útnak indított sorozat, „A híres emberek élete” célja az volt, hogy új szenteket mutasson a népnek, és másfajta példával, a belenyugvás helyett aktivitással, az életben való tevékeny részvétellel, életépítéssel állítsa át „elvárási horizontjukat”. Az írott szó iránti hagyományos tiszteletet egyfajta másodlagos szakralizálódás érdekében használták fel: ez a cél lehetett az olvasóközönség mentalitásának olyasfajta átprogramozása, amely jó alapként szolgálhatott a „lélek mérnökei” számára.<sup>42</sup>

Ez persze korántsem csak orosz sajátosság, hiszen az irodalom Közép-Európában ugyanúgy társadalmi szócsőként is szolgált, és ellátta a gyakran hiányzó társadalmi és politikai intézmények feladatait is. Mindez valószínűleg nem zárja ki az irányzat genealógiájának másik két lehetséges értelmezését, inkább mindezen tényezők összefonódásáról, hatásuk kölcsönös felerősödéséről lehet szó. Noha Jeszaulov „honosítási” kísérlete nem feltétlenül nevezhető eredményesnek, megfontolandók lehetnek a kutatónak a „szovjetségről”, a szovjet értékrendről és az ehhez kapcsolódó mítoszok poétikai vetületéről szóló fejtegetései.<sup>43</sup>

## A szocreál mint a hatalom metaforája

Akár sajátosan orosz jelenségnek, akár a totalitárius rendszerek struktúrájából eredeztethetőnek tekintik is a szocreál művészetet, a fent ismertetett elgondolásokat az kapcsolja szorosabban egymáshoz, hogy *művészetként* próbálják értelmezni a jelenséget. Ettől alapjaiban tér el az az interpretáció, amely szerint a szocreál esetében nem művészet-

tel, hanem egy ideológiai sűrítménnyel van dolgunk, emiatt a szocreált nem lehet hagyományos esztétikai kategóriákkal értelmezni. A jelenség heterogenitása egyes kutatókat egyenesen arra indít, hogy e zavaró ketősséget megszüntetve, kivonva az esztétikai megfontolásokat a téma kutatásából, a szocreált kizárólag a politikum (ideologikum) terében értelmezzék:

„A szocreál hagyományos szemléletét – amely a jelenséget egyfajta politikai (szocialista) és esztétikai (realista) kentaurként látta, felül kell vizsgálni, magunkévá téve azt az elgondolást, hogy a totalitárius művészet a hatalom nyelve, maga a szocreál diszkurzus a hatalom diszkurzusa” – állítja Jevgenyij Dobrenko. „A fogalom meghatározásának minden más megközelítése a rendszer leírásához vezet. Holott itt másról, a tudat áttevődéséről van szó a politikai képzelet szférájába.”<sup>44</sup>

Ennek folyománya, hogy a szocreál esetében „nem szöveggel van dolgunk, amely a hagyományos elemzési módszerekkel megközelíthető (regény, kép, vers, film), hanem egyfajta ideológiai inverzióval, amely nem spontán módon jön létre, [...] a szocreál nem egyszerűen a totalitárius kultúra esztétikai doktrínája, hanem a nyelv és a hatalom találkozásának színtere, [...] – a hatalom metaforája.”<sup>45</sup> Másként fogalmazva: az a kommunikációs tér, amelyben a szocreál értelmezhető, a tömeg–nyelv–hatalom hármasa, egyszerre a politikai mitológia és a szocreál tere is.

A szerző legfontosabb tétele az az állítás, mely szerint a szocialista realizmus igazi korszaka nem a harmincas évek hőskora, hanem a negyvenes évek időszaka, illetve a háború utáni zsdanovi korszak, amely persze nem zárult le Zsdanov 1948-ban bekövetkezett halálával sem. A háború – mondja Dobrenko – aranyetszészésként választja el a szovjet történelem két korszakát: mintegy negyed évszázad van előtte, s mintegy fél évszázad utána, s magának a sztálini érának is a középpontját adja, s ebben – így a kutató – a történelem mágikus harmóniája mutatkozik meg. Mi több, a szovjet történelemben szinte bele van kódolva a háború. Dobrenkónak kétségtelenül igaza van abban, hogy a totalitárius társadalom születése, fejlődése, sajátos értelemben vett virágkora, majd bukása elszakíthatatlan kapcsolatban áll a háborúval. A békét mindig csak a háború előszobájának tekintették, hiszen az I. világháború borzalmi születték az orosz forradalmakat, majd a polgárháborúban formálódott az új világ, így döntően a kultúra militáns jellege alakította a szovjet

mentalitást. (Magának a totalitárius kultúrának elengedhetetlen tartozéka a militáns jelleg, hiszen a tömegek mozgósítása, folyamatosan magas érzelmi hőfokon tartása alapkövetelmény volt a hatalom szemzőgéből.) Éppen ez, a hatalom áll a középpontjában a Dobrenko-féle szocreál kultúrátípus koncepciójának. A kultúrát a hatalom irányítja a maga céljainak megfelelően. A totalitárius művészet konvencionális, egyfajta megállapodás a hatalom és a nyelv között, amelyben a stílus, az egyéni elem nem jut szerephez. Ezzel magyarázható a szövegek bizonyos fokú anonimitása, a szerző egyéni kézjegyének itt mintegy nincs szerepe, a konvenciókat kell újra meg újra a nyelv használóihoz közvetíteni.

Dobrenko az ideológia változásainak tükrében ábrázolja a szocreál történetét, eközben olyan közkeletű vélekedéseket cáfol, mint például azt, hogy a háború alatt az ideológia háttérbe szorult. A valóság ezzel szemben a szerző véleménye szerint az, hogy nem tűnt el, csupán átalakult, „emberarcúvá” vált. Ezt nemcsak Sztálin híres „Fivéreim, nővéreim” kezdetű parancsának szövege igazolja, hanem számos korabeli dokumentum. Dobrenko szocreáltanulmányának kétségtelen értékét a gazdag és jórészt általa elsőként feldolgozott dokumentumanyag adja, alaptézisét viszont megkérdőjelezi, hogy vizsgálatából teljesen kizárja azokat a háborús tematikájú műveket, amelyek valóban reprezentálhatnák a háborúnak a társadalomlélektanra gyakorolt hatását és az emberi magatartásformák és deformációk kialakulását a háborús körülmények között. Érdekes, hogy sem a Tvardovszkij-mű, a *Vaszilij Tyorkin*, sem pedig Szimonov nagyregényei nem szerepelnek elemzései között.

Dobrenko – helyesen – a tömegkultúrához tartozó jelenségnek tekintti a szocreált, amelynek egyszerre alapja és alakítója is a hatalom által és a hatalom céljai érdekében manipulált tömegtudat.<sup>46</sup> Az azonban már vitatható, ahogyan a szerző e kultúrátípus kialakulását leírja. Nemigen hiszem ugyanis, hogy a szovjet kritika csupán hangot adott a tömegolvasó követeléseinek, amelyek „teljesen egybeestek a hatalom igényeivel”, és hogy a politikai kampányok szükségszerűen számoltak a tömeg diktálta és a hatalom által elfogadott esztétikai normákkal. Elvégre a „tömegolvasó” az iskolában nevelkedett, ott kapta meg a későbbi olvasói ízlését meghatározó ismereteket, ott ismerkedett meg az uralkodó kánonnal, amelyet viszont nyilvánvalóan mégiscsak fentről, központilag szabályoztak. Vagyis azt állítani, hogy a tömeg ízlését

szolgált volna ki a hatalom, illetve a hatalom által támogatott művészi ízlés, a rendszer feje tetejére állításának tűnik.

A szocreál művészete a szovjet rendszer keretei között végbemenő felemás közép- és kelet-európai modernizáció terméke, a tömegkultúra sajátos változata.<sup>47</sup> Sajátos, legkevesebb két értelemben is: egyrészt az őt létrehozó modernizáció sajátos volta miatt, másrészt azért is, mert „termékeit” kvázi magaskultúráként „adja el”: a szocreál regények olvasói, a korabeli filmek nézői, a kiállítások látogatói lépten-nyomon azt hallhatták a kultúrával foglalkozó pártmunkásoktól, hogy a kultúrák kultúráját fogadhatják be. A kultúra kiemelkedő helyet foglalt el az állami és pártprogramokban, megbecsült (párthű) alkotói hatalmas honoráriumokat kaptak, és kiemelkedő megélhetési lehetőségekhez jutottak. Ebben az értelemben is kentaur tehát a szocreál, nemcsak politikai és esztétikai hibriditása miatt: elitirodalmi jelmezbe bújtatott tömegirodalom, elitkulturális áruhában megjelenő tömegkultúra. Ezért írhatja Dobrenko is, hogy a szocreál a tömegirodalom Szküllája és az elitirodalom Kharübdiszé között egyensúlyozott: ebből adódott ennek az irányzatnak a stilisztikai szürkesége, jellegtelensége, ez magyarázza, hogy míg egyesek a tömegízlés termékének látják, mások a kultúrán belüli mutációk (főként az avantgárd) következményének tekinthetik.

Az eddigiekből az a következtetés adódhat, hogy sem a totalitárius művészet fogalma, sem a totális realizmus, sem a hatalom metaforája nem alkalmas arra, hogy a szocreál problematikáját a maga kentaurszerű hibriditásában fogalmilag leírhatóvá tegye. Ha Dobrenko felfogását követnénk, akkor nem vehetnénk tudomást arról, hogy a szocreál mégiscsak műalkotásként: könyvként, filmként, képként, szoborként került a befogadók elé, s ebből az is következik, hogy mind morfológiai, mind pedig szemantikai összetevőiket – még ha ezek deformáltak, vagy ideológiai előírások kívánalmainak megfelelően alakultak is ilyenné vagy amolyanná – leírhatóknak kell tekintenünk. Vajon nem műalkotásként szemléljük-e ma a bizánci vagy orosz ikonokat, amelyeket a középkor művészei szigorú egyházi előírások alapján festettek? Vagy nem műalkotásként szemléljük-e az egyiptomi művészet alkotásait, amelyek ugyancsak szigorú kanonikus szabályok szerint készültek?

A jelenség „kentaurszerű” heterogenitását nem kiküszöbölnie kell az értelmezésnek, hanem olyan értelmezési keretet és eszközrendszert kell találni, amelynek segítségével ezt az esztétikai áruhába bújtatott



ideológiát – tényleges megnyilvánulásai alapján – kulturális jelenségként lehet bemutatni. Egyetérthetünk a képzőművészeti példákból kiinduló Boris Groysszal abban, hogy „a szocreál a művészettörténet eredeti jelensége, amelynek saját, öntörvényű stiliztikája van”.<sup>48</sup> Megállapítása bízvást érvényes lehet az irodalomtörténet jelenségeire is.

## A szocreál mint kánon

A par excellence kanonikus szocreál kultúrájának leírásához, úgy tűnik, jó fogódzót kínál a kánonnak mint a kulturális emlékezet egy sajátos szerveződésformájának segítségül hívása. A kétezere éves kánonfogalom, mint azt J. Assmanntól tudjuk, számos jelentésváltozáson ment át története során, ám az kétségtelen, hogy újkori használata az egyházi nyelvhasználatból ered, amelyben egy általános érvényű egységformulát, valamiféle megszentelő elvet fejezett ki, a mindenkire kötelező és egyúttal kánoni, vagyis az Igazságra alapozott, vitathatatlan tekintély igényével.

Az egyház e monocentrikus kultúrájához hasonlítható kultúra jött létre Közép- és Kelet-Európában a 20. század első felében, amely a politikai kánonteremtés egyik „szélsőséges egységformulája”, a kommunizmus működésének jegyében telt el.<sup>49</sup> S noha mára e jelenség már a múlté, és e politikai kánon irodalmi megfelelőjének dekanonizálódását rögzíthetjük, a szocreál kánonnak mint a kulturális identitás jelenségének a vizsgálata elengedhetetlenül szükséges. A kánon tudatosítása, szerkezetének feltárása bizonyos kortárs jelenségek – napjaink politikai ellenkánonteremtő tevékenysége – megértésében és értékelésében is segítségünkre lehet.

A kánonok mindenkor ideologikusak, s ami ezzel együtt jár: mindig van hatalmi aspektusuk is,<sup>50</sup> e tekintetben tehát a szocreál sem különbözik az irodalmi kánonoktól. Az irodalmi kánonok mibenlétének vizsgálatával, működésük mikéntjével foglalkozó írásokat olvasva azonban azt tapasztaljuk, hogy nemigen visznek közelebb a szocreál kánon megértéséhez. Minden, a sajátosan irodalmi kánonokat leíró, jellemző megállapítás csak fenntartásokkal alkalmazható a szocreál kánonra. Kétségtelen ugyan, hogy a szocreál kánonra is igaz Kálmán C. György meghatározása, mely szerint a kánon az értelmezett ha-

gyománnyal azonos.<sup>51</sup> Az azonban már csak alapos megszorításokkal érvényes, hogy „a kánon a tradíción végzett munka terméke, valójában a tradíció hatástörténete és szelektív emlékezete”, ahogyan Altieri és Assmannék nyomán Rohonyi Zoltán állítja,<sup>52</sup> s még több megszorítással Szegedy-Maszák Mihály meghatározása, amely szerint „a kánon, azaz kulturális nyelvtan a hitelesnek számító értelmezések öröksége”.<sup>53</sup>

A szocreál kánon ugyanis „felülről”, a politikai hatalom felől sugalmazott, ideológiai megfontolásoknak alárendelt szabályrendszer, amelyben jóformán semmi szerepük sincsen az irodalmi kánonokat működtető és meghatározó, sajátosan irodalmi szempontoknak. Nem az autonóm recepció és az intertextualitás, azaz az irodalom önmozgása lendíti előre kialakulását vagy éppen felbomlását, hanem irodalmon kívüli, elsősorban politikai tényezők. S a politikának rendelődik alá az intézményes autorizáció (azaz a kritika, az irodalomtörténet és az iskolai oktatás) is. Azt, hogy a múlt örökségéből mi számít hitelesnek, a politikai (hatalmi) megfontolások határozzák meg, csakúgy, mint a hagyomány szelekcióját: sőt éppen a hagyomány ideologikus szelektálása (haladó és reakciós elemekre bontása), illetve a hagyomány egyes elemeinek kisajátítása adja a szocreál mint sajátos kánon egyik legfontosabb összetevőjét. S talán ennek, a történelmet sajátos szempontok szerint „értelmező” – valójában meghamisító – vonásának révén tette a legnagyobb kárt az irodalomban. Ami a szocreált az irodalmi kánonoktól megkülönbözteti, az az, hogy noha van esztétikai aspektusa, elsősorban és döntően ideologikus, szemben az irodalmi kánonokkal, amelyeknek van ugyan ideológiai aspektusuk, mégis esztétikai, poétikai szempontokat érvényesítő értékrendet állítanak fel.

Azaz: a szocreál olyan ideológiai-politikai kánon volt, amely az irodalomban működött, azonban az irodalmat éppen sajátosságától, a hagyományok szabad recepciójától, a szövegek közötti spontán kapcsolatok kialakulásának lehetőségétől fosztotta meg, mivel ez a kánon közvetlenül a totalitárius állam egyik funkcióját, az ideológiai indoktrinációt szolgálta.

A szocreál kánon fogalmát a kánon egyházi használatával hozhatjuk összefüggésbe. „Az ilyen kultúrát egységes orientáció, a kulturális kommunikáció gyakorlatának különféle kódexeit kötelező erővel átfogó és összefűző egységformula jellemzi, amely nem hagy teret sem az önálló gondolkodásnak, sem az autonóm diskurzusnak.”<sup>54</sup>

Ezt az „egységes orientációt” mutatja be az a gyűjteményes kötet, amely összefoglalja az utóbbi évtizedek szocreáلكutásainak legáltalánosabb tanulságait: a *Szocreálisztycseszkij kanon* című, Hans Günther és Jevgenyij Dobrenko szerkesztette, több mint ezeroldalas, 2000-ben kiadott munka nemzetközi összefogással készült: a kötet orosz, nyugat-európai és tengerentúli ruszisták méltán reprezentatívnak tekinthető teljesítményét mutatja be.<sup>55</sup>

Az újabb szocreáلكutások legfontosabb tanulsága talán az, hogy a szocreál egyfajta kulturális típust teremtett,<sup>56</sup> s hogy éppen emiatt vizsgálata nem korlátozható csupán egyik vagy másik művészeti ágra, a jelenség valamelyest elmélyültebb leírásához is interdiszciplináris megközelítésre van szükség. A kultúra érintett szegmenseinek áttekintésére azonban csak valamely általános érvényű fogalom segítségével nyílhat mód. Úgy vélem, elsősorban emiatt – s talán a nyolcvanas évek kánondivatja okán – kerülhetett a *kánon* szakszó a *Szocreálisztycseszkij kanon* kötet címébe. Így vagy úgy persze valóban mindegyik tanulmány a kánon kérdését érinti, hiszen a szocreál esetében nem is lehet más-ként: aki a szocreálról ír, annak szükségszerűen a kánonról – vagy a kánonról is – kell szólnia. A szűkebb értelemben vett szocreál kánonnal azonban – mint elvek és szabályok gyűjteményével – ebben a kötetben csak néhány tanulmány foglalkozik.<sup>57</sup> A kötet szerkesztői koncepciója lényegében Hans Günther néhány korábban megjelent munkájának kánonfelfogását követi. Fontos előzménynek tekinthető Günther *Die Verstaatlichung der Literatur* (1984) című munkája, amely a német kánonkutatás kérdésfeltevései nyomán rajzolja fel a jelenség kontúrjait. A *Szocreálisztycseszkij kanon* című kötet nem kíván az így kialakult kánon korrekciójával elméletileg foglalkozni, illetve amennyiben ezt egyes szerzők mégis megkísérlik, abból nem vonnak le semmiféle általános következtetést,<sup>58</sup> ez mintegy az egyes kutatók saját meggyőződésének terrénumához tartozik. Ami a jelenség időbeli határait illeti, az értelmezések az 1934–1956 közötti periódust érintik, bár Günther a kánon végleges felbomlásának időszakát a hetvenes évek első felére teszi.<sup>59</sup>

A kánonfogalom alkalmazása kétségtelenül azzal az előnnyel is jár, hogy használatával elkerülhetővé válik a sztálinista kultúrpolitika ihlette „módszer, stílus vagy irányzat” áltudományos vitákat generáló szóhasználatának elismérlése: ezzel a kutató mintegy kívül kerül a szocreáلكutás korábbi látókörén, s mindez a téma elfogultságoktól mentes vizsgálatát

segítheti. A *módszer–stílus–irányzat* szakszavak közötti választás évtizedeken át a szocialista realizmussal foglalkozó kutatások ideológiai iránytűje volt. Aki a realizmust módszerként írta le, az a sztálinista kultúrpolitika kívánalmainak megfelelően értelmezte a fogalmat. Ugyanis a módszer fogalmának középpontba állítása a sztálinista kultúrpolitika központosító akaratával függött össze: a módszert olyan általános érvényű elvek gyűjteményének tekintették, amelyeket elvileg bármely művészeti ágban alkalmazni lehetett. De a *módszer* terminus használata elősegítette a realizmusnak valamiféle örökérvényű etalonként, értékfogalomként tételezését is, mintegy azt sugallva, hogy az a megfelelő világnézeti, ideológiai szabályok követésével – egyfajta receptként – elsajátítható.<sup>60</sup> Ez a fogalomhasználatban is megmutatkozó ideologikusság állt egyebek közt annak háttérében, hogy a szocialista realista doktrína lebontására irányuló közép-európai irodalomtudományi törekvések az ötvenes évek második felétől a realizmus történeti megközelítésére, azaz a stílus, az irányzat fogalmának bevezetésére irányultak.<sup>61</sup>

A *kánon* ebből a szempontból tekintve „friss” terminus, amelyhez nem tapadnak hozzá a szocreál doktrínához évtizedeken át kötelezően asszociált s emiatt alaposan elkoptatott szakszavak. S a kánon jól jellemezheti a sztálini kultúrát, amely legáltalánosabb vonásaiban (működését, intézményi kereteit, programját illetően) a kultúra egész területén hasonló jellegzetességeket mutat fel. Joggal beszélhetünk tehát nemcsak irodalmi, hanem képzőművészeti, építészeti, filmművészeti stb. kánonról is.

Ugyanakkor látnunk kell, hogy a *kánon* mint a kutatásokat összefoglaló kötet írásainak keretét adó, fölérendelt fogalom, ez esetben a megszokottnál jóval tágabb értelemben használatos: az irodalmi kánonkutatásban bevett jelentésétől eltérően értékhangsúlyoktól mentes, leíró terminus, amely alkalmasnak tűnhetett arra, hogy a témát különböző módszerekkel és más-más szemszögből megközelítő tanulmányokat valamiféle közös nevezőre hozza. A fogalomhasználat tágassága és leíró jellege egyaránt azt az érzést kelti az olvasóban, hogy itt valójában az *irányzat* mára kissé divatjamúltnak tekintett s az irodalomelméletben „homályos” tartalma miatt az utóbbi évtizedben szívesebben mellőzött fogalma helyett alkalmazzák a szerkesztők.

A komparatiztikai kutatás szempontjából a szovjet szocreál kánont feldolgozó tanulmánykötetnek elsősorban azok a megfontolásai lehetnek

irányadók, amelyek a kánon egyes aspektusainak nemzeti „mutánsaira” nézve érvényesnek tekinthetők. A szempontrendszer kidolgozásához természetesen további kutatások szükségesek, az alábbiakban csupán néhány lényegesnek tűnő mozzanatot emelnék ki:

1. az esztétikai kánonnak a népiség követelményével kapcsolatos módosulásait;

2. a poétikai kánonból a jellegzetes témák és motívumok vizsgálatát: a szocreál hőstípusait, az ellenségkép módosulásait, és a Nagy Család mítoszáét (azt vizsgálva, mennyiben jelennek meg ezek a szovjet-oroszmotívumok más nemzetek szocreáljában);

3. a műfaji kánonból a történelemhez fűződő viszonyt, illetve a történelem mint beszédmód megjelenését, mint a hatalom önreprezentációjáról és önazonosságáról árulkodó jellegzetes vonást, valamint a szocreál műnemi és műfaji hierarchiájának módosulásait.

1. A népiség kategóriájának összehasonlító vizsgálata azért lehet termékeny, mert ezt a posztulátumot szerte Közép-Európában mindenütt fel lehetett használni a rendszer domesztikálására, tekintettel a térség államainak döntően paraszti népességére. A népiség fogalma nemcsak a múlthoz fűződő sokrétű kapcsolatot jelenítette meg, hanem a nemzeti jelleget is hivatott volt hangsúlyozni.<sup>62</sup> A nemzeti és a népi fogalmának összemosódása miatt a két fogalom összehasonlító elemzését is el kellene végezni.

2. A poétikai kánon nemzeti változatain jól szemléltethető a szovjet és a többi közép-európai szocreál(ok) különbözősége. A hőstípusok körében fellelhető azonosságoknál (például a szocialista munka mindenütt megjelenő hősenél) fontosabbak lehetnek az olyan különbségek, amelyen például a hős katona megjelenítése, ezek ugyanis már a nemzeti múlt eltérő reprezentációjával állnak kapcsolatban.

3. Ezzel függ össze a történelemhez fűződő viszony megjelenése is az egyes nemzeti irodalmakban, sőt azzal is számolni kell, hogy történetileg változik a saját nemzeti múlt értékelése az adott politikai konstelláció függvényében. Ide tartozik annak értelmezése, hogy a szlovákoknál a Nemzeti Felkelésről szóló műveket az ötvenes évek elején a burzsoá nacionalizmus termékeinek nevezték, vagy az a probléma, hogy a lengyel irodalomban a II. világháborúról azért nem lehetett tárgyyszerűen írni, mert a Honi Hadsereg szovjetellenes volt stb.

Talán a fenti, kiragadott példák is meggyőzően igazolják azt a feltevést, hogy a szocreál irodalom olyan komplex jelenség, amelyet érdemes a komparatiztika eszközeivel megközelíteni, ehhez pedig a nyelv, a kánon, az eszmetörténet szempontjait egyesíteni képes irányzatszempon-tú leírás látszik a leginkább alkalmasnak. Ennek kidolgozása azonban egy másik tanulmány témája lehet.

## Jegyzetek

- 1 BEREND T. Iván: *Terelőúton. Közép- és Kelet-Európa 1944–1990*. Vince Kiadó, Budapest, 1999. 19.
- 2 Abram TERC [=Andrej SZINYAVSZKIJ]: *Sto takoje szocialiszticeszkij realizm?* (1957.) [http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/terz\\_cho\\_takoe\\_sotsialisticesky\\_realizm\\_1988\\_text.pdf](http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/terz_cho_takoe_sotsialisticesky_realizm_1988_text.pdf) (2017. 01. 17.)
- 3 Katerina CLARK: *The Soviet Novel. History as Ritual*. (1981.) Indiana Univ. Press, 2000; Hans GÜNTHER: *Die Verstaatlichung der Literatur*. Metzler, Stuttgart, 1984.
- 4 SZILÁGYI Ákos: *Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században*. In: GYÖRGY Péter–TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Corvina, Budapest, 1992. 7.; Zbigniew JAROSIŃSKI: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa, 1999.
- 5 *A művészeti pártosságról*. Szerk. BOJTÁR Endre–SZERDAHELYI István. Kosuth, Budapest, 1983.
- 6 Galina BELAJA: *Ugrozajuscija realnoszty*. In: *Izbavlenyje ot mirazsej*. Szerk. Jevgenyij DOBRENKO, Moszkva, 1990. 28–48. „Hát nem az ismert sémát figyelhetjük meg A. Ivanov »Vecsnij zov«-jában, vagy Ju. Bondarev »Választás«-ában? S nem látjuk, hogy A. Prohanov vagy Ju. Szemjonov művei éppenhogyanem a modern ember igényeinek, hanem az állami megrendelésnek felelnek meg? De nem is az a fontos, miről van szó konkrétan: a legfőbb, ami itt szerepet játszik, az a követelmény, hogy az életet a »kell« szemszögéből ábrázolják, azt mutassák be, amilyenek lennie kell...” *I. m.* 48.
- 7 Naum Lazarevics LEJDERMAN–Mark Naumovics LIPOVECKIJ: *Szovremennaja szovjetszkaja lityeratura*. I. Moszkva, 2001. 61–178.
- 8 Vlagyimir PAPERNIJ: *Kultura Dva*. Ann Arbor, 1985.
- 9 FERKAI András: *A sztálinizmus építészétéről*. In: GYÖRGY Péter–TURAI Hedvig (szerk.): *I. m.* 30–33.
- 10 Feliks ROZINER: *Szocrealizm v szovjetszkoy muzike*. In: Hans GÜNTHER–Jevgenyij DOBRENKO (szerk.): *Szocrealiszticeszkij kánon*. Szankt-Petyerburg, 2000. 177.
- 11 Lásd pl. Daniel WEISS: *Novojaz kak isztoriceszkoje javlenyje*. In: *Szocrealiszticeszkij kánon, i. m.* 539–555.

- 12 Lásd pl. Michał GŁOWIŃSKI: *Nowomowa po polsku*. [A lengyel newspeak.] Warszawa, 1991.
- 13 A totalitárius nyelv sajátosságaival és a korszak lírájában való megjelenésével részletesebben foglalkoztam *A nyelv elrablása. Nyelv és totalitarizmus* c. tanulmányomban (lásd e kötetben a 219–237. lapon). További kérdés, miként érhető tetten a prózában e nyelv: vélhetőleg a nagy szemantikai alakzatok, főként a hősök és az ábrázolt világ rajzában, valamint a szocreál mindentudó elbeszélőjének megnyilatkozásaiban.
- 14 Natalia Alekszandrovna KUPINA: *Totalitarnij jazik*. Izd. Uralszkovo unyiversityeta, Jekatyerinburg, 1995. 8–9.
- 15 Már csak a hatalmas karriert befutott *totalitárius* jelző miatt is szólnunk kell arról, hogy a szót – mint ahogyan Arendttől tudjuk – a köztudatba Mussolini vezette be, aki már 1925-ben „a mi roppant totalitárius vasakaratumk”-at magasztalta hívei előtt. A politikában ez a szó „Egyfelől kifejezi a politikai akarat prioritását az egész társadalomszervezeten és a politikai mozgalmon belül, a diktatórikus döntéshozás kulcsszerepét. Másfelől azt a szélső pontot jelöli, ameddig a fasizmus az európai politikai gondolkodás által kialakított állameszmét tolta: a totalitárius akarat mindenhatóságánál immár nemcsak egy zsarnok abszolút hatalmáról van szó, akit nem korlátoznak a törvények, hanem egy olyan államról is, amely valamennyi individuumot önmagába integrálva az egész társadalmi életet ellenőrzése alatt tartja.” François FURET: *Egy illúzió múltja. Esszé a 20. század kommunista ideológiájáról*. Európa, Budapest, 2000. 276–277.
- 16 F. FURET: *I. m.* 317.
- 17 Lásd FROMM: *Menekülés a szabadság elől*. A szocreál infantilis voltáról lásd Jevgenyij DOBRENKO: *Szocrealizm i mir gyetsztva*. In: *Szocrealisztycseszkij kanon, i. m.* 31–40.
- 18 Igor GOLOMSTOK: *Totalitarian Art*. London, 1990.
- 19 *I. m.* xii.
- 20 *I. m.* xiii.
- 21 Érdekes a munka megjelenítése: mindkét rendszerben vagy heroikus küzdelemként, vagy örömteli feszítésként ábrázolják, a totalitárius művészet talán legmaradandóbb attribútuma, a társadalmi optimizmus jegyében.
- 22 I. GOLOMSTOK: *I. m.* xiii.
- 23 Hans GÜNTHER: *Totalitarnoje goszdarsztvo kak szintyez iszkussztv*. In: *Szocrealisztycseszkij kanon, i. m.* 7–8.
- 24 *I. m.* 7–15.
- 25 Lásd Boris GROYS: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988.
- 26 H. GÜNTHER: *Totalitarnoje goszdarsztvo, i. m.* 8.
- 27 Michał GŁOWIŃSKI: *Artysta na totalitarnym dworze*. [A művész a totalitárius udvarban.] In: UŐ: *Rytual i demagogia*. [Rítus és demagógia.] Open, Warszawa, 1992. 86–94.
- 28 Sosztakovics értékeléséhez lásd BOJTÁR Endre: *A Sosztakovics-ügy(ek)*. 2000, 2003. január. 60.; Iszaak GLIKMAN: *A „Hangzavar helyett” című cikkről és*

- nemcsak arról. 2000, 2003. január. 61–65.; *Dokumentumok. Dmitrij Sosztakovics leveleiből.* 2000, 2003. január. 66–76.
- 29 Hans GÜNTHER: *Education and Conversion. The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman.* In: UŐ (ed.): *The Culture of the Stalin Period.* London, 1990. 193–209. A náci regény, Karl Aloys Schenzinger *Der Hitlerjunge Quex* (1932) c. műve a mártírként tisztelt Hitlerjunge, Herbert Norkus legendájának egy változatát közli, a szovjet pedig Osztrovszkij *Az acélt megedzik* (1932–1934) című regénye. Mindkettő igen népszerű volt a maga korában, a német regényből film is készült.
- 30 H. GÜNTHER: *Education and Conversion, i. m.* 197.
- 31 *I. m.* 204–205.
- 32 A német regény hősének beszélő neve a Quecksilberre, azaz a higanyra utal.
- 33 *I. m.* 205.
- 34 Michał GŁOWIŃSKI: *Poezja i rytuał. Wiersze na sześćdziesiąte urodziny Bolesława Bieruta.* [Költészet és ritus. Versek B. B. 60. születésnapjára.] In: UŐ: *Rytuał i demagogia, i. m.* 110.
- 35 Vö. BALOGH Magdolna: *Szocreál redivivus.* In: NAGY László Kálmán (szerk.): *Lengyelek és magyarok Európában.* Debrecen, 2000. 107–116.
- 36 Gyöngyszemeket találhatni Hitler kultuszköltészetében, lásd pl. Baldur von Schirach *Der Grösste* (1937) c. versét: „Das ist an ihm das Grösste: dass er nicht / nur unser Führer ist und vieler Held, / sondern er selber: grade, fest und schlicht, // dass in ihm ruhn die Wurzeln unsrer Welt, / und seine Seele an die Sterne strich / und er doch Mensch blieb, so wie und ich.” Vagy Eberhard Wolfgang Möllernél (1938): „Du grosser Gartner, der in seinem Garten / vollenden sieht, was er mit Fleiss begann. / [...] Und deine Baume werden gross und breiten / Die hohen Kronen über deinem Haupt. [...]”, vagy Fritz von Rabenaunál (1934): „Stille Nacht, heilige Nacht, / Alles schläft, einsam wacht / Unsrer Führer für deutsches Land, / Von uns allen die Sorgen er bannt, / Das die Sonne uns lacht.” In: Joseph WULF: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1963. 365., 363., 364.
- 37 V. PAPERNIJ: *Kultura Dva*, 8. jegyzetben *i. m.* 317.
- 38 Vö. a sztálinizmus eredetéről és gyökereiről: BOJTÁR Endre: *Európa megrablása.* Szabad Tér Kiadó, 1989. 19.
- 39 Lásd VERES András: *Pártosság-fogalmak, vezetési stratégiák.* In: BOJTÁR Endre–SZERDAHELYI István (szerk.): *A művészeti pártosságról.* Kossuth, Budapest, 1983. 374.; Alexej KUSÁK: *Kultura a politika v Československu 1945–1956.* Torst, 1998.
- 40 Nyikolaj BERGYAJEV: *Az orosz kommunizmus értelme és eredete.* Ford. KISS Ilona. Századvég, Budapest, 1989.
- 41 Ivan JESZAULOV: *Szocreálm i religioznoje szoznanyije.* In: *Szocreálisztycseszkij kanon*, 10. jegyzetben *i. m.* 49–56.
- 42 Ivan JESZAULOV: *Lityeratura kak ucsebnik zsziznyi.* In: *Szocreálisztycseszkij kanon, i. m.* 596–598.



- 43 I. JESZAULOV: *Szocrealizm i religioznoje szoznanyije, i. m.* 49–56. Jeszaulov a kollektivizmus doktrínáját, az eredeti hitvilágot és a saját panteont tekinti a legfőbb összetevőknek. A szovjet mitopoétikai rendszer legfontosabb elemei: Október, a Párt és Lenin (Sztálin képe később csak ennek egy variációjaként jelenik meg). Leninnek Krisztust kell helyettesítenie, globális értelemben a pravoszlávia feltámadás-központú archetípusát helyettesíti a születésközpontú archetípussal. A kommunista mitológia megőrizte a maga tartósságát, folytonosságát, ezt bizonyítják a hatvanas évekbeli Lenin-versek is (L. Martinov, Voznyeszenszkij, Rozsgyesztvenszkij).
- 44 Jevgenyij DOBRENKO: *Metafora vlasztyi. Lityeratura sztalinszknoj epohi v isztoricseszkom oszvescsenyii.* München, 1993. 33.
- 45 J. DOBRENKO: *I. m.* 37.
- 46 Uo.
- 47 Lásd pl.: TALLÁR Ferenc: *Tézis a tömegkultúráról.* Valóság, 1986/12.
- 48 Borisz GROYS: *Rozsgyenyije szocialisztjicseszkoivo realizma iz duha russzkovo avangarda.* Voproszi lityeraturi, 1992/1–2. 42–62.
- 49 Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999. 128.
- 50 FARKAS Zsolt: *Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban.* In: UŐ: *Most akkor.* Filum, Budapest, 1998. 5–37.
- 51 KÁLMÁN C. György: *Közösségek, kánonok, rendszerek.* In: UŐ: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi, Budapest, 1998. 97–225.
- 52 ROHONYI Zoltán: *Kánon és kanonizáció.* In: TAKÁTS József (szerk.): *A magyar irodalmi kánon a XIX. században.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2000. 12.
- 53 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A bizony(talan)ság ábrándja. Kánonképződés a posztmodern korban.* Literatura, 1992/2. 120.
- 54 J. ASSMANN: *I. m.* 115–116.
- 55 A kötet legfontosabb előzményei az alábbi tanulmánygyűjtemények: H. GÜNTHER (ed.): *The Culture of the Stalin Period, i. m.*; Regine ROBIN: *Socialist Realism. An Impossible Aesthetics.* Stanford, 1992; Gabriele GORZKA (Hrsg.): *Kultur im Staliniismus.* Bremen, 1994; Thomas LAHUSEN–Gene KUPERMAN (eds.): *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika.* Durham and London, 1993; *Agitacija za szcasztyje. Szovjetszkoje iszkusstvo sztalinszknoj epohi.* Düsseldorf–Bremen, 1994; Thomas LAHUSEN–Evgeny DOBRENKO (eds.): *Socialist Realism without Shores.* Durham and London, 1997.
- 56 Abban az értelemben, ahogyan minden (diktatórikus) politikai berendezkedés, hatalom sajátos kulturális arculatot kíván adni uralmának, s ennek érdekében egységesre formálja a kultúra megnyilvánulásait. Mégsem azonos ez teljes mértékben a totalitárius kultúra típusával, modelljével. Itt ugyanis a mindennapokat is meghatározó kulturális közeg kialakulásáról van szó, az ezt közvetítő társadalmi rétegekkel, amelyek részben az új befogadói réteget is alkotják. Találónak tartom erre a jelenségre a Tallár Ferenc által leírt életvilág fogalmat. Lásd Valóság, 1989/2. Tallár értelmezése szerint a belső gyarmatosítás révén kettéosztott társadalom privilegiáltjai (az apparátus, a technicizált értelmiség, a katonai vezetés stb.) belenőttek

- ebbe a kulturális mintába, annál könnyebben, mivel a forradalom elsöpörte a régi kultúrát, s így a forradalmat követően egyfajta kulturális vákuum keletkezett.
- 57 Gregory CARLTON: *Na pohoronah zsvih: tyeorija zshivovo cseloveka i formirovanije geroja v rannyem szocrealizme*. In: *Szocrealiszttyicseszkiy kanon*, 10. jegyzetben i. m. 339–352.; Jevgenyij DOBRENKO: *Funkcii i katyegorii szocrealiszttyicseszkoj krityiki. Pozdnyij sztalinyizm*. In: *Szocrealiszttyicseszkiy kanon*, i. m. 390–434.
- 58 A hagyományos szocreál kánont Jevgenyij Dobrenko írásai lényegesen átrajzolják, hiszen a szocreál legfontosabb korszakának a zsdanovi korszakot, legsajátabb jelenségének pedig a háborús hazafias irodalom termékeit tekintik.
- 59 Hans GÜNTHER: *Zsiznyennie fazi szocrealiszttyicseszkoivo kanona*. In: *Szocrealiszttyicseszkiy kanon*, i. m. 286.
- 60 Edward MOŻEJKO: *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. [A szocialista realizmus elmélete, kibontakozása és hanyatlása.] Kraków, 2001. 92–93.
- 61 Lásd pl. *A szocializmus irodalma* (szerk. NYÍRŐ Lajos. Gondolat, Budapest, 1966) c. kötetet, különösen MIKLÓS Pál tanulmányát.
- 62 Lásd részletesebben: Hans GÜNTHER: *Totalitarnaja narodnoszty i jejo isztoki*. In: *Szocrealiszttyicseszkiy kanon*, i. m. 377–390.

# A NYELV ELRABLÁSA

## NYELV ÉS TOTALITARIANIZMUS

„Nem volt kivel, és nem volt miről vitatkozni. Nem volt nyelv. A nyelvet elárulták, elhazudták, éppúgy, mint a hitleri időkben.”

(Zbigniew Herbert)<sup>1</sup>

A „totalitárius társadalom” fogalmának pontos jelentése és hatálya tekintetében nincs teljes egyetértés a társadalomtudósok között. Ahogyan Leszek Kołakowski figyelmeztet rá, a történelemben kialakult totalitárius rendszerek is többfélék, az elnevezés csupán egy ideáltípust takar, amelynek a valóságban több változat felel meg. Az azonban bizonyos, hogy a Hannah Arendt által forgalomba hozott fogalom legáltalánosabb vonásait illetően pontosan írja körül a náci és a bolsevik (sztálini) rendszer társadalomszervezési, politikai és ideológiai sajátosságait egyaránt. Arendt több helyütt hangsúlyozza, hogy a totalitárius diktatúrák lényegileg különböznek minden más önkényuralmi rendszertől, a zsarnokság minden egyéb formájától. Az egyik legszembetűnőbb különbség éppen az uralom fenntartásának eszközeiben, azon belül is az ideológia felhasználásában van, amiből egyenesen következik a nyelvnek a hatalmi manipulációban való felhasználása.

A társadalomból a könnyebb manipulálhatóság érdekében tömeg-társadalmat létrehozó totalitárius diktatúrákban ugyanis többről és másról van szó, mint a megszólalás pusztá korlátozásáról vagy a közlemények cenzúrázásáról. A totalitárius diktatúrák uralmi ideálja, vagyis az „állandó uralkodás minden egyes egyén felett, az élet minden egyes szférájában”<sup>2</sup> más, mélyebbre hatoló eljárásokat igényelt. Kertész Imre pontosan fogalmaz *A száműzött nyelv* című esszéjében: „A 20. század totális diktatúráiban ugyanis az emberrel történik valami, amire az eddigi történelem során még nem akadt példa: a totális nyelv, vagy ahogyan Orwell nevezi, a »Newspeak«, az erőszak és rettegés jól adagolt

dinamikájának segítségével ellenállhatatlanul behatol az egyes ember tudatába, és őt magát lassacsckán kirekeszti onnan, kirekeszti a saját belső életéből.”<sup>3</sup>

A totalitárius diktatúrák korábban nem ismert módszert vetnek be a személyiség felmorzsolása érdekében: a hatalmi manipuláció immár a gondolkodás és a nyelvhasználat totális szabályozására irányul. Emögött – ahogyan a legérzékletesebben Orwell *1984*-éből tudhatjuk – az önálló cselekvés előfeltételének, az önálló gondolkodásnak a blokkolása s a gondolkodás befagyasztása révén az egyéni tudat kiiktatásának szándéka húzódik meg. „[...] sehol sem annyira nyilvánvaló, hogy a nyelv »nem neked van szánva, és nem is nekem« – mondja ismét Kertész Imre –, mint egy totalitárius államban, ahol nem létezik az Én és a Te, s amelynek kedvenc személyes névmása a misztikus és fenyegető »Mi«, mely mögött nem tudni, ki vagy kik rejtőznek.”<sup>4</sup>

A nyelv elrablásával az identitását veszik el az embertől, hogy a hatalmi gépezet engedelmes fogaskereke váljék belőle. Ami a totalitárius diktatúrákban a nyelvből megmarad, az a hatalom nyelve, természeténél és lényegénél fogva „autoriter monologikus beszéd” – ahogyan a jelenséget a Bahtyin teóriája által inspirált terminussal Hans Günther nevezte<sup>5</sup> –, amelynek évtizedekig tartó egyeduralma messzire ható következményekkel jár a társadalmi kommunikáció és a kultúra egésze szempontjából. Bár tisztában vagyok azzal, hogy az általam használt megnevezés manapság divatos, ráadásul kétségtelenül vitatható, úgy vélem, ezt a nyelvet mégis megalapozottan mondhatjuk *totalitárius nyelvnek*. Az alábbiakban részint e nyelv sajátosságait, részint ennek az irodalomban való megjelenését kísérlem meg leírni. Irodalmi példáim ezúttal kizárólag az ún. szocreál köréből valók, noha véleményem szerint az, amit a totalitárius nyelvről állíthatunk, érvényes a náci korszak nyelvére és irodalmára is. Azonban a két totalitárius rendszer irodalmának alaposabb összehasonlítása még várat magára, s magam is csak annyit állíthatok, hogy kétségtelenül vannak – a két rendszer strukturális hasonlóságából adódó – analóg jelenségek a náci és a szovjet irodalom között.<sup>6</sup>

A hatalom nyelve, noha vannak közös vonásaik, alapvetően tér el a totalitárius nyelvtől. Természetes, hogy minden hatalom egy bizonyos nyelvet használ, s az is nyilvánvaló, hogy a társadalmi kommuniká-

ció egészét befolyásolja az a mód, ahogyan a hatalom közli céljait a társadalommal (azaz a társadalmi nyilvánosság alakulásában fontos szerepe van a hatalom „kommunikációs stratégiájának”). A totalitárius diktatúrában azonban a kommunikáció egész rendszere átalakul. A változás a legszembeütőbben talán abban ragadható meg, hogy a nyelvi közlés egyirányú utat jár be: a nyilvános kommunikáció csatornáin a hatalom küldi a társadalomnak a maga közleményeit, anélkül, hogy a társadalom ezekre a maga természetes módján reagálhatna. Így azután a valódi kommunikáció ellehetetlenül: közlés és véleménycsere helyett a nyilvánosság terei és eszközei, a sajtó, a rádió, az újságok a hatalom „meghosszabbított karjaivá” alakulnak át. „A *Népszabadság* rögtön a puskák után jön” – figyelmeztette az MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottságának tagjait 1957 februárjában Kádár János a pártlap munkáját értékelő ülésen.<sup>7</sup>

Noha kétségtelen, hogy a demokráciákban is előfordulnak anti-demokratikus hatalomgyakorlási módszerek, a demokratikus berendezkedésű rendszerek kommunikációjában különböző elvek alapján a legkülönbözőbb réteg- és csoportnyelvek szerveződhetnek, s ezek értelemszerűen küldik üzeneteiket a hatalom számára. A totalitárius rendszerek meggátolják a hatalom által előírttól eltérő módon alakuló csoportok s ezzel egyúttal más nyelvi rétegek artikulálódását és megnyilatkozását. A totalitárius nyelvet más hatalmi nyelvektől éppen kommunikációs monopóliuma különbözteti meg: az ugyanis, hogy csak egyféleképpen és csak a hatalom által megszabott módon lehet megnyilatkozni, a valóság jelenségeinek értelmezésére csak a hatalom jogosult, és mindenki a hatalom megszabta módját köteles elfogadni a valóság értelmezésének. Hans Günther találó megállapítása szerint ez tükröződik a sztálini korszak hivatalos ideológiájának „ontologizáló kifejezőmódjában”, aminek ismérve a *valóság, reális valóság, élet, történelem* szavak inflatorikus használata egyfelől, másfelől a „visszatükrözésre” való örökös hivatkozás.<sup>8</sup>

A totalitárius nyelv genealógiája meglehetősen bonyolult, ma még alig vizsgált kérdés, melynek alaposabb körüljárásához összehangolt szociolingvisztikai, társadalompszichológiai és politológiai kutatásokra volna szükség.<sup>9</sup> Az mindenesetre tény, hogy ez a nyelv az egyeduralgó kommunista párt propagandájának a nyelve, s mint ilyen, alapvetően a marxizmus–leninizmus–sztálinizmus dogmarendszerének csontvázára

épült rá, amely viszont történetileg a forradalom előtti kommunista (bolsevik) párt nyelvében gyökerezik. Alapvető jellegzetességei: apodiktivkussága, az a vonása, hogy minden tárgyalt problémára egyértelmű és határozott válasza van, valamint az ellenséggel szemben kérlelhetetlen verbális fellépése, a militáris szókészlet kedvelése nyilvánvalóan a forradalmi körülmények között születtek. Az is valószínű, hogy – mivel a párt vezetőinek nagy hatásuk volt magára a mozgalomra – a totalitárius nyelv kialakulásának vizsgálatakor előzményként feltétlenül figyelembe kell vennünk Lenin megnyilatkozásainak jellegzetességeit. Annál is inkább, mert a történészek körében eléggé határozott vélekedés szerint a forradalom győzelmében igen nagy szerepe volt Lenin politikusi és publicisztikai működésének. Vannak, akik azt állítják, ha nincs Lenin, talán 1917 sem lett volna.<sup>10</sup> Emiatt aztán joggal tételezhetjük fel, hogy a pártvezér nyelvhasználata irányadó volt a forradalom utáni időszakban is. Lenin tökéletesen tisztában volt a szó erejével és hatalmával, nem véletlen, hogy 1918-ban egyik első rendelkezése a cenzúra visszaállítása volt. A monumentális propaganda gépezetének terve is az ő fejében született meg.

A húszas években, Lenin halála után, amikor még nem lehetett előre látni, mi történik majd a nyelvvel (és magával a rendszerrel), a korszak legkiválóbb nyelvészei, a formalista iskola köréhez tartozó tudósok elemezték Lenin nyelvhasználatának sajátosságait a futuristák lapjában, a LEF-ben.<sup>11</sup> Tinyanov szerint Lenin vitairatai és beszédei új fejezetet jelentenek az orosz szónoki beszéd és a politikai irodalom történetében, többféle tradícióból táplálkozva, egyszerre kapcsolódnak az európai forradalmi politikai irodalom hagyományához és az orosz elődök, különösen Herzen munkásságához, aki főként a *Kolokol*-ban közölt rövid írásainak élesen polemikus, szándékosan vulgarizált nyelvhasználatával hatott Leninre.<sup>12</sup> Herzen inspirációjára egyszerűsíti vitairatai szókészletét a bolsevik pártvezér, s ugyancsak az ő inspirációjára vonja be a politikai publicisztika nyelvébe a beszélt nyelv stilisztikai rétegét. A vizsgálódások azt is kiderítették, hogy Lenin stílusának ereje mindenekelőtt a meggyőzés képességében, az egyértelmű, további megfontolást nem igénylő, cselekvésre készítő jelszavak alkalmazásában rejlik. Tomasevskij és Georgij Vinokur előremutató elemként értékelték Leninnek azt a törekvését, hogy igyekezett „megtisztítani a forradalmi frazeológiát” és új jelentést adni a szavaknak.

A nyelvészek az avantgardistákat jellemző jókora adag utópizmusmal azt várták az új korszaktól, hogy az majd megteremti a maga új nyelvé, amely „felfrissíti, megújítja” a szókészletet és a frazeológiát. Ők még nem láthatták előre, ami csak később vált nyilvánvalóvá, hogy nem másról volt itt szó, mint az ismert frazeológiának egy másik frazeológiával való felváltásáról. Ami pedig „a szókészlet felfrissítését” illeti, annak az elsők közt estek áldozatul a haladó Európának azok a jelszavai, amelyek a nagy francia forradalom óta megkérdőjelezhetetlennek és változatlanul mozgósító erejűnek számítottak. Ugyanis Lenin „nyelvátalakító” céljai között egyebek mellett olyan kitételek szerepeltek, mint például „kevesebbet fecsegni a munkásdemokráciáról, a néphatalomról, a szabadságról, az egyenlőségről, a testvériségről és az ehhez hasonlókról”.<sup>13</sup> A forradalom alapító atyja által meghonosított stílus „leleplező képessége” abban rejlett, hogy ezeknek a jól ismert jelszavaknak a használatát az ellenség manipulációjaként állította be, ahogyan ez a fenti idézet folytatásából is kiderül: „napjaink öntudatos munkása és parasztja ezekben a felfújtt frázisokban éppolyan ügyesen felismeri a burzsoá értelmiségi szélhámoskodását, mint ahogyan a tapasztalt ember a feddhetetlenséget sugalló sima vonású arca és a »nemeslelkű embert mutató« külsőre tekintve azonnal és tévedhetetlenül megállapítja: »minden bizonynal szerzetes«.”<sup>14</sup>

A bolsevik vezér legfontosabb újítása az volt, hogy megváltoztatta a szavak történetileg rögzült jelentését, és magától értetődővé tette, hogy a jelentésadás gesztusa a vezér joga. A szó jelentését a legegyszerűbben úgy lehetett megváltoztatni, hogy az eredetileg jelző nélkül használt szó valamilyen jelzőt kapott, ami természetesen módosította a szó jelentését. Egy 1913-as levelében például Lenin megrója Gorkijt egy cikke miatt, amelyben az író szerinte „sikertelen kísérletet tett” „a proletárdemokrácia álláspontja helyett valami egyetemes demokrácia álláspontjához való áthajlásra”.<sup>15</sup> Azután néhány sorral lejjebb még egyértelműbben fogalmaz: „Mire való az olvasó elé demokratikus leplet dobni ahelyett, hogy világosan megkülönböztetnénk a kispolgárokat [...] és a proletárokat, [...] akiknek meg kell tudniuk különböztetni a polgárság tudományát és közéletét a magukétól, a polgári demokráciát a proletár-demokráciától?”<sup>16</sup> A totalitárius nyelv egyik alapvető sajátosságát, a valóság jelenségeinek közvetlen értékelését-osztályozását pillanthatjuk itt meg szinte születése pillanatában. Arról van szó, hogy

a direkt nyelvi manipuláció talán legfontosabb eszköze az olyanfajta megnyilatkozás, amelyben az egyértelmű és határozott oppozíciók egyszer s mindenkorra megnyugtató módon szétszálazott, „megrágott”, értelmezett valóságot „tükröznek”.

Természetes, hogy a nyelvnek van bizonyos immanens axiológiája.<sup>17</sup> Azaz ha kimondunk egy szót, ahhoz egy meghatározott, a nyelv használói számára ismert és konvencionálisan elfogadott érték tartozik. Itt azonban másról van szó, arról a gondolkodásmódról, amely a valóságot egyszerű sémákba szorítva, mindent a mienk– idegen vagy még világosabban: baráti–ellenséges szemszögből ítél meg. S talán ebben a – sematikusságán túl – szükségszerűen intoleráns és ellenségkereső világfelfogásban rejlik a később kibontakozó totalitarizmus nyelvi manipulációjának magva. Szervesen hozzátartozik ugyanis, hogy az, aki megmondja, mi a jó és mi a rossz, mi a mienk és mi az ellenséges, értelemszerűen valamiféle tekintély lehet, s ki más lenne az egy totalitárius rendszerben, mint a Párt tekintélyét megtestesítő Vezér. Lenin nyelvhasználatát bizonyosan joggal tekinthetjük a későbbi totalitárius nyelv ősenek, előképének. Az ő vitairatainak stílusa tette elfogadottá azt a gyakorlatot, hogy a vezető kénye-kedve szerinti jelentésben használhatta a szavakat, s az ő nyelvhasználatát kanonizálta azután a hivatalos nyelv.

Ennek az önkényes jelentésadásnak – amely Michał Głowiński szerint is a totalitárius nyelv legfontosabb sajátosságai közé tartozik<sup>18</sup> – egy másik példája, az ifjúsági szövetségek feladatait kijelölő 1920-as Lenin-levélből, az erkölcs fogalmának a párt utilitárius, nyíltan stratégiai-taktikai céljai érdekében történő átértelmezése: „mi azt mondjuk: erkölcs az, ami elősegíti a régi kizsákmányoló társadalom elpusztítását és az összes dolgozók egyesülését a proletariátus körül, mely megteremti a kommunisták új társadalmát. A kommunista erkölcs – az az erkölcs, amely ezt a harcot szolgálja, mely egyesíti a dolgozókat minden kizsákmányolás ellen [...]”<sup>19</sup> És másutt, kertelés nélkül, önleleplezőn: „mi nem hiszünk az örök erkölcsben, és az erkölcsről szóló mindenféle mesével üzött csalást leleplezzük.”<sup>20</sup>

A totalitárius nyelv másik, párthatározatokból, beszédekből, a korabeli publicisztikából mindannyiunk által jól ismert vonása a megnyilatkozás személytelen, többes számú formája. Ez a fogalmazásmód gyakran fordul elő Sztálin szövegeiben. A legújabb kutatások arra hívják fel a figyelmet,



hogy legalábbis az orosz kultúrában megvolt ennek a formának a jól ismert hagyománya. Nemcsak arról van itt szó, hogy Sztálin szövegei a korabeli marxista nyelvezet kontextusába illeszkedtek. A marxizmus maga ugyanis – írja Sztálin nyelvének kutatója, Mihail Weiskopf – „baráti módon ölelkezett össze a honi vallási tradíció hagyományos személytelenségével és kollektivitás-felfogásával (»szobornosztj«), amelyet proletár és proletkult módra fazoníroztak át.”<sup>21</sup> Weiskopf részletes elemzéssel mutatja ki a Sztálin által széltében-hosszában használt *mi* személyes névmás poliszémiáját, amelynek a kontextustól függően számos funkciója volt. Először is kifelé az ellenségtől való elhatárolódást fejezte ki. Másfelől a párton belüli ellenzéktől való elkülönülést szolgálta. A „mi” ez esetben a bolsevikokat jelentette, a párt egészét, amelybe hiábavalóan akarják befészkelni magukat mások, az „ők”, az ellenzék vezetői, akik „nem értik a *mi* bolsevik tempónkat”, vagy: „*ná-lunk, bolsevikoknál*, régebben úgy volt.”<sup>22</sup> Leggyakrabban azonban a beszélőnek, Sztálinnak a személye és a Központi Bizottság olvad össze benne mint valamiféle kollektív szubjektumban. Ez derül ki abból is, ahogyan például a XIV. Kongresszuson a Gazda a bolsevikok eredményeit számba véve kijelentette: „*[Mi]* megerősítettük a pártot.” Weiskopf elemzéseiből az a következtetés vonható le, hogy Sztálin számára a párt, Lenin és a Központi Bizottság afféle Szentháromság, amelynek hol egyik, hol másik, hol egyszerre mindegyik tagjával azonosul, ily módon érintkezik a szakrális tekintéllyel.<sup>23</sup>

Noha a totalitárius nyelv bizonyos vonásai, mint láttuk, már Lenin nyelvhasználatában megjelennek, a párt nyelvét Sztálin hatalomra jutásától tekinthetjük totalitárius nyelvnek, amikor az a nyilvános nyelvhasználat valamennyi szintjén egyeduralkodó szerepre tett szert. 1949 táján a szovjet blokk országaiban, a szovjetizálás során ugyanez a nyelv mindenütt többé-kevésbé a nemzeti nyelv megerősökölésével tört utat magának. A Szovjetunióban 1934-ben rendeztek vitát a nyelvről, s ennek az lett a következménye, hogy valamiféle purista eszmény jegyében kigyomlátták a klasszikus orosz nyelvből azokat a kifejezéseket és fordulatokat, amelyek nem voltak összeegyeztethetők a korabeli nyelvi ideállal.

Noha indíttatása sokkal inkább ideológiai, semmint tudományos volt, figyelemre méltó mozzanata a szovjet korszak orosz nyelvtörténetének J. V. Sztálin nagy visszhangot kiváltó nyelvfilozófusi ténykedése. A nagy

tanító a neves szovjet nyelvtudós, Ny. J. Marr nézeteit bírálva, nemcsak a klasszikus marxizmus nyelvszemléletét írta felül, tagadva a nyelv osztályjellegét, hanem mai szemmel nézve önleplező módon szólt arról is, mi történik azzal a nyelvvel, amely egy csoport kizárólagos nyelveként működik: „[...] mihelyt a nyelv valamelyik szociális csoportot előnyben részesíti a társadalom többi szociális csoportja rovására, legott elveszíti minőségét, nem a társadalomban élő emberek érintkezésének eszköze többé, valamely szociális csoport zsargonjává válik, elkorcsosul, és pusztulásra ítéli magát.”<sup>24</sup> Sztálin azt a folyamatot írta ugyanis le brosúrájában, amelynek során a kommunista párt nyelvéből a hivatalos kommunikáció mindenkire kötelező érvényű nyelve lett, s valóban nem volt többé „a társadalomban élő emberek érintkezésének eszköze”.

A hatalmi manipuláció nyelvi vetületének kérdéséhez többféleképpen közelíthetünk. A legáltalánosabban a nyelv és az ideológia kapcsolatáról van szó, arról, miként válik a nyelv ideológiai tartalmak hordozójává. Leírhatjuk a totalitárius hatalom nyelvét mint nyelvi rendszert, megvizsgálhatjuk a totalitárius nyelv és a valóság viszonyának sajátosságait. S van a kérdésnek egy társadalmi nézőpontja is: annak vizsgálata, miként viszonyul a hatalom nyelve a többi nyelvi réteghez, és miként hat végső soron magára a társadalomra a totalitárius nyelv elterjedése. Végül választ kereshetünk arra a kérdésre is, hogyan alakítja ez a hatalmi nyelv a kultúrát.

Ahhoz, hogy a diktatúra a nyelven keresztül közvetítse a társadalom számára a hatalom által kívánatosnak tartott értékeket, magát a nyelvet kell átalakítani.

A totalitárius nyelv monopóliuma a valóság jelenségeinek interpretálására elsősorban a szavakon keresztül valósul meg. Bizonyos szavak kimondása, mások elhallgatása, megint mások gyakori ismételtetése, ismét mások valamely más szó helyett történő használata a beavatottnak sokat elárul a hatalom céljairól. „A náciizmus a tömegek húsába és vérébe az egyes szavakon, a beszédfordulatokon, a mondatformákon keresztül fúrta be magát, amelyeket milliószoros ismétléssel rájuk kényszerített, ők pedig mechanikusan és öntudatlanul átvették” – írja a francia filológia professzora, Victor Klemperer, aki Hitler uralmát és a Harmadik Birodalom időszakát Drezdában élte át, s heroikus munkával tizenkét éven át figyelte, jegyezte a náci nyelvnek jellegzetességeit. Klemperer esszészerű naplójegyzetei az általa LTI-nek (a *Lingua Tertii Imperii*

rövidítése) nevezett nyelvről máig a totalitárius nyelv sajátosságainak és működésének forrásértékű leírását adják. „Ha valakinek hős és erényes helyett sokáig azt mondjuk, fanatikus, végül maga is elhiszi, hogy a fanatikus: erényes, hős, és fanatizmus nélkül nem lehet valaki hős.”<sup>25</sup> A Harmadik Birodalom a drezdai professzor megfigyelései szerint kevés új szót alkotott, másban rejtett a rendszer nyelvi működésének lényege, nevezetesen a közkeletű szavak, kifejezések már említett immanens axiológiájának megváltoztatásában. Hitlerék nyelvhasználata ugyanis „megváltoztatja a szóértéket és szógyakoriságot, közkinccsé teszi, ami korábban egyesek vagy egy kicsiny csoport sajátja volt, lefoglalja a párt számára, ami korábban közkinccs volt, és eközben átítatja a szavakat, a szócsoportokat és a mondatformákat a saját mérgével, félelmetes rendszere szolgálatába állítja a nyelvet, és a legerősebb, legnyilvánvalóbb és legtitkosabb propagandaeszközt teremti meg benne”.<sup>26</sup>

A nyelv és a valóság kapcsolatának kérdésében a 20. század gondolkodása lényeges szemléletváltozást idézett elő. Wittgenstein 1921-ben megjelent *Logikai-filozófiai értekezésében* azt állította: „Nyelvem határai világom határait jelentik.”<sup>27</sup> A sok tekintetben a hetvenes–nyolcvanas évek nyelvfilozófiai és beszédelméleti kutatásait előlegező Bahtyin a Wittgensteinénél nem sokkal későbbi egyik munkájában úgy fogalmazott: a nyelv „világszemlélet”.<sup>28</sup> S Gadamer hermeneutikai fordulathoz vezető tanulmánya<sup>29</sup> óta a humaniorák számos képviselője vallja, hogy semmi sincs a nyelven kívül. Ha ez így van, érvényes ez a szocreál irodalmát megszóllaltató totalitárius nyelvre is. A szocreál irodalmát a nyelv szemszögéből értelmezhetjük úgy, mint totalitárius nyelven megszólaló irodalmat. Kétségtelen, hogy e nyelv legsajátabb vonása ideologikussága. Az ideológia maga is a nyelvben létezik (azaz megfogalmazások, formulák, kanonikus kijelentések, ítéletek formájában jut kifejezésre), s a nyelvnek köszönhetően, a nyelv segítségével épül be a társadalmi tudatba (és az irodalomba). Az ideologizált – azaz kész ideológémákkal, ideológiai jelentéstöbblettel felruházott szavakkal, ítéletekkel telített – nyelv a propaganda hatásos eszköze, amelynek segítségével a (társadalmi) valóság meghatározott képe alakítható ki.

A totalitárius ideológiának a nyelvi rendszerre gyakorolt hatását nyelvészeti szempontból N. A. Kupina írta le, az 1936–1940 között készült Usakov-féle értelmező szótár anyagán vizsgálva az orosz nyelv szókészletének és szemantikai rendszerének átalakulását. A nyelvész a

szókészletnek a leggyakoribb területeit számba véve mutatja ki, hogy a lexika alapvető változása a szavak ideologémákká alakulásában ragadható meg, ami azt jelenti, hogy a szótár alapját ideológiai „előjellel” ellátott lexikai egységek alkotják, olyannyira, hogy szinte nem is marad a szókészletnek ideológiailag neutrális területe. Emögött a totalitárius nyelvnek az az alapvető jellegzetessége húzódik meg, hogy a szavakat közvetlenül értékeli, azaz hogy valami vagy jó, vagy rossz a totalitárius nyelv beszélője (egy többnyire személytelen alany, illetve homályos tartalmú „mi”-je) szempontjából. Azzal, hogy a szavak pozitív, illetve negatív előjelet kapnak, majd primitív szemantikai oppozíciókba rendeződnek, mint például forradalmi–ellenforradalmi, baloldali–jobboldali, szovjet–szovjetellenes, vörös–fehér stb., a megnyilatkozás szükség-szerűen merev értéksémába szorul. Az értékelés mozzanata olyannyira elsődrendű a totalitárius nyelvben, hogy nem ritkán maga a jelentés is attól függően változik, milyen jelző kerül mellé. Jó példát kínál erre a totalitárius nyelv egyik kulcsszavának számító *demokrácia* szó, amely, mint tudjuk, a *polgári* jelzővel ellátva egészen mást jelent, mint a *népi demokrácia* jelzős szerkezetben. De természetesen hasonló a helyzet a *realizmus* szó esetében is: a polgári vagy kritikai realizmus „leküzdendő” vagy legalábbis „elavult” irányzat, ezzel szemben a szocialista realizmusban a korszerű művészet eszményi alakját ünnepelhetjük. Kupina elemzése bizonyítja, hogy a nyelvi manipuláció a nyelv más alrendszerében is érvényesül, elsősorban a szavakat értelmező példamondatok kiválasztása révén (amelyek között természetesen első helyen szerepelnek a marxizmus klasszikusai, illetve magának a marxizmus–leninizmusnak a tantételei).

Az ideológiával átítatott hatalmi nyelv a nyelvi tudat átformálása révén sajátos világmodellt hoz létre.<sup>30</sup> S éppen e világmodell sugalmazása révén formálja a társadalom, az egyének világképét. Több ez, mint indoktrináció, hiszen a manipulált nyelv olyan valóságterületeket is bekebelez, amelyek egyébként ideológiailag semlegesek volnának: éppen az a legjellegzetesebb vonása e nyelvi manipulációnak, hogy mindenre kiterjeszti az ideologikus megközelítést: nem marad a valóságnak olyan területe, amelyet a(z) ideológiailag) haladó vagy reakciós, hasznos vagy káros értékpárok szemszögéből ne minősítenének. A manipuláció legszembetűnőbb – és talán leginkább bizarr – megnyilvánulásaiiban a totalitárius nyelv az intim szférába is benyomul, a magánélet tereit,

emberi kapcsolatait is áthatja. Ezt a szocreál irodalmának számos példája igazolja, ahogyan az itt következő vers is: „Tél felé jár, szén ég a rostán, / pattogva dől a friss meleg, / dunnás ágyban ujját szopja, / nyugodtan alszik a gyerek. / Zsuzsa jegyzetel, balján tartja / ráncosra húzott homlokát, / tollának egy-egy rezzentése / betölti zajjal a szobát. // Gondos anya ő, most tanulja / Sztálin elvtársnak életét... / Kicsiny fiát, ha ölben tartja / a szovjetekről mond mesét.”<sup>31</sup> Másutt: „Bizony, fiam, öreg vagyok, fáradt s beteg, / és mégis most szerettem meg az életet. (...) / Öregen is boldogan nevetek: / hét unokám van és a Párt tagja vagyok. / Az élet végre minden szépet megadott. (...) / Nyugdíjamból tervkölcsönt is jegyeztem én / a Pártban s a párttitkár meg is dicsért. / Mit is akartam még néked elmondani / – igen, szobámban Lenin, Sztálin, Rákosi / s gyermekeim és unokáim képei...”<sup>32</sup>

Mindezek miatt az ideológia úgy jelenik meg, mint a valóság egyedül lehetséges, szükséges folyománya,<sup>33</sup> amiből azután egyenesen következik a gondolkodás „befagyasztása”, hiszen ha már minden információt értelmezve kapunk, mi szükség volna további boncolgatásra. Maga a „valóság” is – amelynek „hiteles” ábrázolása a szocialista realizmus alapvető posztulátuma volt – mintegy idézőjelbe kerül, elpárolog, pusztá fikcióvá válik. A hivatalos propaganda – akárcsak az ennek nyelvén megszólaló irodalom – egy másik, pszeudovalóságot mutat fel, amely alkalmasint köszönő viszonyban sincs a „valóival”. Ennek igazolására a szocreál lírai természetéből jószerivel találomra választhatunk ki bármely verset, hiszen e költemények szókészletében, retorikájában, jelszavaiban a kor jellegzetes propagandafordulatai köszönnek vissza. A lírában laboratóriumi tisztasággal mutatkozik meg az idilli képek sutasága, hiteltelensége, legyen szó akár az új hétköznapi megverseléséről, akár az olyan, a lírától távol álló témák versbe öntéséről, mint az ötéves terv: „Hát este van. A műszak már betelt. / Borzonganak a tócsák ráncai. / A kultúrházban szárnyas, jó meleg / és Bartók tüzes román táncai. / Egy esztergályos sakkozni tanul / és Solohovról kérdez egy szövő. / Egy kelmefestő lassan verset ír: / 'Most már tudom, hogy milyen a jövő.' // Hol munkás lakik, kivirul a táj. / És házak nőnek, boldog iskolák. / Hatalmunk, munkás-paraszt hatalom / megszépíti a dolgozók jogát. / A kultúrházban vita, zene, dal: / a művelődés szép virága nyit. / S kíséri jólét, tiszta diadal / a tervek boldog nemzedékeit.”<sup>34</sup> „Ötéves tervek szép füzére, / kibomló, jövőendő valóság! / a Pártba – Ő biztos kezébe / tette legszebb álmát ez ország. //

(...) Majd rátekinj jelen, jövő, / s kristályán át előre nézve / kicsillan már a rengetegből / a szocializmus vidéke.<sup>335</sup>

Idilli képet mutat Oroszország is a lengyel költő szemével: „Van egy föld – a barátság népe él ott, / minden küszöb marasztal, minden ház hív. [...] Itt nem gyűlölnék más utat, országot, / mert ismerik saját értéküket! / Sok bősziült városból nem ér idáig / gazság, profit, uszítás: mérgüket, / zsarolásuk jeges fuvalmát ontják – / de visszaveri mindet büszkén, tettel, / kemény munkával és sok szeretettel / a legelső Szocialista Ország.”<sup>336</sup> „Hát lehet-e, hogy ne szeresd e hont, / hol mindent szebbé szépít munka, gond. / Ahol, mint repkény, mely fut a falon, / úgy nő a vidámság gyermekarcokon – / hol mindent szebbé szépít munka, gond.”<sup>337</sup> A görög pásztorköltészet idillje születik újjá a szocialista realista pszeudovalóságát afféle kommunista Árkádiaként ábrázoló versekben: „Tündöklő napok, százfelől / feszülő kötelek, / fékezhetetlen szárnyalás / szállja meg a teret. // Harsányan lüktetnek a gépek, / a lombok is virágban égnek, / madárdal kötözi / a tegnapi nap sebeit. // Soha se csillapul e dal: / kimondhatatlan boldogan / zengnek a földek / a jövő erejében.”<sup>338</sup> „Gyümölcsessel megrakott dús ág / a jelen: tiszta, szép / győzelmünk harsány himnuszát / dübörgi már a gép. / A gyárak gyors motorja bög, / kerék fut, szíj suhint – / a természet erőit ők / legyőzik sorra mind. [...] Tavasz napfény zeng, lobog, / kitérülnek a rétek, / a föld sugárzik és dobog, / zsendül benne az élet. / A munkás szíve hittel és / örömmel van tele: gyár és mező, madár és ég / s az egész világ-mindenség / együtt ujjong vele!”<sup>339</sup>

Éppen a propaganda nyelvi elemzése révén érhető tetten az ún. létező szocializmusnak az az alapvető jellegzetessége, amelyről Václav Bělohradský azt írja: „az állampolgárok tudatának soha véget nem érő átalakítása csak a másik neve az empirikus társadalom szocialista társadalommá alakításának.”<sup>340</sup> A nyelv referenciális funkciója ezért a totalitárius nyelvben eredeti értelmétől eltérően nem a valóságra utal, hanem a rendszerre magára vonatkozik. Ahogyan a hetvenes évek cseh központi pártlapjának, a *Rudé právónak* a nyelvezetét vizsgáló Petr Fiedelius is állítja: a totalitárius nyelv önmagáról s a rendszerről „referál”.<sup>41</sup> Ezért is van az, hogy nemigen beszélhetünk a totalitárius nyelv szűkebb értelemben vett történetéről, hiszen története csak a benne megjelenő, nyelvi formát öltő ideológiának, pontosabban az ideológiai prioritások korszakonkénti változásának van. Egy szovjet enciklopédia 1920-ban

úgy határozza meg a *kozmpolita* fogalmát, mint „olyan embert, akinek az egész világ a hazája”. A *kozmpolita* szóval ekkor még semmi baj nincsen, „jó kis internacionalista kifejezés” – mondja M. Heller. Egy 1954-es forrás szerint azonban a kozmpolitizmus már „reakciós irányzat, amely tagadja a hazafias hagyományokat, az állam függetlenségét és a nemzeti kultúra önállóságát. Jelen körülmények között az agresszív amerikai imperializmus igyekszik kihasználni a kozmpolitizmus hamis teóriáját”.<sup>42</sup> Ugyancsak a totalitárius nyelv ideológiai változékonyságára jellemző az is, ahogyan a *népiesség* (*narodnoszty*) fogalmát tetszés szerint változtatható jelentésű gumifogalomként használják a szovjet politikai publicisztikában: az eredetileg ’paraszti’, ’populáris’, esetleg ’amatőr’ jelentésben előforduló szó a harmincas évek második felétől a nacionalista érzelmek felkeltésére alkalmas ’nemzeti’ jelentésben szerepel.

A nyelv referenciális funkciójához hasonlóan a totalitárius nyelv használatakor eredeti értelmét veszíti a nyelv kommunikatív funkciója is. A hatalom nem közölni akar valamit a társadalommal, hanem a nyelv birtokba vétele, kisajátítása révén a társadalom feletti uralmat juttatja kifejezésre. A társadalmi nyilvánosság egész rendszere úgy alakul át, hogy a hivatalos kommunikációs csatornákon a tényleges információ- és véleménycsere lehetősége megszűnik. A hatalom nyelve ugyanis nem csupán a kommunikáció egyirányú volta miatt alkalmatlan a közlésre. Azzá teszi már magának a hivatalos megnyilatkozásnak a funkciója és szerkezete is. Az efféle megnyilatkozásnak rendszerint elhanyagolható az informatív eleme, maga mindenekelőtt rituális célokat szolgáló formalitás, ami annyit jelent, hogy bizonyos alkalmakkor, bizonyos beszédhelyzetben bizonyos jelszavaknak, szlogeneknek el *kell* hangozniuk. Ez érvényes a hallatlanul ritualizált szocreál költészetre is. A szocreál líra egyik változata – melyet bízást nevezhetünk a szocreál „könnyűlovasságának” – az alkalmi költészetnek az ókori görögökig visszanyúló tradíciójához kapcsolódik: hiszen a kommunista naptár valamennyi jeles napjára szokás volt, rendelésre vagy akár anélkül, rímeket faragni.

A versírásra kínálkozó számos alkalom közül a legnagyobb jelentősége természetesen a vezér(ek) születésnapjának volt. A Sztálin születésének kerek évfordulóira mindenütt megjelentetett tisztelegő kötetek verseiben csakúgy, mint a Rákosit, Bierutot stb. köszöntő antológiák költeményeiben a vers alanya („a lírai én”) jellemzően személytelenül, egy közelebb-

ről sokszor körül sem írt közösség szószólójaként nyilatkozik meg, s a megnyilatkozást mindenekelőtt az üres retorika jellemzi: sematikus és elkoptatott frázisok jelenítik meg a vers tárgyát is:<sup>43</sup> „A Te szavaid adtak nekünk / hitet magunkban és utat, / kemény kézzel hazát szerezni / példát a te néped mutat, / Szavadtól szilárd a szívünk, / gyöngénket erőnk szépíti. / És házakat épít a munkás, / lengyel hazánkat építi.”<sup>44</sup> A retorika üressége árulkodó a következő versben is: „Sztálin nekünk a békét adja, / Sztálin a szabadság, a dal, / a munkásosztály szíve, atyja, / a diadal.”<sup>45</sup> Gyakran alkalmazott konvencionális fordulat a tárgy hiperbolikus felnagyítása: „Sztálin volt az, ki viharos évtizedek / során át életünknek értelmet adott. / Legyűrte a kígyót, mely sunyin sziszegett, – / a földön hol találtak Hozzá foghatót? [...] Embermilliók említik áldva nevét: Sztálin! Sztálin! Sztálin!”<sup>46</sup> Másutt a kvázi vallásos frazeológia internacionalista keretben jelenik meg: „E hazában, s hol ember él a földön, / Sztálin! téged dicsérnek mind a népek, / Szabad Kínában, Indonéziában / Örök művedre néznek.”<sup>47</sup> Egy magyar költő a népköltészet és a mondavilág jól ismert képi világából merít ihletet a vezér ábrázolásához: „A válladon hordod a népeket, / úgy látlak én most tégedet nagy Sztálin, / mint óriást, ki áll a hegytetőn / s galambsereg pihen a vállain.”<sup>48</sup>

De nemcsak az ünnepek, hanem a hétköznapiak is bővelkedtek rituális alkalmakban. A nagygyűlések gyakran abszurditásig nevetséges ritualizáltságára jó példa Alekszandr Galics dala, amely arról szól, hogy Klim Petrovics szovjet élmunkást a párt megbizra, szólaljon fel egy nagygyűlésen, de tévedésből nem a megfelelő szöveget nyomják a kezébe. A munkás feláll az emelvényre, és elkiáltja magát: „Az izraeli szoldateszkát az egész világ jól ismeri! Mint anya és nő, követelem Izrael felelősségrevonását!” A tévedést senki sem veszi észre, a teremben kitör a taps.<sup>49</sup> A totalitárius nyelv használói értik az „izraeli szoldateszka” kifejezés rejtjeles értelmét, és az elvárt módon reagálnak elhangzására. Hasonló a helyzet a gyakran alkalmazott, ideológiai tekintélyektől vett szó szerinti idézetekkel, illetve más sztereotip megfogalmazásokkal is. A totalitárius nyelv alkalmazásának érdekessége, hogy használóitól nem kívánja meg a nyilvánosan hangoztatott tételek meggyőződéses képviselését, elegendő azok rituális ismétlése is. A gyakran mechanikusan, reflexszerűen használt ideológiai sztereotípiák sulykolásának egyetlen célja a nyelvi klisék alakjában megjelenő gondolati panelek minél alaposabb terítése. A nyelvi manipuláció talán legnagyobb ve-



szélye éppen az, hogy ezek a kiüresedett nyelvi panelek töltik ki a nyelvet. S ha a politikai szólamok nyelve a nyilvános nyelvhasználat valamennyi szintjét áthatja, ezzel fokozatosan a társadalomnak az a része is a hatalom nyelvét kényszerül használni, amely eredetileg nem állt a kormányon levő párt befolyása alatt, ilyenformán a „newspeak” (novojaz, nowomowa) megkerülhetetlenné válik. Másfelől, a hatalom nyelvének ez az a funkciója, amelyet Michał Głowiński delimitációs funkciónak nevez: szerepe az, hogy a hatalmon lévőköt elkülönítse a társadalom többi részétől.<sup>50</sup>

A totalitárius nyelv használata – attól függően, hogy a társadalmi ranglétra mely fokán állt valaki – a beavatottság különböző fokozatait jelentette. Aki a hatalom legfelső köreiben mozgott, az az ideológiai rejtjelezés minden finom árnyalatával tisztában volt. Minél távolabb volt a beszélő a hatalmi centrumtól, annál kevésbé értette a hivatalos szövegek valóságos (a szavakon túli, mögöttes, az adott ideológiai-hatalmi kontextusból megfejthető) értelmét. Másfelől, az uralkodó párt nyelvét használni afféle hűségnyilatkozat is volt az adott párt mellett: az odatartozás szándékának, a párttal való azonosulásnak a kimutatása. S miközben ekként befelé, az adott csoport irányában közösségképző funkciójú a csoport nyelvének használata, hiszen az együvé tartozás fejeződik ki benne, kifelé, a társadalomnak a csoporton kívüli tagjaival szemben a különállást nyilváníthatja ki. Egy totalitárius rendszerben feltűnik, sőt rögtön gyanússá válik az, aki nem hajlandó a bevett szólamokkal élni, vagy általánosabban: aki a totalitárius nyelv használatát megtagadja vagy kerülni igyekszik. Ezért a diktatúra nyelvének használata vagy mellözése nemcsak a hatalomhoz fűződő viszonyt fejezi ki, hanem egyúttal az indoktrináció vagy a manipuláció határait is kijelöli, minthogy a nyelv a személyiség önkifejezésének eszköze, s így az egyén önazonosságának letéteményese is. Ha a totalitárius nyelv leírásakor a nyelv társadalmi aspektusát állítottuk előtérbe, most a kérdés személyhez kötődő nézőpontját kell megvizsgálnunk. Vajon mennyire képes elérni célját, felszámolni az egyén tudatát a totalitárius nyelvel beléoltott indoktrináció? A kör itt alighanem bezárul, s visszajutunk oda, ahonnan elindultunk: a személyiséghez.

A totalitárius nyelv határát ugyanis az indoktrinációra immunis egyének jelölik ki, azok, akik nem fogadják el a rájuk kényszerített nyelvet, akik ragaszkodnak ahhoz, hogy megszokott szavaikat megszokott, törté-

nelmileg és társadalmilag kodifikált jelentésükben használják. Valahogy így, ennek a mentalitásnak a terjedésével – amelynek társadalmilag érzékelhető artikulálódása nyilvánvalóan a társadalom pluralizálódásával kapcsolatos – alakul ki fokozatosan a nyelvi önvédelem eszközeként létrejövő ellennyelv, az antitotalitárius nyelv. Ahogyan az elnyomott, nyelvétől megfosztott társadalom megmozdul, s mozgolódása fokozatosan erodálja, fellazítja a totalitárius nyelvet, aminek egyik első jele, hogy kimondódnak az eladdig ki nem mondott szavak a valóság jelenségeinek megnevezésére. Ahogyan a sokáig tabutémának számító magyar '56 példája is mutatja, a nyolcvanas években fokozatosan módosult, változott meg a hivatalos pártállami álláspont nyelvi megfogalmazása a „sajnálatos októberi események” hazug eufemizmusától a Pozsgay Imre által forgalomba hozott s akkor ideológiai fordulatot jelentő „népfelkelés”-en át az „56-os forradalom és szabadságharc” megnevezésig.

Ha tehát a társadalom pluralizálódásával a nyelv mintegy megszabadulhat totalitárius béklyóitól, mivel magyarázható mégis az a mindannyiunk által tapasztalható jelenség, hogy a totalitárius nyelv nem tűnt el a rendszerváltás után sem? Elég, ha csak a *nemzet*, *nemzeti* szavak nyíltan ideologikus és kirekesztő jelentésű használatára vagy a *polgár* szó szemantikai inflációt gerjesztő elburjánzására és jelentésének önkényes megváltoztatására utalunk, vagy ugyanennek a totalitárius nyelvi modellnek egy másik megnyilvánulására, az Orbán-kormány valóságidegen sikerpropagandára épülő kommunikációs gyakorlatára gondolunk.<sup>51</sup> A nyelvhasználatnak ezek a jellegzetességei kétségtelenül fakadhatnak a diktatúrához, az egyszemélyi kormányzáshoz való vonzódásból, bár a társadalmi tudatban való tartós megtelepedésük mögött valószínűleg más, mélyebben fekvő ok húzódnak meg. Alighanem igaza van Petr Fideliusnak, aki mindezt az emberi gondolkodás egy vonásával, egy bizonyos hajlammal hozza összefüggésbe, amely a totalitárius gondolkodás kialakulásához vezet. Arról van szó, hogy az emberben van valamiféle egység utáni vágyakozás, az ember a világ és a dolgok egyértelmű és egyszerű magyarázatára vágyik, s általában nehezen barátkozik meg azzal a ténnyel, hogy a körülöttünk lévő valóság tele van bonyolult és korántsem könnyen értelmezhető jelenségekkel. Ebből az egység utáni autentikus vágyakozásból nő ki a kísértés a szellemi meghátrálásra s az egyszerű, átlátható, de éppen emiatt egyúttal szükségszerűen sematikus világmagyarázat elfogadására.<sup>52</sup> A totalitárius

hatalom az emberi gondolkodásnak erre a gyenge pontjára játszik rá, s szinte lefegyverzi, elbátortalanítja a vagy-vagy típusú (szocializmus vagy fasizmus, haladó vagy reakciós, rend vagy anarchia, baráti vagy ellenséges stb.) hamis dichotómiák útvesztőjében tévelygő lelkeket.

A totalitárius nyelv terjedése e leegyszerűsítő és sematikus világkép sugalmazása révén szükségszerűen elszürkíti, sivataggá változtatja a kultúrát. Ennek a szomorú lenyomata ott van a sok-sok könyvtárnyí, mára olvashatatlaná silányult könyvhegy példányaiban csakúgy, mint a totalitárius diktatúrák létrehozta sajátos tömegkultúra más termékeiben.

### Jegyzetek

- 1 Jacek TRZNADEL: *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami.* [Családi szennyes. Beszélgetések írókkal.] Instytut Literacki, Paryż, 1986. 185.
- 2 Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei.* Európa, Budapest, 1992. 396.
- 3 KERTÉSZ Imre: *A száműzött nyelv.* Magvető, Budapest, 2002. 280.
- 4 KERTÉSZ Imre: *I. m.* 287.
- 5 Hans GÜNTHER: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30-er Jahre,* Metzler, Stuttgart, 1984. 173.
- 6 Az általam ismert szakirodalomban egyetlen konkrét összehasonlítás szerepel: Hans Günther Osztrovszkij *Az acélt megedzik* c., a szocreal egyik etalonjának tekintett regényét vetette össze Schenzinger *Der Hitlerjunge Quecks* c. művével, megállapítva, hogy a két mű fölfogható az európai Bildungsroman műfaji pervertálódásaként. Günther kiemeli, hogy a két mű elsősorban ideologikussága miatt vethető össze, noha kétségtelenül más tartalmi elemek kapnak bennük hangsúlyt. Részletesebben lásd: H. GÜNTHER: *Education and Conversion. The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman.* In: UŐ (ed.): *The Culture of the Stalin Period.* Macmillan, 1990. 193–210.
- 7 CSEH Gergő Bendegúz–KALMÁR Melinda–PÓR Edit (szerk.): *Zárt, bizalmas, számozott. Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956–1963. (Dokumentumok.)* Budapest, 1999. 217.
- 8 H. GÜNTHER: *I. m.* 175.
- 9 Petr FIDELIUS: *Řeč komunistické moci.* [A kommunista hatalom nyelve.] Praha, 1998. 13.
- 10 Michał HELLER: *Maszyna i śrubki.* [A gép és a csavarok.] Instytut Literacki, Paryż, 1988. 229.
- 11 Vö. Jurij TINYANOV: *Szlovar Lenina-polemiszta.* (1924.) In: UŐ: *Problema sztyihotvornovo jazika. Sztatyji.* Moszkva, 1965.
- 12 *I. m.* 246.
- 13 Idézi: Ju. TINYANOV: *I. m.* 222.

- 14 Idézi: Ju. TINYANOV: *I. m.* 222. (az előző idézet folytatása).
- 15 LENIN: *Az irodalomról. Szemelvények Lenin műveiből, leveleiből.* Szikra, Budapest, 1949. 134.
- 16 *I. m.* 135.
- 17 Michał GŁOWIŃSKI: *Nowomowa (Rekonesans).* [A newspeak.] In: UŐ: *Nowomowa po polsku.* [A lengyel newspeak.] PEN, Warszawa, 1991. 11.
- 18 *I. m.* 9.
- 19 LENIN: *I. m.* 187.
- 20 *I. m.* 189.
- 21 Mihail WEISKOPF: *Piszatyl Sztalin. Zаметki filologa.* In: Hans GÜNTHER–Jevgenyij DOBRENKO (szerk.): *Szocrealisztyicseszkiy kanon.* Szankt-Petyerburg, 2000. 682.
- 22 *I. m.* 689.
- 23 *I. m.* 694.
- 24 J. V. SZTÁLIN: *Marxizmus és nyelvtudomány.* Szikra, Budapest, 1952. 8.
- 25 Victor KLEMPERER: *A Harmadik Birodalom nyelve.* Ford. LUKÁTS János. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1984. 19.
- 26 *I. m.* 20.
- 27 Ludwig WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés.* Ford. MÁRKUS György. Akadémiai, Budapest, 1989. 70.
- 28 Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A szó a költészetben és a prózában.* Ford. KÖNCZÖL Csaba. In: UŐ: *A szó esztétikája.* Gondolat, Budapest, 1976. 184.
- 29 „Világtapasztalatunk nyelvisége mindent megelőz.” Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer.* Ford. BONYHAI Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 312.
- 30 Natalia Alekszandrovna KUPINA: *Totalitarnij jazik.* Izd. Uralszkovo unyiversziytyeta, Jekatyerinburg, 1995. 8–9.
- 31 SZÜDI György: *Varázslók és óriások.* (A szabadság énekei, 73.). In: *Munkás, paraszt, értelmiség munkaverseny lázában ég... Agitatív antológiaköltészet Magyarországon, 1949–1956.* Vál., szerk. L. SIMON László. Korona Kiadó, Budapest, 2002. 165.
- 32 LUKÁCS Imre: *Anyám beszél...* (A szabadság énekei, 157.). In: *Munkás, paraszt, értelmiség..., i. m.* 83.
- 33 H. GÜNTHER: *I. m.* 175.
- 34 VÉSZI Endre: *Kultúrház* (1956). In: *Munkás, paraszt, értelmiség..., i. m.* 196.
- 35 BIHARI Sándor: *Ötéves terv* (Új Hang, 1953). In: *Munkás, paraszt, értelmiség..., i. m.* 65–66.
- 36 Wiktor WOROSZYLSKI: *Oroszország (Sztepan Scsipacsovnak).* Ford. RADÓ György. In: *Lengyel költők antológiája.* Szerk. KOVÁCS Endre és VÉSZI Endre. Szépirodalmi, Budapest, 1951. 210.
- 37 ZELK Zoltán: *Vers a hazáról* (Csatázók verseimmel, 375.). In: *Munkás, paraszt, értelmiség..., i. m.* 184.
- 38 Ivan SKÁLA: *Kié a tavasz.* Ford. PILINSZKY János. In: *Cseh és szlovák költők antológiája.* Szerk. HEGEDŰS Zoltán és KOVÁCS Endre. Szépirodalmi, Budapest, 1953. 210.

- 39 Ján RAK: *A béke dala*. Ford. KÉPES Géza. In: *Cseh és szlovák költők antológiája*, i. m. 236. sk.
- 40 Václav BĚLOHRADSKÝ útszava. In: Petr FIDELIUS: *Jazyk a moc*. [Nyelv és hatalom.] München, Edice Arkyr, 1983. 173.
- 41 P. FIDELIUS: *Řeč komunistické moci*, 9. jegyzetben i. m. 166.
- 42 M. HELLER: 10. jegyzetben i. m. 236.
- 43 Jellemzőnek gondolom ebből a szempontból, hogy számos motivikus és retorikai egyezés van a sztálinista vezéreket és a Hitlert dicsőítő verszetek között. Vö. Joseph WULF: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1963. 365, 363, 364.
- 44 Jerzy PUTRAMENT: *Levél Sztálinhoz*. Ford. KARDOS László. In: *Lengyel költők antológiája*, i. m. 181–182.
- 45 Konstany Ildelfons GAŁCZYŃSKI: *Dal Sztálinról*. Ford. VÉSZI Endre. In: *Lengyel költők antológiája*, i. m. 191.
- 46 Władysław BRONIEWSKI: *Ének Sztálinról*. Ford. KÉPES Géza. In: *Lengyel költők antológiája*, i. m. 124–126.
- 47 KESZTHELYI Zoltán: *Üdvözlét Sztálinnak*. In: *Munkás, paraszt, értelmiség...*, i. m. 230.
- 48 VÉSZI Endre: *Sztálinhoz*. In: *Munkás, paraszt, értelmiség...*, i. m. 214.
- 49 M. HELLER: *I. m.* 228.
- 50 Michał GŁOWIŃSKI: *Język marksizmu-leninizmu w komunikacji społecznej*. In: *UŃ: Nowomowa po polsku*, 17. jegyzetben i. m. 38.
- 51 Az Orbán-kormány nyelvhasználatának sajátosságait plasztikusan írja le Péterfy Gergely, kiemelve a rezsim nyelvének a Kádár-rendszer nyelvével való lényegi azonosságát. „Az a megerősítő szerep, amit Kádárnak a szovjet tankok játszottak, a NER-nek a békemenet, Orbán összevont szemöldöke és agressziót sugárzó mozdulatai, és az állami médiumokból áradó kétdimenziós hazugságnyelv. [...] a fiatalok megint disszidálnak, az állami médiumok ismét elhallgatják, ami az országban valójában történik.” PÉTERFY Gergely: *Miért éppen Alaszka?* In: *UŃ: Mindentől Keletre, avagy román kém a Weiss családban*. Kalligram, Budapest, 2016. 14–15.
- 52 P. FIDELIUS: *A totalitarius gondolkodásról*. 2000, 2002. szeptember. 5–10.

## „LOBOGÓNK, PETŐFI”?

MEGJEGYZÉSEK A SZOCREÁL  
NÉPISÉGFELFOGÁSÁNAK ESZMETÖRTÉNETI  
KONTEXTUSÁHOZ

Aligha vitatható, hogy a szocreál nemzeti arculatának formálódásában jelentős szerepük volt azoknak az eszméknek, amelyek valamely elemük révén alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a szocreál kultúrpolitika részeként újraélesztve, az irányzat honosításában részt vegyenek.

Az alábbi tanulmányban a *népiséget* emelem ki a szocreál ideológiájából, mert ez a fogalom szinte vezérszavává lett a kommunista múltértelmezésnek és a születő új irodalommal szemben támasztott elvárásoknak a közép-európai kultúrában, természetesen nem függetlenül a szovjet szocreál ideológia intencióitól. Az ideológé mával kevés szakmunka foglalkozott eddig, s ezek is hangsúlyozzák a fogalom jelentésmezejének összetettségét, nehezen meghatározható voltát.<sup>1</sup> Úgy gondolom, ez a szétfolyó, körülhatárolhatatlan jelleg a népiség lényegéhez tartozik, s így nem is áltatom magam azzal, hogy megnyugtatóan fejthetem meg jelentését. Bizonyos ideológiakritikai szempontokat figyelembe véve, eszmetörténeti értelmezésére s ezzel párhuzamosan a *nép*, *népi*, *népies*, *népiség* fogalomkör irodalom- és kultúrtörténeti összefüggéseinek vizsgálatára és a mögöttük meghúzódó politikátörténeti mozzanatok jelzésére teszek kísérletet.

Ami magát a fogalmat illeti: a német *Volkstümlichkeit*, az orosz *narodnoszty*, a cseh és a szlovák *lidovost/ludovost* így, ebben a formában bukkan fel mind a régebbi, mind az újabb szövegekben. Magyar nyelven azonban két szó jelöli a nép és irodalom viszonyával kapcsolatos fogalmi kört: a *népiesség*, illetve a *népiség*. A népiesség fogalmát Tamás Gáspár Miklós így határozza meg a *Világirodalmi lexikonban*: „a népi

kultúra némely alakzatainak és stílusjegyeinek fölbukkanása az ún. magaskultúrában”, s az ún. magaskultúrához sorolt írástudóknak az olykor téves hite, hogy a népi kultúrából merítenek. A népiségről pedig ezt állítja: „A népiesség összefüggő jellemzői [...] főként a keresztény (katolikus és bizánci) európai magaskultúrákban voltak kimutathatók vagy a szintén univerzalisztikus kínaiban, ennek szétesésével – amit nem utolsósorban a romantika tudatosan partikularista-nemzeti népiessége okozott – a népiesség politikai ideológiává változott. (vö. népiesség)”<sup>2</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)

Úgy tűnik, hogy a szocreál ideológia esetében a népiséggel, azaz a politikai ideológiává változott népiességgel van dolgunk. Ha arra a kérdésre keressük a választ, honnan, milyen hagyományból ered a közép-európai szocreál ideológiának ez az összetevője, természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szovjet szocreál népiességfogalmának hatását. A népiesség (oroszul *narodnoszty*) mint az irodalmi művel szemben támasztott követelmény a harmincas évek második felében tűnt fel a szovjet ideológiában a nacionálbolsevizmus részeként, nem függetlenül Sztálinnak attól az elgondolásától, hogy a szocializmust egyetlen országban kell felépíteni.<sup>3</sup> A politika nacionalista fordulata nyomán került a 19. századi irodalomkritikában használt *narodnoszty* fogalma a szlavofilek<sup>4</sup> és a forradalmi demokraták (elsősorban Dobroljubov) munkáiból kiemelve a szovjet ideológiába. Jelentése már keletkezése idején sem volt egyértelmű (hol a nemzeti jelleget értették rajta elsősorban, amelynek tartalmát azonban herderi ösztönzésre valamiféle ködös „népszellemmel” azonosították, hol meg a mindenféle néphagyományt magában foglaló, etnográfiai jelentést tulajdonítottak neki, ahogyan a szlavofilek). A marxisták átvették és kibővítették jelentését, így azután az még tovább tágult, s ezzel párhuzamosan egyre ködösebbé vált, az éppen aktuális kultúrpolitikai érdekeknek megfelelően.<sup>5</sup>

Annyi világos lehet már a fenti rövid fejtegetésből is, hogy a politikai ideológiaként értett népiesség genetikus kapcsolatban áll a népiességgel: a pontosan körül nem határolt jelentésű *népiesség* fogalom arra a kulturális irányra vezethető vissza, amely a 18–19. század fordulóján, valamint a 19. század első felében egész térségünk szellemiségének kitüntetett törekvése volt. Fontos szerepet töltött be a nemzeti megújulás különböző önteremtő kulturális programjaiban, a nemzeti jelleg kimunkálásának folyamatában, s mint ilyen, speciális

jelenség, amelynek Nyugat-Európa kultúrájában nincs megfelelője. A népiesség programjai Közép- és Kelet-Európa-szerte Herder ösztönzésére formálódtak. Az ő *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* című munkája, illetve *Volkslieder* című népdalgyűjteménye hatására indul meg Közép- és Kelet-Európában mindenütt a nemzet ösiségének, régmúltjának keresése s az ennek eszközeként értett „népi” hagyomány felkutatása. Nem véletlen, hogy ez az időszak az *Igor-ének*, a *Nibelung-ének* felfedezésének ideje, és nagy hatása van az osszianizmusnak. A népiesség képviselői mintegy a nemzet korszerű önkifejezésének eszközt keresve fordultak ekkor a „népszellemet” a maga eredetinek vélt alakjában őrző népköltészethez (vagy ahhoz, amit annak *hittek*), amelyben „a nem egyetemesnek, a sajátlagosan egyéninek, az ódonnak és nemzetinek, a különleges módon naivnak megvalósítási lehetőségét” látták. Ugyanezért hajoltak oda magához a „néphez” mint az őseredeti nemzeti tulajdonságok megtestesítőjéhez. Ez érvényes a szerb Vuk Karadžić (1787–1864) példáját követő Erdélyi János (1814–1868), a szlovák Ján Kollár (1793–1852) és Ludovit Štúr (1815–1856), valamint a cseh František Ladislav Čelakovský (1799–1835) törekvéseire egyaránt.<sup>6</sup>

A népiesség vonzásában a magyar irodalomban jelentős életművek születtek. Ezek azután Horváth János 1927-ben írt munkája nyomán kanonizálódtak „nemzeti klasszicizmusként”, amely Petőfivel éri el csúcspontját, és Arany költészetében teljeseedik ki, s amely „a magyar népi poétikával való szolidaritásánál fogva” lesz nemzeti, „minden rendbeli tökéletességénél fogva” pedig klasszikus.<sup>7</sup>

A népiesség olyan jelenségcsoportot foglalt magában, amely a nemzeti jelleg meghatározásának elengedhetetlen része, s amely épp ezáltal tett szert különös jelentőségre. Maga Horváth János is ekként értelmezi a *népiest*, kijelentve, hogy sokkal többről van szó, mint pusztán irodalomtörténeti kategóriáról: „Értünk rajta [...] minden oly nemzeti *specifikumot*, mely messzi [...] múltból, akár a nemzeti lét íratlan őskorából származva, ha máshol nem, a nép alsóbb rétegeiben, ha itthon nem, hát az őshazában, ha láthatólag már nem, de a közemlékezetben megmaradt és él, [...] amit tehát illő megismernünk és megbecsülnünk, amit óvnunk, mentenünk kell, sőt újból köztulajdonná általánosítanunk, ha évezredek nemzeti karakterünkből kiforgattatni, nemzetül meghalni nem akarunk.”<sup>8</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)



Azt, hogy a népiesség mennyire kitüntetett szerepet játszik a magyar irodalom történetében, jelzi az a tény is, hogy akad irodalomtörténész, aki egy egész korszakot jelöl vele a magyar irodalom történetében. Németh G. Béla az 1830 és 1860 közötti korszakot a népiesség korának nevezi, s ennek az irányznak a gondolatkörében értelmezi Petőfi, Arany, Eötvös, Madách, Jókai művészetét. Poétikailag ez az irányzat Németh G. szerint sajátos ötvözete romantikának és realizmusnak, de éppen magának a kétféle irányzatnak a szándékos vegyítése az elsődleges jellemzője, habár az egyes életműveken belül más és más az aránya az egyiknek és másiknak. Csakhogy – így Németh G. – legalább annyira jellemzi az irányzatot az intenció maga, az, ami e sajátos, a közép- és kelet-európai régióra igen jellemző kevercset (a szerző szerint például Heine, Słowacki, Štúr, Nyekraszov vagy a román Alecsandri művészetét) létrehozta, s amelyben a népiesség, a nép felé fordulás olyan eszköz, amely a legfontosabb közösségi cél eléréséhez segít hozzá: „Tanulmányozni a nép költészetét, bemutatni életét, megszólaltatni lelkét: ez lett a *közvetlen* feladat. Mert a *közvetett*, a vágyott *végző*, minek az előbbi csak eszköze, továbbra is ez: kifejezni és korszerűen értelmezni a *nemzeti jellem* lényegét, hogy a nemzet az lehessen *lényege szerint, ami*.”<sup>9</sup>

A végző cél a nemzet megkonstruálása, lényegének korszerű kifejezése volt, de éppen mivel ennek a megkérdőjelezhetetlen célnak rendelődött alá, maga a *nép, népiesség* fogalom is megkérdőjelezhetetlen fogalomként kanonizálódott.

Az a népiesség (és az a nép), amely Horváth Jánosnál (és az ő nyomdokain hosszú időn keresztül a tárgykör minden későbbi feldolgozásában) szerepel, a „tisztá forrás” mítoszának romantikus, illetve felvilágosodás kori eredetére utal.<sup>10</sup> Milbacher Róbert joggal hívja fel a figyelmet: Horváth János „a nemzeti irodalom megteremtésének folyamatában a népiesnek csak egy bizonyos aspektusát emelte ki, s a népet misztikus magasságokba emelve” értelmezte.<sup>11</sup> A tudós Horváth megközelítésére is érvényes az, amiről Barta János írt Aranyról szóló tanulmányában: „Ez a ’nép’, jobban megnézve, nem is annyira társadalmi képződmény; mint ilyen, nehezen határolható el; inkább vehetjük, aminek azok az évtizedek is vették: *erkölcsi és esztétikai ideálnak*; a morális értékelés kiérzik minden népjellemzésből, kezdve Herderrel, aki minden költészet alapját a nép szívbeli derékségében és becsületérvésében látja.”<sup>12</sup>

Nép és nemzet fogalma tehát a romantikában tapadt egymáshoz, s vált többé-kevésbé egymást kölcsönösen kanonizáló hívószóvá, amelynek értelmét, pontos jelentését nem volt szokás firtatni: mi több, nép és irodalom képzetkörének összefüggését még a 20. század harmadik harmadában is úgy használták, mintha magától értetődő kifejezésekről lenne szó. Csupán a legutóbbi időszakban jelentek meg olyan kritikai munkák, amelyek e sokáig axiomatikusan értelmezett fogalomkörrel megkísérelték lehántani a századok során hozzátapadt kultikus ideológiai réteget, és kiemelve romantikus kontextusukból, a figyelmet e fogalmak problematikusságára, kritikai értelmezésük nehézségeire irányították.<sup>13</sup> Ahogyan Margócsy István mutatott rá nemrégiben: a nép és irodalom fogalomkörének tárgyilagos megközelítését elsősorban az akadályozta, hogy a szaktudomány és az ún. művelt közbeszéd ezt a már a romantikában is fiktív, körülhatárolatlan tartalmú népszemléletet örökítette tovább. Mi több, a népfogalom egyenesen abszolút értékmérőként funkcionált: „A nép fogalmának megemlítésekor mintha mindig a Rousseau-tól a romantikusokon keresztül hagyományozódó leírás elevenedne meg: a nép, mint eredeti természet, egészében jó, a társadalom, mint a kultúra által megrontott emberiség, egészében rossz – ezért csak a nép tekinthető értékek forrásául.”<sup>14</sup>

A *nép* és a *népi* fogalma megkérdőjelezhetetlen értékfogalomként tételeződik később is. A 20. század húszas éveinek végén, a harmincas évek elején – a Trianon utáni helyzetre tekintettel – újra kellett definiálni a kultúra szerepét, helyét a magyar társadalomban. Bizonyos ideológiai és irodalmi előzmények – elsősorban Szabó Dezső ösztönzése – hatására az írók egy csoportjának figyelme a magyar társadalom számban legnépesebb, egyszersmind a legnagyobb fizikai és szellemi nyomorban élő csoportja, a parasztság felé fordult: ezek az ún. népi írók hasonló módon gondolkoztak a nép és az irodalom viszonyáról, mint 19. századi elődeik. Jellemző ebből szempontból Illyés Gyulának a harmincas években megjelent egyik írása, amelyben kijelenti: „Nálunk a népiesség mint jelző szinte pleonazmus, és valóban csak idézőjel között lehet leírni. Népiesség annyi, mint magyarság.”<sup>15</sup> Vagy Németh Lászlónak egy 1928-ból való esszéje, amelyben ezt az állítást olvashatjuk: „Aki egyszer kezébe vette a tájszótárt, aki csak egy hónapot is töltött a nép kincsei közt, a lelkeknek szólásokba, ritmusokba, váratlan asszociációkba bodrozódó meleg fuvalma alatt, érezte a külön alkatnak

azt az őseredetiségét, [...] az elhiszi, hogy a magyar költészet sohasem lehet más, mint népi.”<sup>16</sup>

A kortársak közül többen észlelték a népiék népszemléletének avíttságát, sőt rámutattak ennek a szemléletnek a veszélyes politikai konnotációira is. A legtisztábban talán József Attila fogalmazott, aki a *Szép Szóban* világosan kifejtette: „Ma ez az új népies nem nevezhető »népiesnek«, mégpedig éppen azért nem, mert a Petőfi korabeli népies szemléletet vallja alapjául. Petőfiék népies irodalmi és politikai mozgalma kétségtelenül a kor követelményeinek egyetemes összefoglalása volt. Ők a nemesi társadalommal álltak szemben, és azért fordították szembe vele a nép fogalmát, mert jobb kifejezésük nem volt a rendi kötöttségektől feloldott emberiség eszményének jelzésére. [...] A nemesi társadalom helyére azóta a polgári társadalmi rend lépett. Ebben a rendszerben a nép fogalma teljesen romantikussá vált, azt mondhatjuk róla, hogy érzelmi hagyomány. [...] semmiképpen nem nevezhető forradalminak vagy korszerűnek [...] egy olyan fogalomhoz (a néphez) való visszatérés a szellem terén, amelyben csupán a múltba menekülő regényes ízlés érez forradalmi zamatot, hiszen csak a múltba menekülő érezheti mainak azt, ami akkor volt korszerű. Ezért, ha népiességünk legkiválóbb jóhiszemű képviselői tiltakoznak is ez ellen, »völkisch«-hangokat vagy legalábbis felhangokat kell az új népies együttéstől hallania annak, aki tudományos szocialista iskolázottsággal szemlélődik irodalmi életünkben.”<sup>17</sup>

Noha a térségben másutt is voltak „népinek” nevezhető írók a két háború között, a *társadalompolitikai programmal fellépő népi írók csoportjának létezése alighanem magyar sajátosság*.<sup>18</sup> A politikai ideológiaként értett népiség jelszavát, más szóval az „új népiességet” a magyar irodalomban az a harmincas években kibontakozó, de 1945 után is jelentékenynek mondható népi írócsoport használta először, amelyre a kommunisták 1945 és 1948 között potenciális szövetségesükként tekintettek. Az 1934-től a *Válasz* című folyóirat körül gyülekező népiék úgy vélték, hogy a nemzet sorsa főként a parasztság sorsától és boldogulásától függ, s emiatt a parasztság – elsősorban a szegényparasztság – társadalmi felemelését tűzték ki célul.<sup>19</sup> A mozgalom reformerei számos értékes új kezdeményezéssel éltek: elindították az ún. falukutató mozgalmat, amely a vidéki Magyarország, a falvak és tanyák életviszonyainak szociológiai feltárására vállalkozott, s amelynek eredményeként létrejött a modern

magyar szociográfia műfaja olyan, mára klasszikusnak számító munkákkal, mint Illyés Gyula *Puszták népe* (1936), Veres Péter *Az Alföld parasztsága* (1936), Erdei Ferenc *Futóhomok* (1937) vagy Féja Géza *Viharsarok* (1937) című műve. (Feltűnhet, hogy a legtöbb, mára a népi irodalom klasszikusának számító mű 1936–1937-ben született. Ez a két év volt talán az egész népi mozgalom csúcspontja, amit a baloldal és a népiek legjobb erőt összefogó Márciusi Front megalakulása is fémjelez, s amelynek emelkedett dokumentuma a *Makói kiáltvány* 1937-ből.)

A népi írók ideológiája az ún. népi-urbánus vitában formálódott, amelyben eltérő kultúrakoncepciók feszültek egymásnak, noha maga a vita voltaképpen Magyarország társadalmi modernizációjának módzatai körül zajlott, alapkérdései között szerepelt például a földkérdés megoldása és a paraszti polgárosodás előmozdítása.

Politikailag és ideológiailag a népi írók mozgalma nemhogy egységes nem volt, de a legnagyobb szélsőségek találkoztak benne. A kortárs és nemzedéktárs Fejtő Ferenc (1909–2008), a legendás *Szép Szó* szerkesztője, aki néhány írás erejéig maga is publikált a népiek fórumában, a *Válaszban*, joggal jegyzi meg:

„Tudtuk, hogy ez heterogén társaság, amit mozgalomnak nevezni szimplifikáció. Mert olyan különböző beállítottságú, világnézetű és nívojú embereket foglalt össze, mint például Szabó Zoltán vagy Kovács Imre, akik barátilag és világnézetileg hozzánk álltak közelebb, nem is beszélve Bibórol. Ők tematikailag voltak népiek, semmint világképben, műveltségben: marxista-szocialista-fajvédőnek nevezte magát Veres Péter, aki a rasszizmust akarta integrálni a szocializmusba vagy a szocializmust a fajvédelembe, ezt őnála soha nem lehetett tudni. [...] Voltak aztán a szélsőjobbhoz sodródók, Erdélyi, Sinka, Matolcsy Mátyás, ott volt mögöttük a velük rokonszenvező nacionalista úri középosztály, vagy Darvas József, akiről mindannyian tudtuk, hogy titkos kommunista párttag, vagy Erdei, akiről szintén úgy tudtuk, hogy kommunista. Ami összetartotta őket, a személyes barátságokon kívül, az a parasztromantikus antikapitalizmus volt.”<sup>20</sup>

Ez a „parasztromantikus antikapitalizmus” a népiek jövőképében egyfajta paraszti szocializmus utópikus társadalomképében jelent meg, amelyet szokás a kapitalizmus és a szocializmus közötti afféle „harmadik útként” jellemezni. Ezzel együtt azonban akadtak, akik az általuk a magyarság sorskérdéseinek tekintett problémák megoldását a jobb-

oldaltól várták, abban a hitben, hogy a magyar paraszti réteg polgárosodásának idegen elemek – németek és zsidók – állnak az útjában. Ezt az elsősorban Németh László képviselte elgondolást – annak antiszemitizmusával együtt – támogatta Féja Géza és Veres Péter is. Az 1938 és 1944 között már erőteljesen polarizálódott mozgalomban a másik oldalon, az Illyés Gyula vezette balszárnyon többen rokonszenveztek a kommunisták elképzeléseivel. 1945 után a kommunisták éppen a népieknek ezt a balszárnyát környékezték meg, keresték meg reménybeli szövetségesként (miközben legelszántabb ellenfeleiknek a polgári radikálisokat és a szociáldemokratákat tartották).

Bár a népiek 1945 után is jelentékeny csoportot alkottak a szellemi életben, ideológiai és politikai heterogenitásuk okán korántsem tekinthetjük magától értetődőnek, hogy a kommunisták keresték velük a kapcsolatot. Kollektivizmusuk erősen „völkisch” jellegű, anti-kapitalista indulatuk város-, elsősorban Budapest-ellenes volt. S hogy mégis fontosak voltak a kommunisták számára, annak részben taktikai, részben éppen ideológiai magyarázata van. A gyakorlati politika síkján a szövetségkeresés kényszere és a tömegbázis kiszélesítésének szükségessége indította arra a kommunistákat, hogy kapcsolatot keressenek a népiekkel, pontosabban a népiek balszárnyát tömörítő parasztpárttal. (A Nemzeti Parasztpárt vezetőségében többen is ott voltak a népiek közül: Illyés Gyula, Darvas József, Kovács Imre tekintélynek számított a vidéki értelmiség körében, rajtuk keresztül szerezhettek a kommunisták támogatókat.)<sup>21</sup> Ugyanakkor a kommunistáknak azt a látszatot kellett kelteniük, hogy a rendszer, amelyet építenek, a legnemesebb nemzeti hagyományokat folytatja, s az új rend demokratikusságát is hangsúlyozniuk kellett, azaz populizmusra, nacionalizmusra, szociális tartalomra együttesen volt szükségük – ezt mintegy készen találták meg a népi ideológiában.<sup>22</sup>

Magának az együttműködésnek a szándéka még a háború előtt felmerült: Révai József 1938-ban terjedelmes cikket írt *Marxizmus és népiesség* címmel, amelyben a népiek mozgalmáról elismeréssel állapította meg, hogy „az utolsó két évtized legjelentősebb szellemi áramlata Magyarországon [...], amely a magyar problémák megoldására átfogó programot akar adni, amelynek sajátos világnézete van, és a társadalomról, történelemről és a haladásról megvan a maga felfogása.” Révai már ekkor azzal a szándékkal írt a népiekről, hogy felhívja elvtársai

figyelmét a lehetséges szövetségesekre. „*A kérdés, hogy kivel fognak együtt haladni, ki ellen, kiknek lesznek fegyverbarátai – nincs még eldöntve. Harcolni kell értük, hogy a mi fegyverbarátaink legyenek.*”<sup>23</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)

A cikkből az derül ki, hogy Révai a népi táboron belüli polarizálódást kihasználva igyekezett a fasizmussal szimpatizáló népi jobbszárnyat leválasztani a társaságról, s a balszárnyat, illetve a mozgalom centrumát meggyőzni arról, hogy a helyük a kommunisták mellett van, emiatt hangsúlyozta a lehetséges együttműködés közös alapját: a népiek politikája „olyan politika, amelynek célja Magyarország parasztdemokráciává alakítása lenne”.<sup>24</sup>

Tekintettel arra, hogy a népiekre 1945 után még nagyobb szükségük volt a kommunistáknak, nem meglepő, hogy Révai írása lényegében változatlan formában jelent meg 1946-ban, s ennek a cikknek a hangneme és irányultsága volt a meghatározó a kommunisták számára a népiekkel szemben követendő taktika kérdésében. Ahogyan a már idézett szocialista (szociáldemokrata) Fejtő Ferenc fogalmazott: „Rákosiéknak szükségük volt bizonyos nemzeti színű háttérre, s erre a népi intellektuelek voltak a legalkalmasabbak. Úgy volt ez, mint annak idején Szovjet-Oroszországban. Lenin is a baloldali eszerekkel tartotta legtovább a kapcsolatot. A baloldali szociálrevolucionerek szintén egyfajta baloldali, antiliberális parasztpárt voltak.”<sup>25</sup> De a kapcsolatfelvételt indokolta az is, hogy a kommunista pártban nem kevesen voltak faluról származó fiatalok, akik rokonszenveztek a népi írók ideológiájával, s akiket a másik, proletár közezből érkező csoporttal kollektivistá, Nyugat-ellenes és antiliberális irányultságuk kapcsolt össze. (A népi ideológia és a marxizmus együttesen volt jelen a tehetős paraszti származású fiatalok kulturális és társadalmi felemelését célzó NÉKOSZ-mozgalom ideológiájában. Azonban a kollégiumokat 1949-ben bezárták, a mozgalmat felfüggesztették, mert a párt monopolisztikus törekvéseinek útjában állt.)

Ami a kommunistáknak az új irodalom népiségéről vallott elgondolását illeti, az, amit Lukács György a magyar írók debreceni kongresszusán, 1946. június 27-én *A magyar irodalom egysége* címmel tartott előadásában mondott, alighanem mindkét szempontból igazolja a kommunista párt és a népiek viszonyáról szóló fenti állítást: „Ahol a politikában a munkás-paraszt szövetség alkotja a demokráci-

ánk szilárd alapját, úgy megállapíthatjuk, hogy *az igazi népi irodalom megteremtésének feltétele a munkás-paraszt írók egyetértésén múlik.*<sup>26</sup>

Az ezt az „egyetértést” kimunkálni akaró „próbálkozások” (azaz a népiek manipulálása) főként 1945 és 1947/48 között zajlottak. A Magyar Kommunista Párt ideológusai, Lukács György, Révai József és Horváth Márton valamennyien sokat foglalkoztak a népiekkel. Lukács célja elsősorban az volt, hogy elválassza „a búzát az ocsútól”. Ami a valóságban azt jelentette: Németh Lászlót (a népi jobbszárny vezérégyéniségét) kellett elszigetelni. (Németh valóban vissza is vonult a közélettől, s az 1956-os forradalom idején közölt írásaitól eltekintve 1959-ig nem publikált.) Lukács a népi írók műveinek ideológiai elemzését vállalta, felvázolva azt a társadalmi háttérrel, amely a népiek nézeteit formálta. A népi irodalmi mozgalom, „a magyar realizmusnak új, kezdő virágkora” akkor teljesedik ki – írta –, ha alkalmazkodik a társadalmi fejlődés irányához, ha perspektívát tud nyújtani, ha harcol „a múlt terhes öröksége, a dekadens, reakciós ideológiai maradványok” ellen, harcol „a munkás- és parasztszövetség megteremtéséért a kultúra minden területén”. A filozófus elítélte a népi írók műveiben a „pesszimizmust”, a perspektívtlanságot, „a művészi és világnézeti dekadenciát”. Bírálta a népiek városellenességét, a romantikus anti-kapitalizmusukból kinövő reakciós utópiákat. Ugyanakkor Révaival egybehangzóan állította, hogy „a népiesek irodalmi mozgalma [...] az utolsó negyedszázad legfontosabb irodalmi eseménye”, amelyet olyan művek reprezentálnak, mint Illyés könyve, a *Puszták népe*.<sup>27</sup>

Illyés Gyulát végül nem sikerült megnyerni, ráadásul, noha a népiek hajlottak bizonyos kompromisszumokra, nem voltak hajlandóak elhatárolódni Németh Lászlótól,<sup>28</sup> emiatt a gyakorlati politika síkján a népiek manipulálása 1947–1948 után lekerült a napirendről. Jellemző módon akkor került szóba ismét, amikor az 1956-os forradalmat követő időszakban újra szükségessé vált a párt számára a népiekkel a megfelelő modus vivendi kialakítása. Azonban a népi-urbánus vita, illetve a kultúra népi-urbánus megosztottsága az ötvenes években újjáéledt antiszemizmus miatt társadalmi tabuvá vált, s egészen a kilencvenes évekig – amikor a nacionalista tendenciákkal együtt ismét felszínre került – nyilvánosan nem lehetett írni vagy beszélni róla.

Eközben azonban a népiség ideológiája az új irodalommal kapcsolatban a legtöbbet emlegetett fogalomná vált. *A népiségnek a népi*

írók ideológiájában alkalmazott, s mint láttuk, közvetve a 19. századból átörökített jelentése került át a magyar szocreál ideológiájába. A fogalom jelentése az ötvenes években a 'közérthetőség' és a 'demokratikuság' jelentéselemével bővült, s ez a jelentésváltozás egyszersmind a szovjet ideológia erősödő hatását is mutatja: világosan utal arra, hogy kezd erőteljesebben körvonalazódni a szocialista realizmus koncepciója. 1947. májusi, *Munkásság és művészet* című cikkében például azt írja Horváth Márton, hogy „Az új magyar demokráciában új népiességre van szükség, amely milliók számára a lényegét mondja, tehát érthető”.<sup>29</sup> Gyakoribbá válik a népre mint döntő instanciára történő hivatkozás is Horváth kritikái írásaiban. Egy helyütt József Attiláról olvashatjuk egyértelmű értékmérőként, hogy „József Attila is a népé volt”.<sup>30</sup> Déry Tibor *Tükör* című színművéről írt kritikájában Horváth azt tekinti a darab erényének, hogy drámai konfliktusa „a néppel és a népért élő új értelmiséget jeleníti meg igen erős drámai nyelven és helyzetekben”.<sup>31</sup> Néhány oldallal odébb Balázs Béla *Czinka Panna* című darabjáról viszont azért szól elítélően, mert „a magyar történelmi múlt, s a mostani időkben újjáéledő népünk jobbat érdemel ennél a színjátéknál”.<sup>32</sup>

Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc és Petőfi Sándor alakja a magyar közösségi emlékezet kiemelkedő kultikus toposza. 1867 óta minden rendszer kialakította a maga 48-as kultuszát és Petőfi-képét, amelynek tartalmi módosulásai jól nyomon követhetők a Margócsy István szerkesztette dokumentumgyűjtemény lapjain.<sup>33</sup> Az ötvenes évek Petőfi-kultuszát Horváth Márton alapozta meg. A *Szabad Nép* főszerkesztőjének *Lobogónk, Petőfi* című tanulmánya eredetileg Petőfi halálának 100. évfordulójára készült, ám címe nem véletlenül lett az egész sztálini korszak egyik, ha nem a legfontosabb szlogenjévé. Petőfi alakja és életműve a kommunisták interpretációjában komplex jelképként tartalmazta mindazon demokratikus társadalmi törekvések ideálját, amelyeket a magyar kommunisták maguk elé tűztek, s mellesleg az új társadalom irodalomideálját, nép és irodalom eszményi kapcsolatát is megtestesítette. „Mit kell mai íróinknak megtanulni Petőfi népiességéből, helyesebben irodalmi demokratizmusából? Petőfi megtalálta a kifejezésnek olyan módját, mely műveit meggyőzővé, vonzóvá és könnyen hozzáférhetővé tette az új közönség, a nép számára. [...] a nép arcát, érzelmeit, vágyait, sőt magukat az urakat is [...] mindig és újra a nép szemével, a nép számára mutatta meg. Petőfi realizmusának



a lényege a hitelesség, az ábrázolás igazságának a szenvedélyessége. [...] Ez az igazságkeresés elfogult és pártos. Nem emelkedik felül a dolgokon, hanem bennük él, mint maga a nép.”<sup>34</sup>

Horváth Márton szövegének kultikus indíttatása mellett feltűnő az axiomatikus mozzanata. Ismét Margócsy Istvánt idézve: „A népiség ideológiája [...] ragaszkodik ahhoz a [...] (nem bizonyított) beállítottáshoz, miszerint a nép önmagától értékhordozóként funkcionál, s a néphez való közeledés vagy kivált a néppel való azonosulás [...] szinte természetesen az értékek birodalmába való bejutás ígérését rejti (s megfordítva: akinél nem mutatható ki a népiség bármily szempontból felvethető jelenléte, az az értékhierarchián vagy semmilyen, vagy csak alacsonyabb helyet foglalhat el).”<sup>35</sup>

A népiség ideológemája 1950-re nemcsak beleolvadt a szocialista realizmus doktrínájába, hanem meghatározó attribútuma lett. Jól mutatja ezt Révai Józsefnek a *Művelt Nép* című folyóirat első számában közölt beköszöntője, amelyben a kultúrpolitikus ezt írja: „A szocialista kultúra: népi kultúra, irodalomban, képzőművészetben, zenében egyaránt. A szocialista kultúra a népre orientálódik, a népnek teremt, a nép ízlését, nyelvét, napi életét és nagy történelmi céljait veszi mértékül tartalmában és formájában.”<sup>36</sup>

A népiség fogalmának kommunista „beolvasztása” valójában a „szocialistának” a legitimálására irányult, amelyhez éppen a „népi” szolgáltatta az alapot, vagyis: a szocialista azért volt/lehetett jó és értékes, mert *népi*. A kultúrpolitikus szövegében a *népi* gyakorlatilag a *szocialista* szinonimájaként szerepel. A totalitárius nyelvhasználat éppen arra irányult, hogy az eredetileg más-más valóságszeletre vonatkozó fogalmak közötti különbséget elmosva, önkényesen változtassa meg az egyes szavak jelentését. Ez az eljárás a népiség esetében is annyit jelentett, hogy „népi az, amit annak neveznek”. Így magyarázza ezt Révai az imént idézett szöveg folytatásában: „A mi szocialista népiességünknek semmi köze a levitézlett »narodnyik« »népiességhez«. [...] A mi szocialista népiességünk azért épít nem utolsósorban a népművészetre, mert ez egyik eleme a néphez való kulturális »visszatérésnek«, a közeledésnek az anyaföldhöz, amelytől a burzsoá kultúra [...] eltávolodott, amelynek hátat fordított. Mi »népiesek« a burzsoá kultúra és ideológia maradványai elleni harc értelmében vagyunk, a szocialista kultúráért való küzdelem jegyében. A népi kultúra, amelyet ápolni és óvni aka-

runk, nemcsak paraszti kultúra. Beletartozik mindaz, ami egészséges és nagy a magyar klasszikus kultúrában: Munkácsytól Erkel Ferencig, Mikszáthtól Móricz Zsigmondig, Petőfitől Adyig és József Attiláig. A magyar kultúra nagyjaiban nem csak és nem elsősorban osztálykorlátaikat, polgári jellegüket kell látnunk, hanem elsősorban *népi* jellegüket.”<sup>37</sup>

Az is jól látszik ebből a szövegből, hogy a fogalom jelentésköre tetszés szerint tágulhatott, aszerint, hogy éppen mit akartak belefoglalni. Vagyis azt, hogy mi számított népinek, egyedül és kizárólag egy jelentésadó aktus (amely hatalmi aktus is volt egyben) döntötte, dönthette el. Lényegében nem volt ezzel a fogalommal sem másként, mint a doktrína más elemeivel: jelentése éppolyan homályos és változékony volt, amilyen a pártosság vagy a realizmusé.

Hasonló módon folytatódott a magyar irodalom kiválasztott hagyományainak átértelmezése is. Révai Ady-tanulmányaiban a költő népiességét akarta igazolni, természetesen a maga szája íze szerint. Kiindulásként a népiek Ady-képéről beszélt, kritizálva, hogy „elparasztosították Ady népiességét”, „és így meghamisították benne a leglényegesebbet, hogy a városi néphez közeledve lett konkréttá és harcossá népiessége, mely felölelte az egész magyar népet”. A megfogalmazásból nemcsak az interpretálás önkényessége tűnik szembe, hanem az is, hogy a kommunista kultúrpolitikanak ekkor már nem áll érdekében a népiekkel kötött szövetség emlegetése, hiszen politikában már monopolhelyzetben vannak a kommunisták. Ami pedig a népiek ideológiájából kellett, azt átvették, kisajátították. A népiség kommunista értelmezésének lényeges „újítása” fogalmazódik meg Révai Ady költészetének eszmei kötelékeit jellemző végkövetkeztetésében, amely szerint Ady „megtalálta az utat a városi néphez, a munkássághoz”.<sup>38</sup>

A szocialista kultúra népivé nyilvánításával párhuzamosan az új népfogalom tartalma is körvonalazódott. A rendre hivatkozási alapként szolgáló szocialista „nép” persze nem az a nép volt, amely a népiek vagy a 19. századi szerzők szövegeiben, illetve gondolkodásában megjelent. Ennek az új népfogalomnak a súlykolásában Révai járt az élen, a munkásosztály népiesítésével alakítva ki a „városi nép” fogalmát. Ebből lett azután a „városi népiesség” fából vaskarikája. Az új, szocialista népfogalomban már benne foglaltatott a városi és a falusi nép szövetsége. Ahonnan már csak egy lépés volt a „dolgozó nép” metaforája, amely „a munkásság, a vele szövetséges parasztság és a haladó

értelmiség” triászát foglalta (volna) magában a korabeli ideológusok intenciói szerint. Ez a kanonizált formula volt használatban nagyjából a nyolcvanas évek első feléig, amikor is a doktrína bomlásával egytűt eltűnt a hivatalos nyelvhasználatból.

Magát a népiséget még megpróbálta életre galvanizálni a hetvenes években Király István, aki számos tanulmányt szentelt a témának.<sup>39</sup>

Mindez a hatvanas évek gazdasági-társadalmi modernizációs periódusát követő konzervatív fordulat ideológiai vetületeként jelentkezett. Miközben a hatvanas években a realizmus fogalmát az avantgárd integrálásával kísérelték meg modernizálni, a következő évtizedben éppen ellenkezőleg, a realizmus fogalmának konzerválásával próbálkoztak. Ebben a tekintetben Király István volt a legszívósabb. Noha Király tanulmányaiban és kötetekben mindenütt használja a népiség fogalmát, abban a meggyőződésben, hogy „realista művet alkotni csak a történelem igazi alkotóival, a dolgozó emberekkel, a néppel azonosulva lehet”, a fogalom tartalma nála már végképp elmosódott, illetve gyakorlatilag értelmezhetetlen általánosítássá vált. Az olyan pszeudomegállapítások például, amelyek szerint „a népiség tehát »fogódzó elv« a realista művész számára, irányjelző a valóság felé: realizmusának megjelenési formája és mértéke is egyben”,<sup>40</sup> jelzik a kör bezárultát: a szocreál doktrínában az egyes elemek egymást egymással magyarázták.

A népiség fogalmának kultikus jelentőségét, a társadalmi tudatba való beágyazottságának szívósságát is mutatja, hogy 20. századi irodalmunk értelmezésében még a nyolcvanas években is rendre felbukkant a konzervatív, axiológikus és axiomatikus népiségfelfogás, amelyhez ekkor már hozzáértődött a fogalom szocreál interpretációja is. Czine Mihály egy 1969-es tanulmányában (amely változatlan formában jelent meg könyv alakban, 1981-ben) így szól Illyés Gyula népiségéről: „Népipé nem a tájnyelvű és folklorisztikus jegyek teszik, hanem a néphez tartozás öntudata, a népért égő politikai indulat. Nem reprodukálja a nép stílusát és gondolkodásmódját, hanem úgy ír, mintha népe alkotna, ha vele együtt ismerhette volna meg az emberi kultúra egész gazdagságát.”<sup>41</sup>

## Jegyzetek

- 1 Hans GÜNTHER: *Totalitarnaja narodnoszty i jejo isztoki*. In: Hans GÜNTHER–Jevgenyij DOBRENKO (szerk.): *Szocrealiszttyicseszkiy kanon*. Gumanyitarnoje agensztvo „Akademicseszkiy projekt”, Szankt- Petyerburg, 2000. 377.
- 2 *Világirodalmi lexikon*. Főszerk. KIRÁLY István, felelős szerk. SZERDAHELYI István. IX. Akadémiai, Budapest, 1984. 218., 220.
- 3 H. GÜNTHER: *I. m.* 377–389.
- 4 A 19. század közepére a hivatalos ideológia hármasságává: „pravoszlávia – önkényuralom – népiség” egyik fontos alappillére lett a *narodnoszty*. Ezt az értelmezést a *Majak* (Világítótorony) c. folyóirat köre képviselte.
- 5 Edward MOŻEJKO: *Realizm socialistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. [A szocialista realizmus elmélete, kibontakozása és hanyatlása.] Universitas, Kraków, 2001. 101–105. végigviszi a *narodnoszty* fogalmának történetét egészen a hetvenes évek szovjet ideológiájában való jelentkezéséig. L. Tyimofejev azt írja, hogy a „narodnoszty” feltétele az irodalmi műben az, hogy a műben tárgyalt problémának össznemzeti jelentőségűnek kell lennie, olyannak, amelyet a haladó társadalmi gondolat pozíciójából lehet megoldani, vagyis a nép érdekeinek megfelelően. A „narodnoszty” másik előfeltétele a közérthetőség és a hozzáférhetőség a széles olvasói rétegek számára. A „narodnoszty” szoros kapcsolatban van a realizmussal mint alkotómódszerrel, és kölcsönösen kiegészítik egymást. A szocialista realizmusban – írja L. Tyimofejev – a „narodnoszty” úgy jelenik meg mint pártosság, amely nem más, mint a „narodnoszty” magasabb foka. E. MOŻEJKO: *I. m.* 105.
- 6 Vö. SZIKLAY László: *A „népiesség” néhány közép- és kelet-európai nemzet romantikájában*. In: UŐ: *Szomszédainkról*. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 150–220.
- 7 HORVÁTH János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfigig*. Akadémiai, Budapest, 1978 (2. kiadás).
- 8 *I. m.* 11–12.
- 9 NÉMETH G. Béla: *A népiesség kora*. In: UŐ: *Türelmetlen és késlekedő félévszázad. A romantika után*. Szépirodalmi, Budapest, 1971. 17.
- 10 A téma újabb feldolgozására lásd: JENEY Éva: *A tiszta forrás utópiája*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története*. III. Gondolat, Budapest, 2007. 146–161.
- 11 MILBACHER Róbert: *„...földben állasz mély gyökökkel...” A magyar irodalmi népiesség akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlatja*. Osiris, Budapest, 2000. 26.
- 12 Idézi: MILBACHER R.: *I. m.* 28.
- 13 MILBACHER R.: *I. m.*; MARGÓCSY István: *Nép és irodalom*. Élet és Irodalom, 2005. január 14. 17., 22.
- 14 MARGÓCSY L.: *I. m.* 17.
- 15 ILLYÉS Gyula: *Nép és népiesség*. Magyarország, 1935. dec. 25. In: NAGY SZ. Péter (szerk.): *A népi-urbánus vita dokumentumai 1932–1947*. Rakéta Könyvkiadó, Budapest, 1990. 277.

- 16 NÉMETH László: *Népiesség és népiség*. In: UŐ: *A minőség forradalma – Kisebbségben*. I. Püski, Budapest, 1992. 28.
- 17 JÓZSEF Attila: *Van-e szociológiai indoklatsága az új népies irányynak?* Szép Szó, 1937. szeptember. In: *A népi-urbánus vita dokumentumai, i. m.* 388–389.
- 18 SZIKLAY László: *A szomszéd népek „ruralistái” a két háború között*. In: UŐ: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban*. Gondolat, Budapest, 1987. 104–113.
- 19 N. HORVÁTH Béla: *A népi-urbánus vitáról*. In: *A magyar irodalom története, i. m.* 263.
- 20 *Kérdések a Válaszról. Fejtő Ferencsel beszélget Széchenyi Ágnes*. In: FEJTŐ Ferenc: *Szép szóval*. Vál., szerk., utószó SZÉCHENYI Ágnes. Századvég, Budapest, 1992. 110.
- 21 STANDEISKY Éva: *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája 1944–1948*. Kossuth, Budapest, 1987.
- 22 Vö. NAGY Péter Tibor: *Az ötvenes évek műltszemléletének nacionalizmusáról*. Hiány, 1990. július 18. (II. évfolyam, 14. szám).
- 23 Kötetben: RÉVAI József: *Marxizmus és népiesség*. Szikra, Budapest, 1946. 15.
- 24 Révai ekkor emigrációban volt, ezért a cikket eredetileg Kállai Gyula nevéen jelentette meg.
- 25 *Kérdések a Válaszról, i. m.* 119.
- 26 LUKÁCS György: *A magyar irodalom egysége*. In: UŐ: *Irodalom és demokrácia*. Szikra, Budapest, 1948. 184. Idézi: STANDEISKY Éva: *I. m.* 63. (Lukács kötetének általam olvasott 2., javított kiadásában az idézett mondat nem szerepel.)
- 27 LUKÁCS György: *Népi írók a mérlegen*. In: UŐ: *Irodalom és demokrácia, i. m.* 109., 88., 104.
- 28 Ständeisky Éva idézi Veres Péter beszámolóját a Nemzeti Parasztpárt politikai bizottsági ülésén a debreceni írókongresszuson elmondott felszólalásáról: „Én megmondtam, hogy senki se kívánja tőlünk, hogy rongy emberek legyünk, s akikkel együtt dolgoztunk, azokba most belerúgunk, hanem a szellem szabadságát hagyjuk meg mindazoknak, akik megszerezték maguknak azt a jogot, hogy a magyar közösséghez szóljanak, mert a haladó szellemű emberek között is van különbség. El lehet képzelni kétféle haladó szellemet is. Olyat is, mint Szekfűé, akinek a haladó szelleme Bethlentől Gömbösön keresztül a Lenin-ünnepélyig tette meg az utat. Megmondtam, hogy mi azt is haladó szellemnek tartjuk, ha valaki érzi és látja a nép fájdalmát és néha kesereg is azon, hogy gyarmati sorban élőnek látja a magyarságot és ebből akarja kiemelni úgy, hogy a gyarmatosítók közt az idegenek mellett a bentlévő meghonosult magyar és idegen polgárságot is el akarja távolítani a nép útjából... Még azt is megmondtam, hogy mi írói egységet nem tudunk elképzelni. Annak nincs is semmi értelme.” In: STANDEISKY Éva: *I. m.* 61.
- 29 HORVÁTH Márton: *Munkásság és művészet*. In: UŐ: *Lobogónk, Petőfi*. Szikra, Budapest, 1950. 81.
- 30 HORVÁTH Márton: *A kommunista József Attila*. In: UŐ: *Lobogónk, Petőfi, i. m.* 71.
- 31 HORVÁTH Márton: *Tükör. Déry Tibor színműve a Nemzeti Színházban*. In: UŐ: *Lobogónk, Petőfi, i. m.* 89.

- 32 HORVÁTH Márton: *Czinka Panna. Balázs Béla és Kodály Zoltán megzenésített színműve az Operában*. In: UŐ: *Lobogónk, Petőfi*, i. m. 94.
- 33 MARGÓCSY István (szerk.): *Jöjjön el a Te országod. Petőfi politikai utóéletének dokumentumaiból*. Szabad Tér Kiadó, 1988.
- 34 HORVÁTH Márton: *Lobogónk, Petőfi*, i. m. 201.
- 35 MARGÓCSY I.: *Nép és irodalom*, 13. jegyzetben i. m. 17.
- 36 RÉVAI József: *Művelt nép*. In: UŐ: *Irodalmi tanulmányok*. Szikra, Budapest, 1950. 279–280.
- 37 RÉVAI József: *I. m.* 280.
- 38 RÉVAI József: *Ady Endre*. In: UŐ: *Irodalmi tanulmányok*, i. m. 224.
- 39 KIRÁLY István: *Hazafiság és forradalmiság*. Szépirodalmi, Budapest, 1973., illetve KIRÁLY István: *Ady Endre*. Magvető, Budapest, 1970. II. 450–452., vö. Móricz-tanulmányával is, in: UŐ: *Hazafiság és forradalmiság*, i. m. 321.
- 40 Szerdahelyi István idézi Király Istvánt, in: SZERDAHELYI István: *A magyar esztétika története*. Gondolat, Budapest, 278.
- 41 CZINE Mihály: *Nép és irodalom*. I. Szépirodalmi, Budapest, 1981. 221.

AKIK KIÁBRÁNDULTAK...





## SINKÓ ERVIN KOMMUNISTASÁGA: A MESSIANIZMUSTÓL A TITÓIZMUSIG (KÍSÉRLET)

Sinkó Ervin (1898–1967) a magyar irodalom- és eszmetörténet megkerülhetetlen alakja. Mégsem mondhatjuk, hogy helyét pontosan kijelölte volna akár az eszmetörténet, akár az irodalomtörténet-írás.<sup>1</sup> Az életmű az elmúlt évtizedekben valamilyen oknál fogva mindig problematikusnak bizonyult. A Sinkó-mű hányattatásai – a kiadatlan kéziratok, a betiltott (sőt bezúzott) munkák, a művek tényleges ideológiai és történeti kontextusát elhallgató vagy csak részben feltáró értelmezések – mint ha csak Iszaak Babel szavaira rímelték volna. Az orosz író 1935-ben Moszkvában, tudomást szerezve róla, kiféle, miféle is az új lakótársa, (állítólag) így kiáltott fel: „Hanem, Ervin Izidorovics, hogy valaki így halmozza a lehetetlennél lehetlenebb attribútumokat, mint ahogy azt maga teszi! Magyarnek lenni már magában is szerencsétlenség, de ez még valahogy megjárja. Magyarnek és zsidónak lenni, ez azonban már kicsit több a soknál. Magyarnek és zsidónak és kommunista magyar írónak lenni, ez valósággal perverzitás. De ma magyarnek, zsidónak, kommunista magyar írónak és hozzá jugoszláv állampolgárnak lenni – emellett a megboldogult Sacher-Masoch fantáziája egyszerűen ártatlan kis pincsikutya.”<sup>2</sup>

Ami Babel számára úgyszólván perverzítással felérő kuszáltság volt, Közép-Európában korántsem számított különleges identitásképletnek. Az azonban tény, hogy a változó közép-európai politikai konstellációknak, a tartósan feszült államközi kapcsolatoknak, a szerző nemzeti kisebbségi irodalmár státuszának csakúgy, mint az író ideológiai-politikai elkötelezettségének jócskán része volt abban, hogy Sinkó műveinek

befogadása részleges, csonka volt, illetve egyszerűen elmaradt. Amikor 1990 után az irodalomtörténet-írás ideológiai és politikai kötöttségeinek megszűnésével az életmű megnyugtató besorolást kaphatott volna, a baloldaliságnak a szerző által képviselt változata a kutatók érdeklődésének peremére szorult.<sup>3</sup>

Miközben Sinkóval kapcsolatban sokan vélekednek úgy, hogy méltatlanul mellőzött alakja a 20. század irodalom- és eszmetörténetének, az életmű eszmetörténeti szempontú vizsgálatára az utóbbi időben csak kevesen vállalkoztak. Akik azonban igen, értelemszerűen a naplót állították előtérbe. Szöllös Péter Sinkó krisztianizmusáról írt tanulmányt,<sup>4</sup> Lengyel András pedig az életmű egészét kísérelte meg értelmezni, rámutatva Sinkó művének paradigmaticus jelentőségére. Lengyel András ugyanis abban látja Sinkó érdemét, hogy az elsők közt tudta érzékeltetni a kortársak legjobbjainak közös korélményét: „a létezőtől való radikális és totális elszakadás igényét”.<sup>5</sup> Az életmű Lengyel András értelmezésében a gnózis és utópia konfliktusának erőterében helyezkedik el: a rossz világtól való radikális elszakadás igénye és az ezzel szembeszegezett utópikus tudat szükségszerű kudarca miatti magasrendű feszültség tartja életben.<sup>6</sup>

Az, hogy Sinkó paradigmaticus alkotója a 20. századnak, igazolható egy másik aspektusból nézve is: az alábbi tanulmányban Sinkó és a kommunizmus viszonyát vizsgálom, hiszen a század nagy mozgalma melletti ideológiai elköteleződés – a nagy meghasonlások és válságok ellenére is – végigkísérte az író életét. Hogy valóban a kommunizmus volt-e, ami mellett Sinkó kiállt, és hogy a „kommunizmus” melletti eltökélt kitartás milyen kompromisszumokat kényszerített ki, milyen hatással volt az írói személyiségre, e munkában csupán felvázolni áll módomban. A tanulmány középpontjába az 1935 és 1937 között Moszkvában töltött két évet állítom, hiszen ez volt az az igen sűrű, eseménydús és súlyos tapasztalatokat érlelő időszak, amely az író elkötelezettségében a soron következő nagy meghasonlást hozta magával. A folyamat a moszkvai (és az ehhez szorosan hozzá tartozó párizsi) napló, illetve a naplójegyzetek alapján konstruált memoár<sup>7</sup> alapján követhető nyomon, abból a műből, amely nemcsak Sinkó életművének talán legérdekesebb darabja, hanem a 20. századi magyar kultúrtörténetnek is egyedülálló alkotása, ami lehetőséget ad a memoárnak az egyetemes eszmetörténeti kontextusba ágyazására is.

Sinkó nem volt konjunktúrakommunista: ahhoz a magyar értelmiségi nemzedékhez tartozik, amelyik 1918-ban csatlakozott a kommunista mozgalomhoz, és a magyar Tanácsköztársaság idején fontos politikai szerepet vállalt. A bukást követően másokkal együtt ő is menekülni kényszerült: 1920 és 1935 között rövidebb-hosszabb ideig Bécsben, majd Párizsban élte az emigránsok életét, illetve felesége orvosi tanulmányai, később állomáshelyei változásait követve Jugoszláviában, majd Zürichben tartózkodott, utóbb ismét emigránsként Párizsban élt.

Sinkó kommunizmushoz kanyarodó pályája tipikusnak mondható értékválasztást tükröz a két háború közötti korszakban. Ennek igazolására két fő motívumot emelhetnénk ki. Az egyik a zsidó származása miatt már gyerekként megtapasztalt kirekesztettség traumája, amely még felnőtt korában is kísértette.<sup>8</sup> Nyilván ennek a keserű tapasztalatnak is szerepe lehetett abban, hogy már igen fiatalon csatlakozott a kommunista mozgalomhoz: választását ebből a szempontból tekinthetjük az asszimiláció nemzetek feletti változatának is. A másik, ennél is fontosabb motívum, amely a kommunizmushoz közeledésében szerepet játszhatott, az első világháború tapasztalata volt. A háború okozta tömeges elszegényedés erőteljes felhajtóerőt jelentett az elnyomott, meggyötört, kiszolgáltatott munkástömegek iránt szolidaritást és békét propagáló kommunista eszme számára. Ahogyan Leszek Kołakowski is megállapítja, a kommunizmus kulturálisan éppen ebben az időszakban, az I. világháború után volt termékeny.<sup>9</sup> Ez az össz-európai érzületként jelentkező békevágy és szolidaritás vezette a kommunisták közé Sinkót is, azokkal az értelmiségi fiatalokkal együtt, akik a tízes években kezdtek eszmélni, akiket az 1919-ben megalakuló magyar kommunista párt alapítói között tartunk számon, és akik azután a 20. század magyar kultúrájának jelentős baloldali személyiségei lettek. Sinkó Ervin, Lengyel József, Balázs Béla, Lukács György, Komját Aladár, György Mátyás, Révai József tartozik közéjük. Közös volt az a meggyőződésük is, amelyet a fiatal Lukács – aki Sinkó számára mester, szellemi atya is volt ez idő tájt – úgy fogalmazott meg, hogy „a polgári társadalom világa a tökéletes bűnösség kora”. Az említettek egy része a Lukács és Balázs körül szerveződő ún. Vasárnapi Körből került ki. Másik részük – köztük Sinkó – Kassák köréből indult, azonban igen hamar eltávolodtak mesterüktől, mert úgy vélték, a művészet forradalmiságát követelni önmagában kevés, a társadalmi forradalom

ügyét kell előmozdítani, emiatt indították el 1918-ban *Internacionálé* című lapjukat.

Egy számban csekély, de a forradalom ügyének erősen elkötelezett értelmiségi csoport volt ez, amelynek tagjai részint a Galilei Körben, részint a Korvin–Szabó-körben ismerkedtek meg a marxizmus akkoriban hozzáférhető műveivel, s lettek morális küldetéstudatból vagy intellektuális meggyőződésből kommunisták. Ennek a szellemi formációként is leírható '19-es nemzedéknek az intellektuális és ideológiai horizontját éppen Sinkó *Optimisták* című, kalandos sorsú regényéből ismerhetjük meg. A regény 1934-ben Párizsban készült el, de magyarul csak 1952-ben (második kötete 1955-ben) jelent meg Újvidéken.

Hősei megszállott világmegváltók, akik a századelő eszmei kavalériájából sok mindent magukba szívtak a német idealista filozófiától Kierkegaardon át Nietzscheig és Dosztojevszkijig, Assisi Szent Ferenc-től a *Kommunista kiáltványig* vagy éppen Max Weber szociológiájáig. A filozófiai tájékozódás mellett napi rendszerességgel kísérték figyelemmel az orosz forradalmak alakulását, a német szpartakisták küzdelmeit. Valamiféle messianisztikus világmegváltó attitűd és a nemegyszer voluntarista gondolkodásmód kapcsolta őket egymáshoz. Szinte kivétel nélkül hittek a világforradalomban, vagyis abban, hogy a nem túl távoli jövőben egész Európában új társadalmi rend váltja fel a kapitalizmust. A regény egyik jellemző részletében az arisztokrata származású diáklány, Koltay Ágota az antant hivatalos megbízottját, Smuts tábornokot ismerteti meg a III. Internacionálé elnökének, Zinovjevnek a beszédével. „Örületesen rohan az öreg Európa a proletárforradalom elébe. Lehet, hogy Amerikában a kapitalizmus egy kommunista Európa mellett pár évig még tartja magát. Lehetséges, hogy Angliában a kapitalizmus egy vagy néhány évig még akkor is fenn fog állni, ha már a kommunizmus az egész európai szárazföldön győzött. De huzamosabb ideig egy ilyen szimbiózis lehetetlen...”<sup>10</sup>

Amikor a Tanácsköztársaság kormánybiztosaként a kisemmizettek oldaláról a hatalomba került, és mások a hatalom képviselőjeként tekintettek rá, Sinkó elbizonytalanodott. Gyakorló (és tegyük hozzá, bizonyosan botcsinálta) politikusként folyamatosan kétségek gyötörték: az erőszak alkalmazása elrettentette.<sup>11</sup> A bukást követően a pártnak a saját tagjaival szembeni embertelensége és az emigrációban kitört acsarkodások, frakcióharcok távolították el a mozgalmatól.<sup>12</sup> Húszas évekbeli

„krisztianus” intermezzója után a Horthy-rendszer fehérterrorja<sup>13</sup> és az európai fasizmus előretörése terelte vissza a kommunisták táborába, egyfajta erkölcsi maximalizmus jegyében.

Az író pályájának éles kanyarulatait a harmincas évek közepéig a folytonosan dokumentált etikai útkeresés, a morális felelősségvállalás kényszere idézte elő, ami mint cél és igény, többnyire ütközött a mozgalom napi gyakorlatával, ráadásul időben is a mozgalom idejétől eltérő ritmusban zajlott: emiatt hol együtt haladt, hol pedig éppen szembe ment a kommunista mozgalommal, miközben a közeledést vagy a távolodást kizárólag etikai megfontolások motiválták. Sinkó a saját benső ideje szerint élt, saját benső erkölcsi iránytűje mozgatta. Ez a belülről irányítottág magyarázza azt is, hogy – dacára az egyszer már átélt csalódásnak – első párizsi emigrációja idején, 1932-ben, Sallai és Fürst kivégzésének éjszakáján arra a következtetésre jut, hogy mégis a kommunisták oldalán van a helye (bár az illegális KP-be nem lép be).

Azt, hogy mit jelentett ez a váltás az író számára a gyakorlatban, 1935-ben a francia *Europe* című folyóirat számára írt *Szemben a bíróval* című önéletrajzi esszéjében így magyarázza: „Írni csak a szolgálatnak egy módja. Ilyen értelemben hiszem, hogy ma nincs politikamentes irodalom és ez az oka, hogy egy a világban ma hazátlan nyelven, író maradtam.”<sup>14</sup>

Sinkó ekkoriban vallott kommunista meggyőződésének egyik pillére az a korabeli marxisták körében általánosnak mondható messianisztikus hit, amely a proletariátusnak világmegváltó szerepet tulajdonít. A proletariátus illetően felfogása a korabeli marxizmus egyik fontos dogmája, a marx gondolkodás jellegzetes eleme: eszerint a munkásosztály nem szociológiai vagy történeti kategóriaként jelenik meg, hanem értékfogalom, a kommunista üdvtörténet idealizált cselekvője. Már idézett, *Szemben a bíróval* című önéletrajzi esszéjében Sinkó minden fenntartás nélkül azonosul ezzel a felfogással: „Ma a nemzetközi proletariátus minden emberi értéknek nemcsak elrendelt örököse, hanem egyedüli védelmezője és egyetlen mentsvára.”<sup>15</sup> Ez a hit magyarázza, hogy elköteleződés is ehhez az értékfogalomként felfogott proletariátushoz kapcsolódva fogalmazódik meg: „ennek a társadalomnak mai ellentétei, adott harca közepette az ember nem választja a helyét, hanem kikerülhetetlen morális kényszerrel adva van a helye a forradalmi proletariátus oldalán.”<sup>16</sup> (Hogy ennek a feltétel nélküli azonosulásnak mennyire nincsen köze

a tapasztalati tényekhez, a valóságos hús-vér munkásemberekhez, az éppen a moszkvai évek alatt lesz nyilvánvalóvá.)

Az író hitének másik pillérét az a két háború között a baloldalon és főként a kommunisták körében általános meggyőződés alkotta, amely – minden negatív jelenség ellenére – a Szovjetuniót tekintette a progresszióként értett „jövő” egyetlen letéteményesének. Nem véletlen, hogy a harmincas évek első fele volt az a „rózsaszín évtized”, amikor a kommunizmus népszerűsége csúcán állt. Akkoriban lépett be a pártba vagy lett szimpatizánssá számos európai és tengerentúli értelmiségi, köztük Henri Barbusse, André Gide, André Malraux, Anna Seghers, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, John Dos Passos, Christopher Isherwood, Hugh Wystan Auden, Stephen Spender, Richard Wright, Ignazio Silone. Ugyanerre az időszakra tehető a szovjetbarát világgözüvélemény kialakulása is, amit elsősorban azzal magyarázhatunk, hogy a Szovjetunió vonzerejét megsokszorozta a nagy gazdasági világválság és a fasizmus előretörése Európában.

Az akkor ugyancsak kommunista párttag Arthur Koestler így emlékszik vissza erre a korszakra: „Ha maga a Történelem lett volna »szovjet szimpatizáns«, akkor sem tudta volna jobban időzíteni a dolgokat, mint hogy a nyugati világ legsúlyosabb válsága éppen egybeessék az orosz ipari forradalom kezdetével. Oly szembeszökő és nyilvánvaló volt a kontraszt a kapitalizmus hanyatló íve és a szovjet tervgazdálkodás meredek felemelkedése között [...]”<sup>17</sup> Persze a szovjet kultúrdiplomácia is megtette a magáét. Se szeri, se száma a meghívott külföldi értelmiségieknek, akiket a szigorúan előre elkészített forgatókönyvek alapján zajló „konceptációs utazásokon” igyekeztek meggyőzni a szovjet élet előnyeiről. Ezekre utalva írta Koestler már idézett munkájában: „Jámbor liberálisok, akik visszaretentek Marxtól és irtóztak az erőszaktól, úgy tértek haza a szervezett oroszországi utakról, hogy megváltozott hangnemben, barátian szóltak a »nagy orosz kísérletről«. Zaklatott gyárosok és bankárok jutottak el odáig, hogy elismerték, »mégiscsak lehet benne valami«.”<sup>18</sup>

Ahogy a nagy kísérlet országa, maga a főváros is sokak számára kínált ez idő tájt széles körű lehetőségeket: Moszkva nemzetközi város, ahol külföldi szakértők, mérnökök, munkások, politikusok (a nemzetközi kommunista mozgalom vezető alakjai, Palmiro Togliattitól Georgi Dimitrovon át Kun Béláig és Varga Jenőig) és kisebb számban

képzőművészek, filmesek, színházi emberek és írók (főként németek, osztrákok, magyarok, lengyelek, de bolgárok is) élnek.<sup>19</sup>

A harmincas évek Moszkvája a Keletre menekülő emigránsok Mek-kájának látszik. Az emigráns írók több német és nemzeti nyelvű lapot adnak ki (*Internationale Literatur, Deutsche Zentral-Zeitung, Das Wort, Új Hang, Sarló és Kalapács*). A különböző kommunista szervezetek számos kiadót működtetnek, köztük az idegen nyelvű írók kiadóját. Munka, megélhetés, publikálás, elfogadható életkörülmények – messziről nézve mindez reális lehetőségnek tűnik Sinkóék számára is. Így amikor Sinkó a párizsi emigrációban élő Károlyi Mihály gróf révén Romain Rolland-hoz jut, aki azt tanácsolja neki, adassa ki művét a Szovjetunióban, elfogadja a francia baloldal doyenjének támogatását: Sinkó Rolland ajánlására kap meghívást a szovjet írószövetségtől. Csakhogy ami Párizsban Rolland számára egyszerűnek, egyértelműnek és könnyűnek tűnt, tudniillik hogy Sinkónak a magyar Tanácsköztársaságról írt könyvét Szovjet-Oroszországban kell megjelentetni, az a helyszínen már sokkal problematikusabbnak mutatkozott. Ez azonban csak jóval később derült ki.

Sinkó Ervin 1935 májusában érkezik Moszkvába feleségével, Rothbart Irma orvosnővel, a külföldi kulturális kapcsolatok szovjet szervezete, a VOKSZ meghívására. Kényelmes szállodában helyezik el őket, teljes ellátást biztosítanak számukra, segítenek megszervezni találkozóikat kiadói emberekkel, folyóirat-szerkesztőkkel. Kétségkívül pazar fogadtatás olyan emberek számára, akik addig legfeljebb afféle megtúrt idegenek lehettek szerte a világban. Nem csoda, hogy Sinkóék úgy érzik, végre a helyükön vannak: nemcsak útjuk elsődleges célja, az *Optimisták* című regénykézirat publikálása válhat valóra, de Moszkvában otthonra lelhetnek: munkát, lakást, velük egyívású társakat találnak, megbecsülésben lesz részük, egy szóval: emberhez méltó életet élhetnek. „Ahogy egyedül maradtunk szobánkban, ebben a múlt század fényűzésével berendezett nagy teremben, egymásra néztünk, és mind a ketten egyet éreztünk: elfogódottságot és csodálkozást afelett, hogy ez csakugyan valóság, valóság, hogy itt vagyunk, s valóság, hogy lehet, van a földtekén egy hely, ahol bennünket úgy fogadnak, mint itt”<sup>20</sup> – rögzíti a napló az első benyomásokat.

Egy évvel később, 1936. április 8-án viszont már ezt írja: „itt az asztal előtt ülve már nem tudom, mióta bámultam ki azzal az üres és semmit-

mondó szemmel a sűrűn hulló hóba, és egyszerre élesen eszméltem rá: pusztá látszat az, hogy ez a négy fal nekem hajlékom. Az igazság az, hogy csak véletlenül surrantam ide. Az igazság az, hogy eltekintve ettől a véletlentől, de facto semmilyen értelemben sem kaptam itt helyet és hajlékot, és ténylegesen, *valós* helyzetem szerint kint vagyok, gazdátlan kutya, az utcán.”<sup>21</sup>

Mi történt e rövid idő alatt, hogy ekkora változás állt be az író hanglejtésében és a napló hangvételében? Jól tudjuk, ez a két év a szovjet történelem fontos periódusának része: az 1929-es ún. második forradalom, a sztálini fordulat nyomán kiépülő totalitárius állam megszilárdításának időszaka.

Az 1934-es rövid konszolidációs periódus az év decemberében Kirov meggyilkoltatásával véget ért: még aznap, december 1-jén elfogadják azt a törvényt, amelynek értelmében gyorsított eljárással felülvizsgálják a politikai ügyeket, és haladéktalanul végrehajtják a legsúlyosabb ítéleteket. A Kirov-gyilkosság szolgáltatta ürügyet az ellenzékkel való leszámoláshoz (mint ismeretes, a büntényt a leningrádi pártellenzék, a „zinovjevista” centrum nyakába varrják), és ez adja meg a végső lökést a nagy perekhez: Zinovjev és Kamenyev kerül elsőként a volt pártvezetők közül a vádlottak padjára, majd a kivégzőosztag elé. 1937 januárjában Radek, Pjatakov és Szerebrjakov pere zajlik.

A terror társadalmi méretűvé szélesedését bizonyos fokig elfedik a hétköznapi új külső díszletei: pihenőparkok épülnek, újra lehet tangót és foxtrotot táncolni, és 1935-ben megrendezik az első nagyszabású karnevált május elsején. 1935-ben nagy csinnadrattával eltörlik a jegyrendszert, és az élelmiszerek kereskedelmi forgalmát központi árakkal szabályozzák. A jegyrendszer eltörlése azonban nem javít a munkásság helyzetén, hiszen a bevezetett központi árak magasak. 1935-ben az ország lakosságának túlnyomó többsége rosszabbul él, mint a forradalom előtt. Egy orosz közgazdász számításai szerint míg egy hazai munkás 1913-ban 333 kg fekete kenyeret vehetett a fizetéséből évente, 1936-ban ez már csak 241 kg-ra elég. A jövedelem reálértékének radikális csökkenését mutatja, hogy miközben a NEP idején a fizetés 50%-át kellett alapvető élelmre költeni, 1935-ben jóval nagyobb hányadát, 67,3%-át.<sup>22</sup>

A számban és jelentőségben hihetetlenül megerősödő pártelit előretörésével megnőnek a társadalmi egyenlőtlenségek: a privilegizált helyzetben lévő pártfunkcionáriusok lényegesen jobban élnek mások-



nál. Fontos változások vannak a család megítélésében is, ez látszik az 1936-ban elfogadott új családjogi kódexből. Ekkoriban alakítják ki állami szinten azt a családmódellet, amelyben a szülői tekintély alapját az adja, hogy benne mintegy mikroszinten az állam tekintélye jelenik meg.<sup>23</sup> Ez azt is jelenti, hogy ez a modell a családi kötelemek elé helyezi az állampolgári kötelemek teljesítését (ez az értékszemplélet tükröződik a Pavlik Morozov-kultuszban: a gabonát rejtegető apját feljelentő gyerek, akit a falubeliek meglincseltek, mindvégig kommunista mártírnak számított). Az ugyancsak ekkoriban hozott ún. gyerek törvény lehetővé tette az árva és elhagyott gyermekek összegyűjtését. Nem véletlen, hogy ezekben az években épült ki Makarenko pedagógiai rendszere is, amelynek alapelvei ugyancsak az autoriter állam közösség-szervező elveit képezték le: a kollektivizálás, a militarizálás és a tekintélyelvűség alapján szerveződő közösségekben a nevelés ugyanúgy zárt rendszerben történik, ahogyan zárt rendszert alkot az állam is: az autoriter családban felnövő gyerek autoriter iskolába kerül, majd állampolgárként az autoriter társadalmi rend tagjává válik.

Az új, 1936-ban elfogadott alkotmány deklarálja, hogy az ország államformája változatlanul a munkásosztály diktatúrája, és ugyancsak kimondja, hogy a párt monopolisztikus irányító szerepet játszik az állam életében. Ezzel lezárul a totalitárius állam kiépülése.<sup>24</sup>

A kulturális életben 1935 és 1937 között kezdenek mutatkozni az 1934-es I. szovjet írókongresszuson elfogadott (akkor még az író-társadalom többsége által pozitív irányú változás elindítójának tekintett) szocialista realista irány destruktív hatásai. Ezt jelzik egyebek mellett a kulturális életet előzőnlő gyűlések és összejövetelek. Az írószövetségben 1936-ban zajlik a formalizmus és naturalizmus vita, egyike azoknak az egész sztálinista kultúrpolitikát jellemző álvitáknak, amelyek elsődleges célja a szocialista realizmus normatív doktrínájának az aktuális kultúrpolitikai irányhoz igazítása volt. A *formalizmus* terminussal rendre az avantgárd és a századelő modernségének poétikai eszközeit továbbvivő művészi gyakorlatot bélyegezték meg, a *naturalizmus* szakszavából pedig a hamis pátosztól és demagóg hazudozástól tartózkodó, „valóság-hű” ábrázolásra törekvést kárhóztató bélyeg lett a sztálinista esztétika szótárában.

Magának a vitának a hangnemét plasztikusan adja vissza Sinkó mélységesen felháborodott naplóbejegyzése: „*ahogy* itt az írószövetség

nagytermében »a formalizmus és naturalizmus« kérdéséről a vita folyt, duzzadt és hömpölygött, az egészben mindinkább alvilági dühök és felgyülemlett gyűlölködés hirtelen feltörő forró árához hasonlított, áradáshoz, melynek szennyes sodrában egyszerűen eltűnt minden eleméntárisan kötelező tisztességtudás, jóakarát és emberi méltóság.<sup>25</sup> Sinkó naplójában egyébként minden fontos politikai és kulturális eseménynek nyoma van, a mű dokumentumértékét bizonyítja egyebek mellett az is, hogy a forrásokra igényes orosz kutatók is idézik.<sup>26</sup>

Az író elég rövid idő alatt eljut annak felismeréséig, hogy „Nem könnyű forradalmárnak lenni a győztes forradalom országában”.<sup>27</sup>

A naplóban lejegyzett tapasztalatokból meglehetősen sötét, kudarcok és súlyos csalódások felhőzte kép alakul ki. A Sinkó írói és emberi egzisztenciáját igazoló regény kiadására irányuló minden kísérlet kudarcba fullad: hiábavalóak az egyre újabb és újabb lektorokkal folytatott küzdelmek, a lektorok ajánlásai alapján fogcsikorgatva abszolvált átírások, húzások éjszakába nyúló, önsanyargató szeánszai, a gyáva és szervilis kultúrscsinovnyikokkal való hadakozás (a „legszebb” talán az a Bulgakov vagy Ilf és Petrov tollára kívánckozó jelenet, amelyben a kiadó igazgatója letagadtatja magát, Sinkó – aki pontosan tudja, hogy akit keres, az ott van – mégis benyit a szobájába, ahol az asztal alá bújva találja a nagy embert). De nemcsak a regény dolga nem halad előre: egy-két rövid önéletrajzi részletet nem számítva, mást sem tud publikálni az író. Sőt a pénzkeresetnek szánt forgatókönyvterveket is rendre visszautasítják. Ennek a folyamatos kudarcnak egyenes következményeként – annak ellenére, hogy Rothbart Irma röntgenorvosként két állást vállal – a házaspár a Moszkvában töltött idő legnagyobb részében szó szerint nyomorog, mígnem végül minden kereseti lehetőségétől végképp elesik.<sup>28</sup>

Kudarcba fullad a kulturális közéletbe való bekapcsolódás valamennyi kísérlete is: az író nem engedik felszólalni sem a formalizmus-naturalizmus vitán, sem az írószövetségi közgyűlésen, sőt tervezett hozzászólását írásban sem jelentetik meg. Amennyiben a szovjet viszonyokhoz való alkalmazkodás kísérletét egyfajta másodlagos szocializációnak tekintjük, úgy ennek teljes csődjéről beszélhetünk.

Kiábrándítóak Sinkónak a szovjet művészettel kapcsolatos megfigyelései is (látogatást tesz egy bizonyos Sadr, a hivatalosság által dédelgetett szobrász műtermében, moziban az új filmtermést nézi,

színházban az akkor játszott kortárs darabokat). Eleinte értetlenül áll a tapasztaltakkal szemben, ilyen kérdéseket tesz fel: hogy van az, hogy „a Szovjetunió művészi produkciójában se érzem még csak a leheletét sem annak, amit forradalminak, újnak, szocialistának lehetne nevezni”?<sup>29</sup> Vagy másutt: „hogy van az, hogy ami művészi produkciót eddig itt láttam [...], az egy Sosztakovics-opera kivételével elképesztően szegény, lelki és szellemi szegény, meddő, kísértetiesen vértelen és kong az ürességtől?”<sup>30</sup> Később már határozottan leszögezi: „A mai szovjet irodalomban általában még a visszhangját se lehet felfedezni a mai, itteni ember, a valóságos szovjet élet egyedülálló, igazán páratlan és grandiózus problémáinak. [...] Azt hiszem, hogy épp a szubjektív elem az, aminek a hiánya miatt a mai szovjet irodalomban nincs meg az a meggyőző, autentikusan emberi elem, amely a szovjet irodalmat az októberi forradalom éveiben a világ legérdekesebb irodalmává tette.”<sup>31</sup>

Majd, ahogy a tapasztalatai sokasodnak, Sinkó egyre határozottabban fogalmazza meg (joggal) megsemmisítő ítéletét: „Itt a hivatalos giccs egy egész, mindent átfogó óriási államapparátus segítségével egyeduralomra tett szert, [...] mely következetesen rányomja bélyegét minden esztétikai természetű megnyilvánulásra. A giccsnek ez a mesterséges tenyésztése [...], egyeduralma szerves következménye a kormányzati módszernek, a giccs, a frázisnak ez az ikertestvére ma itt állami és államfenntartó funkciót tölt be.”<sup>32</sup>

A szovjet művészettel kapcsolatos negatív benyomásokra a Sosztakovics elleni durva támadás<sup>33</sup> és a körülötte kibontakozó művészetellenes kampány teszi fel a koronát: Sinkó a naplóban részletesen idéz a *Pravda* útszéli hangú mocskolódásából. Az 1936. január 29-i bejegyzésnek a cikkre reflektáló részében arra a következtetésre jut, hogy a progresszív művészet elleni támadás a diktatúrák közös sajátja, s hogy a művészettel szemben megfogalmazott elvárások mögött ugyanaz a gondolkodásmód áll mind a náciknál, mind a kommunistáknál: „majdnem úgy hat, mint érthetetlen kontamináció, [...] mint a mai német nemzetiszocialisták »művészeti nézeteinek« idáig érő befolyása. Valamennyi Moszkvában megjelenő újság ma újra közölte a tegnapi *Pravdának* ezt a cikkét, és a német elvtársak, akik a *Deutsche Zentral-Zeitung*ban németre fordították, furcsán érezhették magukat, mikor e moszkvai német újságban az orosz szöveget pontosan Göbbels német szavával, göbbelsi terminológiával

fordították le: *Entartete Kunst*. Göbbels terminológiája eredeti nyelven még hátborzongatóbban hat a szovjet sajtóban.”<sup>34</sup>

Ez a szembeszökő egybehangzás magát az író is annyira megdöbbsengette, hogy az egy nappal későbbi bejegyzés tanúsága szerint visszavonja az előző nap írottak túlzottan is messzire vezető gondolatát: „gyanakodva kérdelem magamtól: nem az én szubjektív, intellektuális és artistikus nézőpontom-e az oka annak, hogy egyetlen prepotens újságcikk nekem az egész rendszer ellen való bizonyítékként, az egész rendszerhez való viszonyomat negatív befolyásoló tényként jelenik meg?”<sup>35</sup> Nem először történik, hogy tekintélyhez fordul magyarázatért: ugyanakkor érezni, hogy csak jobb híján, más lehetőséget nem találva kapaszkodik Lenin megingathatatlan vélt autoritásába. Gondolatban szinte vigyázzba állva mondja fel a nagy alapító atyától megtanult leckét: meg kell változtatni a *nézőpontot*, ahonnan az ember az eseményeket nézi, hiszen „Csak az láthat az adott történelmi szituációban világosan és emberien, aki a proletariátus oldaláról, és a forradalom célját igenelve foglal állást az eseményekben”.<sup>36</sup>

Egy regény regénye: „a” magyar kiábrándulásirodalom

Ma, amikor már meglehetősen sokat tudunk a sztálinizmus történetéről, működési mechanizmusáról, eszmetörténeti és politikai összefüggéseiről, nyilvánvalóan másként olvassuk a moszkvai naplót, mint megjelenése idején, 1955-ben vagy 1961-ben. Nem hat a felfedezés erejével, amit a feljegyzések a rendszerről mondanak. Bár a memoár német nyelvű újrakiadása arra utal, hogy a rendszerváltozást követően is olvasható volt és maradt akár rendszerkritikaként is. A könyvről szóló recenziók a nemzetközi szocialista mozgalom internetes fórumain éppúgy feltűnnek, mint történelmi és politikai témájú könyvekkel foglalkozó website-okon.<sup>37</sup>

Iszaak Babel volt az egyetlen olyan kiemelkedő kortárs orosz író, akivel Sinkó bensőséges barátságot kötött, és akinek árulását keserű csalódásként élte meg. Babel mellett feltűnik Ejszenstejn, sőt maga Gorkij is. Olvashatjuk a kötetet a moszkvai magyar emigráció életéről szóló dokumentumként, amelyben lebilincselően érdekes portrék sorakoznak Gábor Andorról, Kun Béláról, Barta Sándorról, Balázs Béláról és má-

sokról. Lapozhatjuk a nemzetközi kommunista vagy szimpatizáns elit moszkvai életéről szóló híradásként, hiszen számos korabeli és későbbi ismert értelmiségi és művész jelenik meg a könyvben (Alfred Kurellától Romain Rolland-ig, a már említett Gide-ig és André Malraux-ig), és végül, bár nem utolsósorban, olvashatjuk egy magyar kommunista értelmiségi mélységes kiábrándulásának dokumentumaként.

A napló és az 1953-ban hozzáfűzött kommentárokkal kiegészített memoár a magyar eszmetörténet izgalmas dokumentuma, ha tetszik, a magyar „kiábrándulásirodalom”<sup>38</sup> egyetlen darabja, és mint ilyen, az európai eszmetörténetnek a Gide, Orwell, Koestler és mások fémjelezte áramlatához tartozik.<sup>39</sup> Sinkó művét a szerző sajátos pozíciója<sup>40</sup> emeli ki az e tárgykörbe sorolható művek közül: míg az említett nyugati szerzők nemcsak az átélt élményektől tartanak distanciát, hanem már magától a kommunista mozgalomtól is eltávolodtak, itt a memoár lapjain a szemünk láttára bontakozik ki a kiábrándulás drámája, miközben tanúi lehetünk az író küzdelmének, amelyet azért folytat, hogy *ne kelljen feladnia* eszményeit, és ez a két egymással ellentétes irányú folyamat együttesen tárja fel azt a korabeli kommunista értelmiség körében tipikusnak mondható morális skizofréniát, amelynek tudomásom szerint nincsen magyar nyelven más írásos nyoma.<sup>41</sup>

A hasadtság annál gyötrőbb, minél inkább tudatában van az író, minél mélyebben érzi, hogy ez a hasadtlelkűség ott és akkor leküzdhetetlen: „két arccal mozgok a világban: a feltétlenül és hangosan mindenre ígent mondókkal szemben a kérdező, kételkedő, sőt tagadó, a kételkedőkkel szemben azonban a mindent szenvedélyesen megmagyarázó és védelmező szerepét vállalom.”<sup>42</sup> Ennek a két szélső pólus között vibráló feszültségnek a lenyomatát hordozza minden egyes lapján az *Egy regény regénye*.

Csak illusztrációként: az egyik keserű hangú bejegyzésben ezt olvasuk: „ami itt és most van, az nem szocializmus”, „ami megvan, ami ma itt van, azt nem volna szabad szocialista társadalomnak nevezni. Nem volna szabad, a szocializmus gondolatának emberiessége és tisztasága érdekében.”<sup>43</sup> Majd, mintha az író maga is megjijedne kijelentése súlyától, a következő bejegyzésben önmagát koriggálva máris tompítja a megfogalmazás élességét, és saját magát is önmérsékletre inti.

A *Szemben a bíróval* című önéletrajzi esszét idézve azt mondtuk, Sinkó kommunista meggyőződésében nagy szerepe volt a proletariátus

világmegváltó küldetésébe vetett hitnek. Nos, a „proletariátus” mint olyan nem jelenik meg a moszkvai napló és a memoár lapjain. Mi több, a kommunista ideológia központilag hirdetett ideálja, az „új ember” is csak negatív konnotációban szerepel: „A szót, hogy »új ember«, már nem tudom hallani anélkül, hogy fel ne szisszenjek.”<sup>44</sup>

S a hétköznapi emberek? Amikor az 1935-ben megrendezett első szovjet karnevál után az író úgy elszakítja feleségétől a vadul tülekedő tömeg, hogy csak késő éjjel találkoznak lakásukon, keserűen jegyzi fel: „Civilizálatlanok, brutálisak, még közel vannak az őseemberhez. Rossz, hogy így van, de nem ez a legrosszabb. A legrosszabb az, hogy nap nap után újságok, filmek, írók és szónokaik azt bizonygatják, hogy ők nemcsak kulturáltak, hanem – új emberek, ők »az új ember«.”<sup>45</sup>

Sinkó a szovjet emberideál mögött meghúzódó mentalitásról sem nyilatkozik túl hízelgően: „A Szovjetunióban olyan embert akarnak formálni, aki egész szellemi struktúrájában a hamleti vagy a fausti típus teljes negációja. [...] A szovjet ideál olyan ember, aki maximális szorgalommal sajátítja el az autoritatív és minden további kérdést már csírájában feleslegessé tevő, kidolgozott feleletek sorát.”<sup>46</sup> Élő példája ennek a naplóban a bajor tanácsköztársaság idején München városparancsnokaként szolgáló Peter Mayer, akiről Sinkó azt jegyzi fel, miután meglátogatja őket, hogy „moszkvai nevelést kapott, [...] Valósággal élő karikatúrája az ideális szovjet polgárnak. Mint aki tapsolva alszik el és tapsolva ébred.”<sup>47</sup>

A Szovjetunióban töltött majdnem napra pontosan két év nem hogy nem oldotta meg, hanem még gyötrőbb kérdésként tolt fel a hontalan emigráns egzisztenciális dilemmáját. Vissza-visszatérő mozzanata a memoárnak az erre való utalás: „más az, ha valaki nem kirándulóként, hanem úgy van itt, hogy itt kell megkapnia a pozitív feleleteket élete döntő kérdéseire – mert ha itt nem kapja meg, akkor... akkor hol? [...] én, ahogy a csiga a házát, mindig, mindenütt magammal hordozom annak a terhét, hogy *nincs* hazám, [...]”<sup>48</sup> Sinkónak a kommunizmusba vetett hite, amelyre az egész életét építette, egyre kevésbé tud ellenállni a naponta rázúduló, a hitet folytonosan erodáló tapasztalatoknak és az azokból levonható – bár sokszor meg sem fogalmazott – következtetéseknek, egyre inkább valamiféle kényszeredett, fogcsikorgatva vallott meggyőződéssé válik („az én hitemben kevesebb az öröm, mint az elszántság”).<sup>49</sup>

Az a Sinkó Ervin, aki 1937 áprilisában kiutasítási határozattal a kezében kénytelen elhagyni két évvel azelőtti reményei honát, csalódot a Szovjetunióban. Valószínűleg továbbra is baloldalinak (kommunistának?) gondolja-tudja magát, de érezhetően biztos fogódzók híján maradt. Annyi bizonyos csak, hogy Moszkvából – jobb híján – ismét Párizsba menekülnek, ahol Sinkó furcsa helyzetbe kerül: a sztálinisták szemében ő egy ellenzéki „trockista”, a nem sztálinisták (korabeli pártzsargon szerint: „trockisták”) számára pedig éppenséggel sztálinista.<sup>50</sup> A publikálási lehetőségek szempontjából monopolhelyzetben levő francia sztálinisták blokád alá helyezik az író, aki nem hajlandó nyilvánosan hitet tenni a sztálini vonal mellett.<sup>51</sup> (A kötelezően előírt rítusnak megfelelően meg kellett volna bélyegeznie a nagy perek vádlottjait.)

Sinkó mégsem adja fel a Szovjetunióval való szolidaritását mindaddig, amíg hírét nem veszi a Molotov–Ribbentrop-paktum megkötésének.<sup>52</sup> Rezignált és szorongó soraiból egyvalami látszik bizonyosnak: szakít azzal a mozgalommal, amelyhez eddig – ha fogcsikorgatva is – hűséges volt. Az 1939. augusztus 31-én kelt bejegyzés a párizsi naplóban így szól: „Életem utolsó húsz éve úgy telt el, hogy mindennek ellenére a legfelsőbb földi morális kategóriát a bolsevizmus képviselte – most vége, véglegesen vége. Szegényebb vagyok, mint valaha is voltam – de másrészt szabad, mintha most lépnék csak a világba. [...] Kiváncsi vagyok, [...] milyen lesz a világ a morális hypothéka eltűnése után, melyet eddig U.R.S.S. képviselt. És a kérdések tömegében legfontosabb: minek a csődjénél asszisztálok, egy politika vagy a marxizmus csődjé-e az, ami bekövetkezett?”<sup>53</sup> Az egész naplónak ez a talán legkeserűbb mondata, az a kérdés, amelyet kommunisták nemzedékei tettek-tehetek fel anélkül, hogy szomorú aktualitásából veszített volna, már nem került be a memoárba.<sup>54</sup>

### Sztálinizmustól a titóizmusig: a megtaláltnak vélt önazonosság

A háború kitörésének hírére Sinkóék az utolsó keletre induló vonattal visszatérnek Jugoszláviába. 1939-ben Zágrábban August Cesarec kommunista írónál találkozik először Sinkó Miroslav Krležával, aki meghatározó hatással van a fiatalabb pályatárs további útjára gyakorlati értelemben is: hiszen publikálási lehetőséget és az *Optimisták* horvát ki-

adására szóló szerződést kínál az akkor még horvátul nem is nagyon jól tudó írónak. (Ezeket a terveket azonban a háború meghiúsítja.) Az 1939 és 1943 közötti néhány év Sinkó számára – ismét, sokadszor – a teljes bizonytalanság időszakát jelenti: nem tartozik sehová... nincs remény.

A polgárháborús öldöklés, az olasz és a német megszállás, az uszások és a csetnikek előli menekülés, majd a zsidó fogolytábor újabb, hatalmas megpróbáltatás az immár nagyon fáradt és megkeseredett írónak. Feleségével együtt előbb a brači, majd a Rab szigeti zsidó fogolytáborban tartják fogva. A táborban működő illegális népfelszabadító bizottság révén keresnek kapcsolatot a partizánokkal, és Olaszország kapitulációját követően csatlakoznak egy csapatukhoz: 1943 és 1946 között Sinkóné különböző tábori kórházak igazgatója (Šibenikben, majd a šalatai kórházban), Sinkó ugyanott kultúr munkás.<sup>55</sup>

Az utolsó élet- és pályaszakasz eszmei elköteleződésének hátterét még sematikusán sem könnyű felvázolni, oly kevés az írásos nyom. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a partizánokkal együtt töltött idő tapasztalata mellett igen sokat nyom a latban a Krležától kapott támogatás és inspiráció<sup>56</sup> meg a majd három évtizednyi hontalanságot követően kézzelfogható realitássá váló honfoglalás lehetősége. 1945 után Sinkó minden helyzetben kiáll Tito Jugoszláviája mellett, ahol otthont, munkát és megbecsülést talál.<sup>57</sup> Az elköteleződés bizonyítéka a vasútrportkönyv és az 1948–1951 között született publicisztikai írásokat tartalmazó, 1952-ben Novi Sadon megjelent *Kisértet járja be Európát* című kötete. A korabeli jugoszláviai jelen sztálinista vonásait nem látja, vagy nem akarja észrevenni az író. Egyetlen célja, hogy megvédje Jugoszláviát a Szovjetunió és szövetségesei támadásaitól. Írásaiban idealizálja a jugoszláviai szocialista építést, démonizálja a Szovjetuniót és a Rákosi-rendszert. Nem lévén írásos nyoma, nem tudjuk, mit tudott, mit tudhatott Sinkó a titóizmus sötét oldaláról. Elköteleződésével kapcsolatban azt a csak látszólag paradox megállapítást tehetjük, hogy ő, aki az *Egy regény regényében* az elsők között írta és leplezte le a sztálinizmust akkor, amikor még neve sem nagyon volt a rendszernek (hiszen a szovjet rendszert elméletileg és történetileg éppen az 1950-es évek első felében kísérelték meg először leírni),<sup>58</sup> nem sokkal később egy másik sztálinizmus apologétája lett.

Sokatmondó tény, hogy szépirodalmi művet – néhány elbeszélést leszámítva – 1945 után nem írt már. 1945 után megjelent munkái a



háború előtt írt művek publikációi. Esszéíróként, irodalomtörténeti munkák szerzőjeként, naplóíróként közölt új műveket.

Az, hogy Sinkó íróként elhallgatott, közvetlen összefüggésben van a hit elvesztésével, amely a moszkvai évek tapasztalata révén válik véglegessé. Az 1945 utáni írásokból már hiányzik a Sinkó-poétika legvonzóbb eleme, a korábbi írásokon átsütő egzisztenciális tét-érzés, a problémák „ad hominem” tárgyalása. Az egyszer s mindenkorra elveszett a kommunizmusba vetett hittel együtt.

## Jegyzetek

- 1 A Sinkó-kutatás és a Sinkó-filológia az ötvenes évek második felétől önállósuló vajdasági magyar irodalmi élet kiadói intézményeinek létrejöttével, majd kilencvenes évekbeli újrendeződésével (újvidéki Forum Könyvkiadó, 1957–, újvidéki Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, 1990–, szabadkai Vajdasági Magyar Művelődési Szövetség, 1992–) és a Sinkó-tanítványok pályára lépésével külön utat futott be a Vajdaságban. A vajdasági Sinkó-recepció az életmű hatástörténetének külön leágazása, a magyarországitól jócskán eltérő politikai és kulturális feltételek között, és más ritmusban végbemenő folyamatok eredője. A vajdasági Sinkó-filológia létrehozatalában oroszlánrészre volt Bosnyák Istvánnak (1940–2009), aki lényegében az életét tette fel a Sinkó-kéziratok közlésére, és számos fontos tanulmánykötetet is publikált, főként az életmű etikai vonatkozásaival kapcsolatban. Lásd pl. BOSNYÁK István: *Vázlatok egy portréhoz. Sinkó-variációk '63–'73*. Forum, 1975; *Ember a forradalomban, ember a soron kívül. Vázlatok egy portréhoz*. II. Forum, é. n. [1977]; újabban: BOSNYÁK István: *Etika és forradalom-(un)etikus forradalom?* Újvidék, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, 2005. Sinkó kultikus alakja lett a vajdasági irodalmi és kulturális életnek, tanítványaira, az egész Új Symposium-nemzedékre óriási hatással volt Tolnai Ottóig bezárólag, lásd Bányai János, Fekete J. József tanulmányait. Lásd még Bori Imre *Sinkó Ervin* (Forum, 1982) c. kismonográfiáját.
- 2 SINKÓ Ervin: *Egy regény regénye. Moszkvai naplójegyzetek 1935–1937*. Sajtó alá rend. BOSNYÁK István. Forum, Újvidék–Magvető, Budapest. é. n. [1988.] 372.
- 3 A Sinkó iránti kutatói érdeklődés a hatvanas évektől (legfontosabb műveinek magyar nyelven történő megjelenésétől) a nyolcvanas évek közepéig volt a legintenzívebb. Magyarországi befogadásában Sükösd Mihálynak volt fontos szerepe. Az ő válogatásában jelent meg 1977-ben a *Szemben a bíróval* c. tanulmánykötet, amely a szerző legfontosabb esszéit és a címadó önéletrajzi vázlatot tartalmazza. A magyarországi Sinkó-filológia alapműve az addigi legteljesebb bibliográfiát is közlő SINKÓ Ervin: *Az út. Naplók 1916–1939*. c. kötet (szerkesztette ILLÉS László és JÓZSEF Farkas, a jegyzeteket és az utószót írta BOSNYÁK István, a jegyzetek összeállításában közreműködött KÁLMÁN C. György, Akadémiai, Budapest,

- 1990). A kiadvány alapos és bőszeges életrajzi, filológiai, filozófiai és eszmetörténeti jegyzetanyaga, valamint a szerzői bibliográfia miatt minden, a témával foglalkozó kutató számára megkerülhetetlen. Némiképp paradox, hogy ennek a minden további vizsgálódás szempontjából alapvető műnek a megjelenésével mintegy évtizednyi időre el is apadt a magyarországi Sinkó-filológia. Illés Lászlónak és József Farkasnak köszönhetően, akik a zágrábi hagyatékban található gazdag levelezés egy részét lemásolták, az ezredforduló után megjelent kétkötetnyi, az értelmezések szempontjából rendkívül fontos forrásanyag: *Sinkó Ervin levelezése. I. 1914–1944.* Sajtó alá rend. KOVÁCS József. Argumentum, Budapest, 2001; *Sinkó Ervin levelezése. II. 1945–1967.* Sajtó alá rend. KOVÁCS József. Argumentum, Budapest, 2006.
- 4 SZÖLLŐS Péter: *Sinkó Ervin krisztianizmusa.* In: *Mítosz és utópia. Irodalom- és eszmetörténeti tanulmányok.* Szerk. ILLÉS László és JÓZSEF Farkas. Argumentum, Budapest, 1995. 66–94.
- 5 LENGYEL András: *Gnózis és utópia. A naplóíró Sinkó Ervin.* In: *Uő: Utak és csapdák. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok.* (Tekintet Könyvek.) Budapest, 1994. 78.
- 6 Lengyel szerint Sinkó gnosztikus, aki „elutasítja a létező világot, egy beteg világ rabjának, de egyúttal emberfeletti hatalom birtokosának is érzi magát”. A gnosztikus világrészékelés Lengyel András szerint az az állandó elem, amelyre az egymással olykor gyökeresen ellentétes utópiák vágyképzetei épülnek rá. Sinkó életművét így „az egyre újabb utópiák konstruálása és a szükségszerűen támadó kételyek kibeszélése miatt támadt magasrendű feszültség tartja életben”. Vö. LENGYEL A.: *I. m. 78., 100.*
- 7 Az 1935–1937-es moszkvai naplójegyzetek és az 1937–1939-es párizsi naplójegyzetek 1953-ban egészültek ki a (valószínűleg már Sztálin halála után írt) kommentárokkal. A kommentárok és a naplójegyzetek más-más szerzői intencióból születtek, és tipográfiailag is elkülönülnek egymástól (az előbbieket kurzíválva). A kommentárokkal a szerző új kompozíciót is teremt: a kronológiát megbontva kiemeli bizonyos, a mű egésze szempontjából lényegesnek tartott feljegyzéseket. Vagyis itt egy tudatosan szerkesztett, az írói célnak megfelelően átalakított műről van szó. A szerző célja a (még fogalomként akkoriban nem is létező) sztálinizmus leleplezése. A szöveg harmadik rétege az 1961-ben, az első magyar nyelvű kiadás alkalmából hozzáillesztett utószó, amely a könyvben szereplő személyek utóéletével foglalkozik.
- 8 Lásd a *Szemben a bíróval*, amelyben Sinkó leírja, hogy gyerekként a bácskai Apatinban naponta megalázták, a sváb gyerekek az iskolából hazafelé menet „Jud! Jud!” kiáltással üldözték.
- 9 Leszek KOŁAKOWSKI: *A kommunizmus mint kulturális jelenség.* 2000, 1989/1. 9.
- 10 SINKÓ Ervin: *Optimisták.* Magvető, Budapest, 1965. 668.
- 11 Ismert tény, hogy amikor neki magának kellett a Tanácsköztársaság ideje alatt „megtorló” intézkedéseket foganatosítania, inkább más alternatívákkal kísérletezett. Ma már megmosolyogtatóan naivnak tűnik a kommunisták ellen harcoló 15-17 éves ludovikás fiúk átnevelésére irányuló kísérlete: Dosztojevszkijről szóló előadásokat

- tartott nekik, amelyeket kötelező volt látogatniuk. Annyi haszna mindenképpen volt, hogy a Tanácsköztársaság bukása után az egyik ilyen „hallgatója”, amikor az utcán felismerte, futni hagyta... Vö. SINKÓ Ervin: *Szemben a bíróval*. In: UŐ: *Az út. Naplók 1916–1939*. Szerk. ILLÉS László és JÓZSEF Farkas. Akadémiai, Budapest, 1990. 235.
- 12 A pártvezetők csak a maguk bőrét mentették, de még ennél is jobban bántotta Sinkót, hogy nem engedték a nála és Révainál elrejtett pártpénzeket az üldözött és Pesten bujkáló elvtársaik megsegítésére fordítani. Vö. SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 133.
  - 13 A Naplók tanúsága szerint Sallai Imre és Fürst Sándor statáriális ítélet nyomán végrehajtott kivégzése után tért vissza a kommunizmushoz (1932), de nem lépett be az illegális kommunista pártba.
  - 14 SINKÓ E.: *Szemben a bíróval*, i. m. 239.
  - 15 SINKÓ E.: *Az út. Naplók 1916–1939*, i. m.
  - 16 SINKÓ E.: *Szemben a bíróval*, i. m. 234.
  - 17 Arthur KOESTLER: *Nyilvessző a végtelenbe*. Ford. BORIS János. Osiris, Budapest, 1996. 278.
  - 18 I. m. 282.
  - 19 Összehasonlító tanulmány Lukács György, Balázs Béla és Aleksander Wat szovjetunióbeli éveiről: Galin TIHANOV: *Cosmopolitans without a Polis. Towards a Hermeneutics of the East-East Exilic Experience (1929–1945)*. In: John NEUBAUER–Borbála Zsuzsanna TÖRÖK (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. De Gruyter, 2009.
  - 20 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 85.
  - 21 I. m. 446.
  - 22 Mihail HELLER–Alekszandr NYEKRICs: *A Szovjetunió története*. Ford. KISS Ilona. Osiris–2000, 1996. 233.
  - 23 I. m. 214.
  - 24 I. m. 237.
  - 25 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 447.
  - 26 Lazar FLEJSMAN kitűnő korszakmonográfiája (*Paszternak v tridcatie godi*. Jerusalem, 1984) több helyen idéz a mű német nyelvű kiadásából, lásd Erwin SINKO: *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch*. Köln, 1962.
  - 27 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 138.
  - 28 Külön tanulmányt érdemelne Rothbart Irma személye, e memoár csendes társalkotójáé, aki Sinkónak nemcsak bátorítója, olvasója, szerkesztője, de fáradhatatlan fordítója, gépirónője is, aki két állása mellett éjszakákon át írja át újra meg újra (ki tudja hányszor) a szerencsétlen sorsú kéziratokat. Rothbart Irma (a memoár Micije) nagyjából az 1940-es évek második feléig egyedüli családfenntartó is: orvosi fizetése az egyetlen rendszeres jövedelem kettejük számára.
  - 29 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 117.
  - 30 I. m. 116.
  - 31 I. m. 164.
  - 32 I. m. 247.

- 33 Mi volt valójában az 1936-os kampány tényleges célja? Szolomon Volkov szerint a támadás hátterében több ok húzódnak meg. Elsősorban Sztálinnak ez idő tájt tervezett általános értelmiség- és művészellenes kampánya, de ezen túlmenően olyan aktuális politikai és kultúrpolitikai motívumok is szerepet játszhattak benne, mint a család megerősítésének szándéka. Emellett az is szóba jöhetett, hogy Sztálin a külföldön már meglehetősen nagy ismertségre szert tett alkotót így próbálja rövidebb pórázra fogni, kordában tartani. Azonban az ügy váratlanul nagy nemzetközi visszhangot kapott, ez arra készítette Sztálint, hogy lemondjon a tervezett nagy értelmiség- és művészellenes kampányról. Volkov egyébként Sosztakovics sejtését, illetve sugalmazását igyekezvén különböző, egyebek közt stilisztikai és nyelvi kutatásokkal is alátámasztani, azt állítja (és ez nem általánosan elfogadott az orosz tudományosságban), hogy a cikkeket maga Sztálin írta. Vö. Szolomon VOLKOV: *Sosztakovics és Sztálin*. Ford. KÁLLAI Tibor. Napvilág, Budapest, 2006. 105–118.
- 34 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 376.
- 35 *I. m.* 378.
- 36 *I. m.* 379.
- 37 Új német kiadása: Ervin SINKO: *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch, 1935–1937*. Verlag Das Arsenal, Berlin, 1990. Rec. Robin KRUSE: *Ervin Sinko – Augenzeuge stalinistischer Herrschaft*. <http://www.wsws.org/de/1999/jun1999/sink-j16.shtml> (1999) (2016. 12. 27.)
- 38 A kommunista pártot elhagyó, a pártzsargonban (a Lenin–Kautsky-vita óta) „renegátnak” nevezett volt párttagok beszámolóit hívják így, más megközelítésben „konvertitáknak” is szokás nevezni a pártból és a kommunista mozgalomból, eszméből kiábrándult és eszmei fordulatukat írásban megörökítő értelmiségieket. Ezek a beszámolók műfajilag az önéletrajzi irodalomhoz tartoznak. Michael ROHR-WASSER *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten* (Stuttgart, 1991) c. könyvében a megnyilatkozás típusai szerint tipologizálja is ezeket.
- 39 Az ún. kiábrándulásiirodalom története párhuzamos a kommunizmus történetével. Heterogén műcsoportról van szó: a szovjet naplók mellett regények, memoárok, esszék, döntően a harmincas–ötvenes években született művek sorolhatók ide. (Bár Taraszov-Rogyionov *Csokoládéja* még korábbi, 1924-es.) A viszonylag koraiak közé tartozik Panait Istrati (–V. Serge) *Más fény felé* (I–II., 1929, 1931), Arthur Koestler *Sötétség délben* (1939) c. regénye, G. Orwellnek a spanyol polgárháborúval kapcsolatos szovjet politika lényegét megmutató *Hódolat Katalóniának* (1938) c. műve. Az irányzat további fontos darabjai: A. Gide: *Visszatérés a Szovjetunióból* (1936); R. Crossman–A. Koestler: *The God that failed* (1950; magyarul lásd Koestler címadó esszéjét: *A bukott isten*. In: *Folytatásos önéletrajz*. Szerk. BOJTÁR Endre. Osiris–Századvég, 2000); A. Koestler: *A jögi és a komisszár* (1945); *A láthatatlan írás* (1954; Osiris, Budapest, 1997); Czesław Miłosz: *A rabul ejtett értelem* (1953); Alex Weissberg-Cybulski: *Hexensabbat. Russland im Schmelztiegel der Säuberungen* (1951).

- 40 Sükösd Mihály jellemzése – „belülálló, különvéleménnyel” – nem írja le elég pontosan Sinkónak a mozgalomhoz fűződő viszonyát. In: SINKÓ Ervin: *Szemben a bíróval. Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. SÜKÖSD Mihály, Gondolat, Budapest, 1977. Sinkó nem egyszerűen különvéleménnyel áll benne a mozgalomban, hanem hol benne van, hol meg eltávolodik tőle, folytonosan vívódva, önmagával és környezetével is vitázva keresi az „igazát”.
- 41 A kifejezést Eörsi István alkalmazza Lukács György életútjának és pályájának jellemzésére a *Megélt gondolkodás* bevezető tanulmányában, vö. EÖRSI István: *Az utolsó szó jogán*. In: LUKÁCS György: *Megélt gondolkodás. Életrajz magán-szalagon*. Az interjúkat készítette EÖRSI István és VEZÉR Erzsébet. Magvető, Budapest, 1989. 18.
- 42 SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 480.
- 43 I. m. 386.
- 44 I. m. 264.
- 45 I. m. 207.
- 46 I. m. 238.
- 47 I. m. 263.
- 48 I. m. 350.
- 49 I. m. 200.
- 50 Ezzel voltaképpen csak a Moszkvában már átélt helyzet ismétlődik meg, azzal a különbséggel, hogy Párizsban a mereven szembenálló frakciók Sinkót erőszakkal be akarják tuszkolni valamelyik csoportba.
- 51 A francia sztálinisták csoportja nevében Mme Barbusse közli Sinkóval az ultimátumot. Vö. SINKÓ E.: *Egy regény regénye*, i. m. 601–605.
- 52 Koestler számára is ez adta a végső lökést a szakításhoz. Vö. *A bukott isten*. Ford. GÁBOR György. In: Joseph CONRAD–Arthur KOESTLER–Václav ČERNÝ: *Folytatásos önéletrajz*. Szerk. BOJTÁR Endre. Osiris–Századvég–2000, Budapest, 1994. 170.
- 53 SINKÓ E.: *Párizsi napló*. In: UŐ: *Az út. Naplók 1916–1939*, i. m. 384.
- 54 Azért nem, mert 1961-ben, amikor az előszó keletkezett, tehát az első magyar nyelvű kiadás idején már más a szerző pozíciója: lezárt korszakként, kívülről tekint a sztálinizmusra, a korabeli titói Jugoszlávia jelen idejét pedig önálló és a sztálini szovjet rendszertől *független* világgént értelmezte. Mi több, a titói sztálinizmust tekintette az „igazi” kommunizmusnak. Az ennek bizonyítékát hordozó ötvenes évekbeli írásait később megtagadta.
- 55 SINKÓ Ervin: *Bezúzott háborús napló. 1939–1944*. Sajtó alá rend. BOSNYÁK István. Újvidék, JMMT, 2000. A *Nehéz honfoglalás* című napló teljes szövegének kiadása.
- 56 Krleža a nagy példakép, akiben Sinkó a rokon világszemléletű alkotót látja. Lásd kötetnyi esszéjét, amelyeket a Krleža-művek értelmezésének szentelt. SINKÓ Ervin: *Miroslav Krleža. Esszék, tanulmányok, kommentárok*. Sajtó alá rend. BOSNYÁK István. Újvidék, Forum, 1987. Példakép abban a tekintetben is, ahogyan a szovjetekhez fűződő viszonyt interpretálja. (A két, rövid találkozást megörökítő

- naplófeljegyzés arra utal, hogy ekkor még Sinkó Krleža tanácsára tartózkodik a Szovjetunió nyílt bírálatától. Vö. *Bezúzott háborús napló.*)
- 57 Krleža a Lexikográfiai Intézetben szerez neki állást, megélhetése ettől fogva biztosítva van. 1959-től az újvidéki egyetemen Sinkó a maga alapította Magyar Nyelvi és Irodalmi Tanszéket vezet haláláig.
- 58 Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei* (1951), Fejtő Ferenc: *A népi demokráciák története* (1952), Raymond Aron: *Az értelmiség ópiuma* (1955) volt az a néhány úttörő elméleti és történeti munka, amelyet később számtalan más követett, s mára már a sztálinizmus elméleti és történeti kutatásának könyvtárnyi irodalma van.

## RABUL EJTETT ÉRTELMEK

„Mert az a bizonyosság az elixír, hogy az emberiről szerzett tudásunknak nincs végső határa, és nem illik hozzánk a felfuvalkodott komolyság, mert minden eredményünk belevész a tegnapba, így hát mindig az előkészítő osztály tanulói vagyunk.”

(Cz. Miłosz: *A Tigris*)

*A rabul ejtett értelem* Miłosznak az a könyve, amelyről ő maga majdhogynem kelletlenül és feltűnő távolságtartással beszélt. Magam csupán egyetlen olyan alkalomra emlékszem, amikor semleges hangnemben nyilatkozott a könyvről, a Włodzimerz Boleckivel folytatott beszélgetésben, amely *A rabul ejtett értelem* lengyel diákkönyvtári kiadásának előszavaként olvasható.<sup>1</sup> Úgy tűnik, mintha a könyv megírása óta eltelt évtizedek alatt Miłosz jócskán eltávolodott volna ettől a munkájától, élete második felében nemigen tudott már azonosulni vele. Ahogyan a Renata Gorczyńskával a nyolcvanas években folytatott beszélgetésében megjegyezte: „A könyvet továbbra is kiadják, idézik. De már távol esik attól, ami ma igazán érdekel.”<sup>2</sup>

Ugyanakkor ez volt Miłosz legelső esszékötete, ez tette ismertté a nevét Nyugaton, számos nyelvre lefordították, és óriási visszhangja volt. Hogy a mai napig hatással van az értelmiség gondolkodására, azt egy 2005-ben megjelent könyv is bizonyítja: Mark Lilla *A zabolátlan értelem* című esszékötet bevezetésében le is írja, hogy *A rabul ejtett értelem* inspirálta.<sup>3</sup>

Erre az ellentmondásra keresek magyarázatot az alábbi írásban, felidézve a könyv keletkezésének életrajzi és történelmi hátterét.

Nos, ami a biográfiai tényeket illeti, első pillantásra is könnyen érthető Miłosz erősen tartózkodó vagy egyenesen elutasító magatartása a kötettel kapcsolatban, hiszen a könyv születése körüli időszak életének talán legsötétebb, legkilátástalanabb korszaka volt. 1951 februárjában szökött meg a Lengyel Népköztársaság párizsi nagykövetségéről, a Párizs

környéki Maisons-Laffitte-ba menekült, ahol azután szó szerint bujkálnia kellett. Okkal félhetett ugyanis attól, hogy akár erőszakkal is visszaviszik Lengyelországba, aminek katasztrofális következményei lehettek volna már csak azért is, mert eközben családja (második gyermeküket váró felesége és fia) Amerikában maradt. A gondok nem szűntek meg azután sem, hogy Miłosz 1951 májusában politikai menedékjogot kért, hiszen kilenc hosszú évig kellett várnia arra, hogy amerikai vízumot kaphasson.

Így azután a *Kultura* című emigráns lengyel folyóirat szerkesztőségének székhelyén, a legendás lap kiadója, főszerkesztője, Jerzy Giedroyc és a Hertz házaspár (Zofia és Paweł) társaságában szenvedte végig élete legkeserűbb hónapjait. Mardosta az önvád, félt, hogy a maga és családja sorsát is hosszú időre megpecsételte kétségbeesett lépésével. De lelkipurdalást érzett amiatt is, hogy cserbenhagyta tágabb közösségét, hazáját is. S nem utolsósorban tartott minden emigráns legsötétebb rémétől: az elszigeteltségtől, amely – úgy vélte – egy életre megfoszthatja értő (anyanyelvű) közönségétől, s ez végső soron alááshatja az írásra alapozott létformája értelmét is. Nem is alaptalanul vélte úgy Miłosz, hogy intellektuális öngyilkosságot követett el. Ebben a súlyos lélektani és egzisztenciális szituációban afféle jóságos nagyapóként az a Stanisław Vincenz tartotta benne a lelket, aki a háború végén Franciaországban telepedett le. A „Kárpátok bölcse” igyekezett mindent megtenni annak érdekében, hogy megóvja fiatalabb pályatársát a depressziótól és az öngyilkos gondolatoktól.

A szituációt lélektanilag csak bonyolította, hogy bármennyire nehéz helyzetbe hozta is magát Miłosz, azt is világosan érezte, hogy nem tehetett másként, és maga a könyv, *A rabul ejtett értelem* éppen arra kellett neki, hogy erről nyilvánosan is számot adjon. Saját korábbi vonzódását, a kommunista hatalommal való együttműködését is meg kellett magyaráznia, hiszen önmagának is tartozott ezzel – vagy talán önmagának tartozott *elsősorban*.

## A mű lengyel és európai fogadtatása

Megjelenésekor, 1953-ban az első kritikák igencsak kedvezőtlenek voltak mindkét politikai oldalon. A döntően jobboldali érzelmű lengyel emigráció szinte egyöntetűen úgy vélekedett, hogy politikai provoká-



cioról lehet szó, hiszen Miłosz a népi Lengyelország diplomatája volt. A másik oldalon viszont árulónak bélyegezték a szerzőt, aki e kötet publikálásával faképnél hagyta a baloldal táborát.

Nem sokkal volt kedvezőbb a helyzet a nyugat-európai fogadtatás tekintetében sem. A kötet ismertté tette ugyan Miłosz nevét, de rögtön bele is került egy olyan összefüggésrendszerbe, amelybe nem szeretett volna: nem kívánt ugyanis beállni az antikommunisták táborába, és akkor még úgy vélte, hogy az, ami ellen a könyvet írta, világosan megkülönböztethető az eszményeitől: „a támadás célja az Új Hit, a sztálinizmus, a szocreál volt, nem a kommunizmus. Hadakoztam, ahogy csak tudtam azellen, hogy antikommunistát csináljanak belőlem” – mondta Renata Gorczyńskának.<sup>4</sup>

### *A rabul ejtett értelem és a kiábrándulásirodalom*

Csakhogy nem volt ez ilyen egyszerű. Azzal, hogy könyvet írt a sztálinista ideológiának az intellektusra gyakorolt pusztító hatásáról, arról, hogyan igázza le a totalitárius hatalom a szellem embereit a doktrína fegyverével, és hogy milyen is a totalitárius mentalitás, Miłosz akaratlanul is belesodródott a 20. század egyik legfontosabb ideológiakritikai áramlatába. A kommunista eszme terjedésével egyidejűleg a korai húszas évektől kezdve zajlott a kommunizmusból való kiábrándulás folyamata: ez a két vonulat mintegy párhuzamosan fut végig a 20. század eszmetörténetében. A kommunizmus (illetve ahogyan a gyakorlatban megjelent: a sztálinizmus) eszméjét és gyakorlatát kritizáló, nagyon változó intellektuális színvonalú ideológiakritikai áramlatnak tekintélyes irodalma van, amelyet mások mellett olyan alkotók neve fémjelez, mint André Gide, Arthur Koestler, George Orwell vagy éppen a magyar Sinkó Ervin.<sup>5</sup>

Ennek az ún. kiábrándulásirodalomnak a második nagy hulláma éppen az ötvenes években terebélyesedik ki. Miłosz kötete az első olyan elemzés, amely az 1945 utáni közép-európai tapasztalatokra támaszkodik. Miłosz volt az első, aki közép-európaiként vállalkozott annak leírására, hogyan idomította magához az értelmiséget a sztálinizmus, miben rejtett az agymosás lényege, és miként volt lehetséges, hogy az írók közül sokakat valóban meg tudott nyerni magának a sztálini ideológia. A könyvben az író négy kollégája portréját rajzolta meg, négy

különböző indíttatású behódoló pályatársa a kötet tárgya, s a történetek egy-egy sajátos jellemrajzot adnak ki, amelyekből kiderül, kit miféle, a személyiségéből, beállítódásából, neveltetéséből következő vagy azzal valamiképpen megmagyarázható motívum készített arra, hogy együttműködjön a sztálinista hatalommal. A jellemrajzok görög kezdőbetűkkel jelölt, de minden kortárs számára könnyedén dekódolható hősei: Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Borowski, Jerzy Putrament és Konstany Ildefons Gałczyński.

A kötet megjelenésekor és később is sokan kifogásolták, hogy Miłosz adós maradt a saját történetével, nem írta meg a maga külön „behódolásának” esetét. Joggal vetették szemére, hogy a kritikát nem egészítette ki önkritikával, önnön múltjának bevallásával. Ezt a hiányt kívánta pótolni a néhány évvel későbbi *Családias Európa (Rodzinna Europa, 1959)* esszéiben, amelyekben gyermek- és ifjúkora meghatározó élményeiről és világszemlélete körvonalazódásának folyamatáról ír. A *Marxizmus* című írásában a saját marxizmushoz, kommunizmushoz, „vagy nevezük nevén: a sztálinizmushoz”<sup>6</sup> fűződő viszonyáról szólva elsősorban a viszolygása okait kutatja, arra keresve választ, mi taszította „ebben az egyházban”. Magyarázatként a leegyszerűsített gondolkodási struktúrákkal szembeni ellenszenvét, „művész agya” struktúráját hozza fel, ennek „összetettsége” és „rejtett iróniára” való hajlamossága inkább eretnek gondolatokra indította, mintsem a doktrína kritikátlan elfogadására.

Távolságtartásra ösztönözte az is, hogy gyerekkora az Oroszországhoz tartozó Litvániában zajlott, ahol közelebből és másként ismerhette meg az országot, mint azok a társai, akiknek nem volt közvetlen kapcsolatuk az orosz birodalommal. A harmincas években írt esszéiből is egyfajta kritikus távolságtartás olvasható ki a szovjet kultúrpolitika gyakorlatával kapcsolatban.

Mégis a háború és a megszállás eseményei, a földalatti mozgalomban átélt élmények, Varsó pusztulása kellett ahhoz, hogy az alapvetően a szemlélődésre beállított életfelfogását feladva, 1945 után cselekvő részese akarjon lenni annak a rendszernek, amely az újjáépítés jelszavával lépett fel. Miłosz és nemzedéktársai számára ez lehetett a döntő, és nem az, amit a politikai terrortól tudtak. Ahogyan egy 1999-ben folytatott beszélgetésben fogalmaz: „Mit kellett volna tenniük Lengyelországban, 1945 után azoknak az embereknek, akik tudtak minderről? Mentek volna az erdőbe? Akasztották volna fel magukat? Amikor élni akartak és szí-

vesen fogadták az ország újjáépítését hirdető jelszavakat, aztán lassan a marxista tanításokat is.”<sup>7</sup>

A rendszer teljes elfogadására azonban Miłosz egyszerűen alkatiilag nem volt képes. A rendszer látszólagos elfogadásával, ő úgy érezte, nem válik képmutatóvá, hanem egy távolabbi cél, az európai értékek megőrzése és a túlsó partra való átvitele mellett kötelezi el magát. Erre találta ki a *ketman* módszerét, amely nem más, mint az álcázás egy fajtája, s amely egyfajta magyarázatot kínál a sztálinizmus mellé álló értelmiségiek magatartására is. *A Tigris* című esszéből is egyértelműen az tűnik ki, hogy a *ketmant* – ami a *reservatio mentalis* katolikus elvével állítható rokonságba – nemcsak a Tigris, hanem Miłosz módszerének is kell tekintenünk.<sup>8</sup> Márpedig, ha ez így van, mindennél erőteljesebb bizonyosságot nyerhetünk arról is, hogy *A rabul ejtett értelem* – formája ellenére – önvallomás is.

## A kötet szerepe a sztálinizmus lengyelországi értelmezésében

*A rabul ejtett értelem* Lengyelországban hivatalosan csak 1989-ben jelent meg. (Nem elfelejtendő, hogy 1980-ig még a szerző nevét sem volt szabad leírni vagy kiejteni nyilvánosan.)

A könyvnek az a legnagyobb érdeme, hogy elindított Lengyelországban egy tisztázó vitát, amely a nemzeti múlt és félmúlt sztálinista örökségével akart számot vetni, s amely nemcsak magának a sztálini rendszernek számos aspektusát mutatta meg, hanem a sztálinista Lengyelország kulturális és társadalmi életének több lényegi vonását is feltárta. A több évtizeden át zajló, társadalmi méretűvé táguló polémiában olyan, a korszak értelmezésében (és későbbi kutatásában) alapvetőnek számító művek születtek, mint (hogy csak néhányat említsek közülük) Teresa Torańska *Oni* című interjúkötete,<sup>9</sup> Adam Michnik esszéi,<sup>10</sup> Andrzej Walicki tanulmányai<sup>11</sup> vagy Jacek Trznadel interjúi,<sup>12</sup> amelyekben a kulturális élet egykori szereplői vallottak a sztálinista kultúrpolitikában való részvételükről. Anna Bikont és Joanna Szczesna<sup>13</sup> vaskos dokumentumkötete ugyancsak sokoldalúan világította meg az íróértelmiség és a hatalom együttműködését.

Ezeket az esszéket, visszaemlékezéseket, dokumentumokat megismerve a széles értelemben vett lengyel közvélemény is részese lehetett egy

értelmezési folyamatnak, és módjában állt állást foglalni a lengyel kommunizmus/sztálinizmus történetével, a sztálinizmus korabeli kulturális élet jelenségeivel kapcsolatban. Mindezek eredményeképpen a lengyel társadalmi tudatban a kommunista múlt valamiképpen a helyére került.

Sokan és sok mindent írtak már *A rabul ejtett értelem*ről, és a sztálinizmus irodalma is hatalmasra duzzadt az utóbbi évtizedekben. Az alábbiakban egy olyan szempontot szeretnék kiemelni, amely talán kevesebb figyelmet kapott eddig a magyar nyilvánosságban: annak a politikai és kulturális légkörnek néhány elemét kívánom bemutatni, amelybe ez a kis kötet megjelenésekor Nyugat-Európában bekerült. Közelebről: különböző európai értelmiségiek ötvenes évekbeli vélekedését a kommunizmusról (sztálinizmusról).

## A könyv keletkezése, a hidegháború első időszaka

*A rabul ejtett értelem* születése idején az ún. hidegháború korszakának (amely egyes történészek szerint csak a vasfüggöny lehullásával, azaz a sorsdöntő közép-európai politikai változások bekövetkeztével zárult le) első szakaszában járunk. Ez az első néhány év, amely Churchill 1947-es fultoni beszédétől Sztálin 1953-ban bekövetkezett haláláig tartott, óriási hatással volt az egész nyugati világ történelmére. Ennek az időszaknak a legfontosabb történése, hogy a mindaddig különálló régióként értelmezhető, mind a nyugati, mind a keleti Európától jól elkülöníthető történelmi és kulturális sajátosságokkal rendelkező Közép-Európa megszűnt: a térség politikai intézményrendszere és társadalmi struktúrája egyaránt a szovjet sablonnak megfelelően alakult át, Közép-Európából Kelet-Európába jutottunk. Ezt a folyamatot a történetírás a *keleti blokk* létrejöttéként írja le.<sup>14</sup> (Ne feledjük, hogy éppen Miłosz tollából született az egyetlen szépirodalmi mű, amely ezt az átalakulást – Közép-Európa szovjetizálását, vagy mondjuk így: kelet-európaizálását – hitelesen mutatja be a lengyel viszonyok példáján. Az először 1953-ban megjelent *A hatalom megragadása*<sup>15</sup> című regényre gondolok, amelyet a lengyel kritika alighanem méltatlanul mellőz, sikertelen jellemábrázolást, sablonosságot vetve a szerző szemére.)

Azt, hogy milyen volt a szellemi élet, a kultúra a vasfüggönyön innen, a szovjetizált Kelet-Európában, sok forrásból ismerjük már. Legalább

olyan érdekes felidézni azt az intellektuális klímát, amelyben *A rabul ejtett értelem* megjelent, s amelyben a korabeli nyugati értelmiség és nem mellékesen maga Miłosz is élt. Azaz Nyugat-Európa háború utáni szellemisége érdekel a hidegháború első szakaszában, elsősorban abból a szempontból, hogyan vélekedtek a korabeli nyugat-európai értelmiség egyes csoportjai a kommunizmusról/sztálinizmusról. Természetesen egy viszonylag teljesnek mondható európai szellemi körképnek még csak a felvázolása sem lehet célom. Mindössze két olyan álláspont jelzésszerű körvonalazására szorítkozom, amelyek a Miłoszsal ez idő tájt a lehető legszorosabb kapcsolatban álló ügyeket érintették.

Először a francia értelmiség háború utáni szellemi beállítódásának meghatározó vonásait szeretném vázolni. Két okból is. Egyrészt azért, mert 1945 után, egy évtizeden át (a 20. században utoljára) Párizs volt Európa szellemi fővárosa. A kontinens többi részét vagy kimerítette a háború, vagy már a kommunisták befolyása alá került, az USA pedig még nem vette át azt a szellemi irányító szerepet, amelyet ma betölt. Arra, ami Párizsban foglalkoztatta az értelmiséget, egész Európában figyeltek. Másrészt azért, mert Miłosz kényszerűségből egészen 1960-ig Franciaországban maradt, ennek az országnak a kulturális és szellemi légkörében élt, saját bőrén tapasztalhatta meg, mit is jelent a gyakorlatban a francia kommunista párt dogmatikussága s a francia értelmiség sztálinizmusért lelkesedő attitűdje.

Ezzel együtt pedig a korabeli liberális (antikommunista baloldali) alternatívát szeretném bemutatni, amely a Kongresszus a Kultúra Szabadságáért elnevezésű mozgalom létrejöttével intézményesült, s amelyhez Miłosz is csatlakozott.

## A kommunizmus/sztálinizmus hatása az 1945 utáni Franciaországban

Ismeretes, hogy a háború után Franciaországban a kommunista pártnak igen erős befolyása volt. Az ellenállási mozgalom legtöbb résztvevője belépett a pártba, amelyben – miként a filozófus Emmanuel Mounier (1905–1950), a katolikus perszonalizmus megalapítója és a mozgalom lapjának, az *Esprit*-nek a főszerkesztője írta – megtalálták a férfias fevelmet, a történelem értelmét, a nagyság és a hatékonyság ígérését.

A kommunista párt retorikája szinte megbabonázta a fiatalságot, amely mintegy új egyházat keresett a pártban. A párt népszerűségéhez nem kis mértékben hozzájárult a hazafias kártya szerencsés kijátszása is: a francia kommunisták a nemzeti újjászületés vezetőinek mutatkoztak.

Az értelmiségre is hatott a kommunizmus. S noha prominens képviselői – Camus, Sartre, Simone de Beauvoir – nem voltak kommunisták, mindannyian a kommunizmus ígéreteinek büvöletében éltek. (Raymond Aron, aki kezdettől fogva elutasította a kommunizmust, a kevés számú kivétel közé tartozott.) A kommunista eszmék erős korabeli vonzásához nagyban hozzájárult a kapitalista gazdaság és társadalom ellentmondásai miatti kiábrándultság, amelyben mindannyian osztoztak. De – ahogyan Fejtő Ferenc hivatkozik rá – Sartre esetében ehhez még a megszállás sokkja is hozzáadódott: az ország gyengesége és tehetetlensége mindenél pörébben mutatkozott meg Sartre számára abban, hogy az országot lényegében ellenállás nélkül szállhatta meg a náci hadsereg. Sartre-ot ez arról győzte meg, hogy a parlamentáris rendszer csődött mondott. Fejtő arra is utal, hogy a háború utáni Franciaország új berendezkedésének kialakítását sokan még a nem kommunisták közül is egy majdani szocialista forradalomtól várták.<sup>16</sup>

Mindenesetre a negyvenes évek végéig a későbbi törésvonalak még nem voltak láthatók. A *Les Tempes Modernes*-ben együtt publikált Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir és Raymond Aron. A szakadás a folyóirat szerzőgárdája körében csak később következett be: a nézetkülönbségeket az okozta, hogy eltérő módon ítélték meg a Szovjetunióban zajló eseményeket. Arról volt szó, hogyan értelmezzék a harmincas évek nagy pereiről és a szovjet lágerrekről érkező újabb híreket. A hangadónak számító Sartre és Beauvoir azon a véleményen volt, hogy nem szabad a Szovjetuniót nyilvánosan kritizálni, mert ezzel a szovjetek ellenségeinek nyújtanak segédkezet. Ennek a már a harmincas években is népszerű s akkor csak kevesek által vitatott érvelésnek a tarthatatlansága bizonyosodott be 1949 és 1951 között – legalábbis azon kevesek számára, akik egyáltalán hajlandók voltak a tényekre figyelni és azokból valamilyen következtetést levonni.

Két ügy is volt, amely afféle vízvonalzó lett a kommunista/sztálinista és a nem kommunista (liberális) baloldal között. Mindkettő nagy nyilvánosságot kapott, bár más és más volt a közvéleményre gyakorolt hatása az ún. Kravcsenko-ügynek és megint más David Rousset perének.

Viktor Kravcsenko *A szabadságot választottam* című könyve 1946-ban jelent meg. A mérnök végzettségű Kravcsenko korábban a washingtoni szovjet kereskedelmi kirendeltség fegyvervásárlási missziójának munkatársaként dolgozott, ahonnan 1944-ben megszökött. Súlyos tényeket nyilvánosságra hozó memoárja a sztálini totalitárius rendszer rémtetteiről, az ukrajnai éhínségről, a moszkvai perekéről, a kényszermunkatáborok rendszeréről közölt sokkoló információkat. A Louis Aragon és Paul Éluard szerkesztette *Les Lettres Françaises* című lap azonban merő kitalálásnak nevezte állításait, emiatt a szovjet mérnök rágalmozási pert indított az újság ellen. Az 1949 januárja és márciusa között zajló perben Kravcsenko volt lágerlakókat vonultatott fel, akik igazolták állításai hitelességét. A pert ugyan megnyerte, a közvéleményt, különösen a macacsul sztálinista beállítottságú értelmiséget azonban még a szemtanúk és áldozatok vallomásai sem tudták alapvetően szovjetpárti nézeteik felülvizsgálatára rábírni. (Nem utolsósorban azért, mert az alperesek mellett olyan tekintélyes értelmiségiek álltak, mint például Vercors és Frédéric Joliot-Curie.)

Alighogy ez az ítélet megszületett, kezdődött egy másik, hasonló per, amelynek lényegesen nagyobb visszhangja volt. Néhány hónappal azután, hogy Rajk Lászlót és társait Budapesten elítélték, a régi szocialista író, újságíró David Rousset (1912–1997), akit a nácik ellenállóként Buchenwaldba deportáltak, felhívást intézett a koncentrációs táborok volt foglyaihoz, azzal a kéréssel, hogy vizsgálják meg a Szovjetunióban még mindig működő lágereket. Ezekről nyilvánosan kijelentette, hogy az eufémisztikusan csak átnevelő központoknak nevezett telepek koncentrációs táborok, amelyek a szovjet gazdaság rendszerének szerves részét képezik. Pierre Daix és Claude Morgan, a *Les Lettres Françaises* két újságírója azzal vádolta Rousset-t, hogy a szovjet munkatáborokról szóló állításai csupán fikciók. Rousset rágalmozási pert indított ellenük. Sikerült olyan embereket maga mellé állítania, akiknek a hitelességéhez nem férhetett kétség. Tanúi között voltak egykori Gulag-foglyok, valamint a szovjetek által bebörtönzött, majd a Molotov–Ribbentrop-egyezmény értelmében a Gestapónak átadott kommunisták, mint például Margarete Buber-Neumann, a német kommunista párt korábbi vezetőjének felesége, aki Ravensbrückben élte át a háború végét, vagy Alex Weissberg (1901–1964) osztrák fizikus, aki majdnem három évig raboskodott különböző szovjet börtönökben, s akit a Buharin elleni perben akartak

felhasználni tanúként, és csak azután adták át a Gestapónak, hogy kénytelenek voltak saját kudarcukat belátva felhagyni tervükkel. Weissberg ugyanis páratlan akaratéről és csodálatra méltó szellemi és fizikai kitartásról tett tanúbizonyságot. Dacára a napokig tartó vallatásoknak, a hírhedt *konvejerék* alkalmazásának, a testi és lelki megterhelésére és szétzúzására irányuló legkülönbözőbb erőfeszítéseknek, mindvégig tagadta az ellene felhozott koholt vádakat. Miután átadták a Gestapónak, több alkalommal is megszökött: eleinte bujkált, majd négy évig volt a náci fogságában, míg végül csodával határos módon sikerült Svédországba szöknie. Könyve, amelyet a pert követően 1953-ban publikált először *Hexensabbat* címen, később Angliában és az USA-ban is megjelent.<sup>17</sup>

Bár Victor Serge már 1936-ban írt az *Esprit*-ben a lágerekről, és 1937-ben megjelent *Destin d'une revolution* című memoárja is, mégis a negyvenes évek végéig kellett várni arra, hogy a mértékadó francia értelmiségiek egyáltalán tudomást vegyenek arról, mi történik a Szovjetunióban, és ne mentsék fel a sztálini birodalmat a „történelem dialektikájára” hivatkozva. Azonban csupán Rousset 1950 novemberétől 1951 januárjáig zajló perének lezárultát követően, 1951 januárjában foglalkozott nyilvánosan először a *Les Lettres Françaises* a táborok kérdésével. Ekkor Maurice Merleau-Ponty bevallotta, hogy a tények ismeretében „meg lehet kérdőjelezni az egész orosz rendszert”. Majd így folytatta: „fel kell tennünk a kérdést, hogy ezt a rendszert miért nevezzük még egyáltalán szocialistának.”<sup>18</sup>

Annak ellenére, hogy a fenti idézet azt sejteti: mégiscsak volt valamiféle elmozdulás a baloldali francia értelmiség gondolkodásában ez idő tájt a sztálinizmusra vonatkozó nézeteket tekintve, valójában semmi lényeges változás nem történt. 1952-ben Sartre azt írta Camus-nek címzett nyílt levelében: „Felháborodhatunk vagy megrettenhetünk ezeknek a táboroknak a létén, de miért hozna ez bennünket zavarba?”<sup>19</sup>

Ha pozitív fordulatról nem beszélhetünk is, annyit azért rögzíthetünk, hogy a vezető francia értelmiségiek közül néhányan, mint például Albert Camus, mégiscsak levonták a megfelelő következtetést az újonnan megismert tényekből.<sup>20</sup> Tony Judt azonban joggal hangsúlyozza, hogy alapján véve semmi sem változott.

Judt, aki egy egész könyvet szentelt annak, hogy feltárja a francia értelmiség reprezentáns csoportjának Sztálin-párti magatartása mögött megbúvó okokat, tekintélyes anyagot átvizsgálva jut arra a következte-



tésre, hogy az 1944 és 1956 között született írásokból (amelyek között könyvek, folyóiratcikkek, levelek egyaránt vannak) lényegében változatlanul egy kritikátlanul szovjetbarát, s ami ezzel egyet jelentett, sztálinista álláspont melletti kiállás olvasható ki. Judt szerint lényegében „egyetlen hatalmas diskurzus” zajlik évtizedeken át, amelynek az a jellemzője, hogy „a diskurzuson belül alig tapasztalható fejlődés. Ha valakinek né tán markánsan megváltozott a véleménye, azzal egyszerűen kicsöppent ebből a vitakörből. Ennek az az oka, hogy ennek az évtizednek a párizsi vitái *nem függték a tényektől*. A Prágából, Budapestről, Szófiából érkező hírek senkinek a véleményét nem ingatták meg, csak új meg új alkalmat kínáltak a régi kesztyűk felvételére.”<sup>21</sup> (Kiemelés tőlem – B. M.)

Nem meglepő ezek után, hogy Miłosznak számos külső problémával kellett szembenéznie a könyv megírását követően is. Már a könyv nyomdai munkálatai során is akadályok merültek fel. A francia nyomdászok egy része bojkottálta *A rabul ejtett értelem* kiszedését, és akadályozták a terjesztést is. Aligha csodálkozhatunk ezek után, hogy az elkészült könyvet is gyanakvással fogadták Párizsban. Tipikusnak mondható Jean-Marie Domenach álláspontja, aki szó szerint azt írta az *Esprit*-ben *A rabul ejtett értelem*ről: „Fenntartásokkal kell kezelnünk a könyvet, mert szatirikus látásmódjával torz képet ad, de legfőképpen azért, mert a népi demokráciában élő értelmiségit a nép egészének helyzetétől elszigetelten ábrázolja.”<sup>22</sup> Mintha nem 1953-at irtak volna, amikor már kisebb könyvtárnyi anyag született a sztálinizmust kritizáló munkákból.

## A liberális alternatíva: Kongresszus a Kultúra Szabadságáért

Feszült nemzetközi politikai viszonyok között többnyire kevés esélyük van a közbülső álláspontok, az árnyalt állásfoglalások képviselőinek arra, hogy hallassák hangjukat. Az 1947 és 1956 közötti korszakot is a polarizálódás jellemezte. A hidegháború élesedése (egyik részről a Szovjetunióban és a csatlós országokban lejátszódó kirakatpercek, valamint a Jugoszlávia elleni kampány, másik részről az USA eltúlzott és szűklátókörű antikommunizmusa) különösen megnehezítette a liberálisok helyzetét. Sztálinizmus és antikommunizmus között egyfajta „középutas” politizálásra nemigen kínálkozott lehetőség, emiatt a nem kommunista baloldal meglehetősen elszigetelt volt. Ezen az elszige-

teltségen is változtatni kívánt az a mozgalom, amelyet többnyire olyan értelmiségiek indítottak el, akik a lehetetlent akarták megkísérteni ennek a harmadikutas alternatívának a népszerűsítésével.

A mozgalom megszervezése Arthur Koestler (1905–1983) nevéhez köthető. Koestler 1931 és 1939 között a német kommunista párt tagja volt. Az ő számára is, mint ahogyan annyi más értelmiségi számára, a Molotov–Ribbentrop-egyezmény megkötése adta meg a végső lökést a párttal és a mozgalommal való szakításhoz. Ahogyan *A bukott istenben* írja, döntését lényegében akkor hozta meg, amikor „a horogkeresztes zászlót felvonták a moszkvai repülőtéren Ribbentrop érkezésének tiszteletére, és a Vörös Hadsereg énekkara a Horst Wessel-dalban tört ki”.<sup>23</sup>

Nem állhatunk távol a valóságtól, ha azt mondjuk: a történelem sajátos fintora az, hogy Koestler egykori főnökétől, a kommunista propaganda atyamesterétől, Willi Münzenbergtől vehette át az ötletet egy nemzetközi hálózat kiépítéséhez. Az antikommunista/antisztálinista – és mint az amerikai sajtó 1967-ben kiderítette: a CIA által finanszírozott – Kongresszust paradox módon lényegében annak mintájára szervezte meg, ahogyan Münzenberg a Komintern támogatásával a maga egész Európát behálózó kommunista fiókinézményeinek rendszerét létrehozta. A Kongresszus nemzetközi mozgalommá terebélyesedett, 35 országban volt jelen, és különböző nyelveken adott ki folyóiratokat, Angliában *Encounter*, Franciaországban *Preuves*, Olaszországban *Tempo Presente*, Nyugat-Berlinben *Der Monat*, Spanyolországban *Quadernos* címen.

A mozgalom jelentőségét az adja, hogy ez volt az egyetlen olyan kezdeményezés, amely tudatosan a szovjet propaganda ellensúlyaként kívánt működni. Miłosz azt írja: „a Kongresszust a marxizmuson, revizionizmuson, trockizmuson átment értelmiségiek hozták létre, mert csakis ők érthették meg a sztálini rendszer rémségeit.”<sup>24</sup>

Miłosz viszonylag korán bekerült a szervezet látókörébe, mivel az alakuló kongresszuson Jerzy Giedroyc (1906–2000), a párizsi *Kultura* alapító főszerkesztője, valamint a lap munkatársa, a festőművész és kritikus Józef Czapski (1896–1993) is részt vett. Sőt arról is szó volt, hogy esetleg a *Kultura* is csatlakozik a szervezethez. A főszerkesztő, Giedroyc számára végül fontosabbnak bizonyult a lap függetlenségének megőrzése. Azonban a *Kulturát* is támogatta a mozgalom; egyebek közt a Kongresszus finanszírozta Miłosznak a Raymond Aron és Hannah Arendt munkáiból készült fordításait is.

A szervezet francia lapjában, a *Preuves*-ben, az ötvenes évek első felének egyetlen liberális folyóiratában jelent meg (1951 májusában) a híres *Nem* című vallomás, amelyben emigrációja okait magyarázza meg Miłosz. A lap következő számában pedig közölték az azóta csaknem elfeledett *Költészet és dialektikát*, amely az új sztálinista kultúra keretei közé szorított alkotási és publikálási körülményeket írja le. Ugyancsak a mozgalom közreműködésével szervezték meg Miłosz számára 1951. május 15-én azt a sajtókonferenciát, amelyen bejelentette, hogy politikai menedékjogot kért Franciaországban. Még ugyanez év szeptemberében rendezett a Kongresszus a Strasbourg melletti Andlau-ban egy konferenciát, amely a kommunista ideológiának az értelmiségre gyakorolt lélektani hatásaival foglalkozott. Ezen a konferencián Miłosz *A nagy kísértés. Az értelmiségiek drámája a népi demokráciákban* című esszét olvasta fel.<sup>25</sup> Noha mondhatjuk, Miłosz gyakori részvevője volt a Kongresszus rendezvényeinek, és viszonylag szoros kapcsolatban állt a szervezettel, mégsem érezte komfortosan magát abban a körben.

Ahogy az *Ábécéskönyv*ben írja: „Túlságosan is zaklatott voltam, tele fájdalommal, gyanakvással, és legfőképpen túl szegény voltam ahhoz, hogy jól érezhessem magam ebben a társaságban. [...] persze, azt is hozzá kell tenni, hogy gyanús alak voltam, akitől megtagadták az amerikai vízumot. Nem a Kongresszus volt ezért a felelős, de mégis.”<sup>26</sup> Ez utóbbi megjegyzés az ügynek egy meglehetősen furcsa aspektusára vet fényt, amelyre Andrzej Franaszek hívja fel a figyelmet, aki Sarah Miller kutatásaira hivatkozva ezt írja életrajzi kötetében: „miközben a CIA egyik osztálya a kommunizmus elleni harc jegyében lehetetlenné tette Miłosz számára, hogy beutazzon az Államokba, ugyanennek a hivatalnak egy másik osztálya – a Kongresszuson keresztül – ugyanabban a harcban eszközként használta fel őt.”<sup>27</sup>

## Koestler és Miłosz

Miközben a mozgalmon belül Koestlert elég hamar háttérbe szorították, kétségtelen, hogy nemcsak ennek a kezdeményezésnek volt az egyik legfontosabb alakja, hanem az egész nem kommunista baloldalnak is az ötvenes években. Ami Miłoszt illeti, ő eléggé távolságtartóan ír róla az *Ábécéskönyv*ben. Azzal magyarázza az angol íróval szembeni tar-

tózkodását, hogy beállítódásuk, érdeklődésük meglehetősen más volt: „Én *A rabul ejtett értelem* szerzője voltam az ő számára, akit olvasott és nagyra tartott, miközben én egészen másként láttam önmagamot, olyan versek szerzőjeként, amelyeket ő egyáltalán nem ismert.”<sup>28</sup> Ennek ellenére Miłosz számára nem volt kétséges, hogy Koestler rendkívül fontos szereplője annak a korszaknak, mivel „ő jelenti az összekötő láncszemet a spanyol polgárháború időszakával. Az emberek a legtisztább eszmei indítatásból mentek oda harcolni, és vagy a fronton, vagy Sztálin ügynökeinek kezétől pusztultak el. Spanyolország állt a nemzetközi »antifasiszta« propaganda középpontjában, amelyet egy párizsi irodából irányítottak, s annak éppen Koestler volt az egyik legközelebbi munkatársa.”<sup>29</sup> Mint tudjuk, Sztálin kettős játszmát játszott, egyrészt kihasználta az önkéntesek lelkesedését, ugyanakkor mindent megtett annak érdekében, hogy megakadályozza a köztársasági győzelmét, mert riválisokat látott bennük. Miłosz szerint csak kevesen látták át ennek az aljas játszmának a lényegét a maga teljes mélységében, és ezen kevesek között ott volt Dos Passos és George Orwell mellett Arthur Koestler is.

Bár Miłosz és Koestler nem voltak közeli jó viszonyban egymással, mégis összekapcsolja őket, hogy mindketten a kiábrándulásirodalom egy-egy fontos darabját írták meg. Koestler és Richard Crossman 1950-ben egy esszékötetet adott ki, *The God that Failed* címmel.<sup>30</sup> A kötetben hat szerző: Arthur Koestler, Ignazio Silone, André Gide, Richard Wright, Louis Fischer és Stephen Spender vallott arról, milyen motívumok vittek a kommunisták közé vagy közelébe, majd pedig miként távolodtak el a párttól és a mozgalomtól. A címadó esszét, Koestler *A bukott isten* című, 1950-ben született esszéjét bizonyos értelemben *A rabul ejtett értelem* pandanjának tekinthetjük. *A bukott isten* egymástól olyannyira különböző társadalmi háttérű vallomásteveit egyetlen közös vonás fűzte össze: valamennyiüket a nyugati demokratikus rendszerek hiányosságai késztették arra, hogy a kommunizmushoz forduljanak. A sztálinizmus tapasztalatára volt szükségük ahhoz, hogy fel tudják mérni a demokrácia valódi előnyeit, és kiálljanak a nyugati értékek mellett.

Koestler és Miłosz esszéi abban az antisztálinista ideológiakritikai vonulatban helyezkednek el, amely az ötvenes években mélyült el az első mértékadó filozófiai (Camus: *A lázadó ember*, 1951, R. Aron: *Az értelmiség ópiuma*, 1955), eszmetörténeti (H. Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*, 1951), történeti (Fejtő Ferenc: *A népi demokráciák története*,

1952) elemzések megjelenésével, amelyek hozzájárultak ahhoz, hogy az értelmiség a jelenség valódi dimenziójának megfelelő mértékben tudatosítsa magában a szellemet gúzsba kötő sztálinista ideológia veszélyeit.

## Jegyzetek

- 1 Magyarul lásd in: Czesław MIŁOSZ: *A rabul ejtett értelem*. Európa, Budapest, 2011. 357–372. Ford. Pálfalvi Lajos.
- 2 Renata GORCZYŃSKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. [A világotudató. Beszélgetések Cz. M.-sal.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002. 91.
- 3 Mark LILLA: *A zabolátlan értelem. Értelmiségiek a politikában*. Ford. ZSÉLYI Ferenc. Európa, Budapest, 2005. Az amerikai szerző hat 20. századi nyugat-európai értelmiségit mutat be, azt a kérdést vizsgálva példájukon, mi vitte rá őket arra, hogy életük egyik vagy másik szakaszában jobb- vagy baloldali politikai ideológiák mellett álljanak ki. Walter Benjamin, Carl Schmitt, Martin Heidegger és Karl Jaspers, Michel Foucault, Alexandre Kojève politikai szerepvállalását vizsgálva Lilla arra a következtetésre jutott, hogy az efféle lépésekre elsősorban a nevelés folyamatában elsajátított értékpreferenciák, az olyan belénk nevelt késztetések indítanak, mint amilyen például az igazságkeresés szenvedélye.
- 4 R. GORCZYŃSKA: *I. m.* 91.
- 5 A viszonylag koraiak közé tartozik Panait Istrati (–V. Serge): *Más fény felé* (I–II. 1929, 1931), Arthur Koestler *Sötétség délben* c. regénye (1939) és *Spanyol testamentum* című börtönnaplója, George Orwellnek a spanyol polgárháborúval kapcsolatos szovjet politika lényegét pontosan feltáró *Hódolat Katalóniának* (1938) c. műve. Az irányzat további fontos darabjai: A. Gide: *Visszatérés a Szovjetunióból* (1936); R. Crossman–A. Koestler: *The God that Failed* (1950; Koestler címadó esszéjének magyar kiadását lásd a 23. jegyzetben); A. Koestler: *A jogi és a komisszár* (1945); *A láthatatlan írás* (1954; Osiris, Budapest, 1997); Alex Weissberg–Cybulski: *Hezensabbat. Russland im Schmelztiegel der Säuberungen* (1951).
- 6 Czesław MIŁOSZ: *Marxizmus*. Ford. BOJTÁR Endre. In: UŐ: *Családias Európa*. Kalligram, Pozsony, 2011. 116.
- 7 Czesław MIŁOSZ: „*Félő, hogy elmegy a hajó.*” *Beszélgetés A rabul ejtett értelem-ről*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: UŐ: *A rabul ejtett értelem, i. m.* 365.
- 8 Czesław MIŁOSZ: *A Tigris*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: UŐ: *A rabul ejtett értelem, i. m.* 259.
- 9 Teresa TORAŃSKA: *Oni*. [Ök.] Warszawa, 1985.
- 10 Adam MICHNIK: *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*. [A becsület története Lengyelországban. Börtönjegyzetek.] Nowa, Warszawa, 1991.
- 11 Andrzej WALICKI: *Zniewolony umysł po latach*. [A rabul ejtett értelem évek múltán.] Warszawa, 1993.
- 12 Jacek TRZNADEL: *Hańba domowa*. [Háziszennyes.] Instytut Literacki, Paryż, 1986.

- 13 Anna BIKONT–Joanna SZCZĘSNA: *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*. [Lavina és kövek. Az írók és a kommunizmus.] Warszawa, 2006.
- 14 Lásd erről részletesen: Tony JUDT: *A háború után. Európa története 1945 óta*. I–II. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Európa, Budapest, 2007. I. 168–232.
- 15 Czesław MIŁOSZ: *A hatalom megragadása*. (Arany-Közép-Európa.) Ford. BOJTÁR B. Endre. 2000–Századvég, Budapest, 1993.
- 16 FEJTŐ Ferenc: *Raymond Aronról*. Európai utas, 43. 2001/2. 59.
- 17 A *Hexensabbat* (vö. 5. jegyzet) felbecsülhetetlen értékű dokumentum: a sztálini gépezet hatalmi mechanizmusának működéséről adott briliáns elemzése máig helytállóak. Maga a kötet ma is nélkülözhetetlen eszköz a sztálini rendszer lényegének megértésében. Lengyel nyelvű kiadása: Aleksander WEISSBERG-CYBULSKI: *Wielka czystka*. Instytut Literacki, Paryż, 1967.
- 18 Idézi: Tony JUDT: *Befejezetlen múlt. A francia értelmiség 1944–1956*. Ford. ÁROKSZÁLLÁSI Zoltán. XX. Század Intézet, Budapest, 2008. 107.
- 19 Idézi T. JUDT: *I. m.* 107.
- 20 Ezt támasztja alá az 1951-ben megjelent könyv terjedelmű esszé, *A lázadó ember*, amelyben Camus az ideológiai alapon igazolt bűn ellen foglal állást, és elítéli az elnyomó rendszereket elfogadó magatartást.
- 21 T. JUDT: *I. m.* 113.
- 22 In: *Les Intellectuels et le communisme*. Esprit, 1955. július, 1213. Idézi: T. JUDT: *I. m.* 130.
- 23 Arthur KOESTLER: *A bukott isten*. Ford. GÁBOR György. In: *Folytatásos önéletrajz*. Szerk. BOJTÁR Endre. Osiris–Századvég, 2000. 170.
- 24 Czesław MIŁOSZ: *Abecadlo*. [Ábécéskönyv.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2001. 100.
- 25 In: M. A. SUPRUNIUK–J. KRYSZAK (szerk.): *Archiwum emigracji. Studia, szkice, dokumenty*. [Az emigráció archívuma. Tanulmányok, vázlatok, dokumentumok.] z. 4. (t. 12.) Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2001.
- 26 Cz. MIŁOSZ: *Abecadlo, i. m.* 101.
- 27 Andrzej FRANASZEK: *Miłosz. Biografia*. Znak, Kraków, 2011. 483.
- 28 Cz. MIŁOSZ: *Abecadlo, i. m.* 175.
- 29 Cz. MIŁOSZ: *Abecadlo, i. m.* 174.
- 30 *The God that Failed. Six studies in Communism*. With an introduction by Richard CROSSMAN. Hamish Hamilton, London, 1950.

## VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- APPLEBAUM, Anne: *A Vasfüggöny. Kelet-Európa megtörése 1944–1956.* Ford. SZABÓ Hedvig. Európa, Budapest, 2014.
- ARENDE, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei.* Ford. BRAUN Róbert és mások. Európa, Budapest, 1992.
- ARON, Raymond: *Az értelmiség ópiuma.* Ford. KOVÁCS Zsolt. Akadémiai, Budapest, 2006.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Budapest, 1999.
- BALOGH Magdolna és mások (szerk.): *Áttűnések.* Balassi, Budapest, 1992.
- BALOGH Magdolna: *Kiúttalan utakon. A katasztrofista irodalom Közép- és Kelet-Európában.* Balassi, Budapest, 1993.
- BEREND T. Iván: *Terelőúton. Közép- és Kelet-Európa 1944–1990.* Vince Kiadó, Budapest, 1999.
- BERGYAJEV, Nyikolaj: *Az orosz kommunizmus értelme és eredete.* Ford. KISS Ilona. Századvég, Budapest, 1989.
- BERKES Tamás: *Senki sem fog nevetni. Grotzeszk irányzat a hatvanas évek közép- és kelet-európai irodalmaiban.* Gondolat, Budapest, 1990.
- BERKES Tamás (szerk.): *Keresztirányok. Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet.* Balassi, Budapest, 2000.
- BIKONT, Anna–SZCZEŚNA Jadwiga: *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu.* [Lavina és kövek. Az írók és a kommunizmus.] Warszawa, 2006.

- BÍLIK, René: *Duch na reťazi. Sondy so literárneho života na Slovensku v rokoch 1945–1989*. [A leláncolt szellem. A szlovákiai irodalmi élet szondázása 1945–1989.] Kalligram, Bratislava, 2008.
- BOJTÁR Endre: *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. (Opus Irodalomelméleti Tanulmányok.) Akadémiai, Budapest, 1978.
- BOJTÁR ENDRE: *Egy kelet-európai irodalomelméletben*. Szép-irodalmi, Budapest, 1983.
- BOJTÁR Endre (vál., szerk.): *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*. Akadémiai, Budapest, 1988.
- BOJTÁR Endre: *Kelet-Európa vagy Közép-Európa?* Századvég, Budapest, 1993.
- BOJTÁR Endre: „Hazát és népet álmodánk...” *Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*. Typotex, Budapest, 2008.
- BOJTÁR Endre: *Útvesztők, útjelzők. Írások a közép- és kelet-európai kultúrák köréből*. Kalligram, Budapest, 2015.
- BOLECKI, Włodzimierz: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. [A próza költői modellje a két háború között.] Ossolineum, Wrocław, 1982.
- BOLECKI, Włodzimierz–JARZĘBSKI, Jerzy–ROSIEK, Stanisław (szerk.): *Słownik Schulzowski*. [Schulz-szótár.] Słowo/Obraz terytoria, Gdańsk, 2002.
- BOLECKI, Włodzimierz: *A modernizmus a XX. századi lengyel irodalomban*. Ford. KERESZTES Gáspár. In: PÁLFALVI Lajos–REIMAN Judit (szerk.): *Irodalom és normalitás. Tanulmányok a modern lengyel irodalomról és színházról*. Attraktor, Máriabesnyő–Gödöllő, 2006. 36–62.
- BOLECKI, Włodzimierz: *Modalności modernizmu*. [A modernség modalitásai.] IBL, Warszawa, 2013.
- BOYM, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York, 2001.
- BRODSKY, Joseph: *Selected Poems*. Intr. W. H. AUDEN, transl. George L. KLINE. Harper and Row Publ., New York, Evanston, San Francisco, London, 1972.
- BRODSZKI, Jozsif: *Post aetatem nostram*. Ford. BAJCSY Cecília és mások. Európa, Budapest, 1988.



- BRODSZKIJ, Jozsif: *Új élet*. Ford. BAKA István. Jelenkor, Pécs, 1997.
- BRODSZKIJ, Jozsif: *Gyűjtőknek való*. Vál. NAGY Miklós. Ford. ERDÉLYI Annamária és mások. Európa, Budapest, 1998.
- BURKE, Peter: *What is Cultural History?* Cambridge, UK, 2004. (2<sup>nd</sup> edition: 2008.)
- CHWIN, Krystyna (szerk.): *Rozmowy „Tytułu”*. [A Tytuł beszélgetései.] Gdańsk, 1996.
- CHWIN, Stefan: *Krótko historia pewnego żartu*. [Egy tréfa rövid története.] Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 1999.
- CHWIN, Stefan: *Hanemann*. Ford. WEBER Kata. Kalligram, Pozsony, 2004.
- CLARK, Katerina: *The Soviet Novel. The History as Ritual*. Third Edition. Indiana Univ. Press, 2000.
- CONRAD, Joseph: *Notes on Life and Letters*. London, 1921.
- CONRAD, Joseph: *Nyugati szemmel*. Ford. VÁMOSI Pál. Európa, Budapest, 1982.
- CROSSMAN, Richard–KOESTLER, Arthur: *The God that failed. Six Studies on Communism*. Hamish Hamilton, London, 1950.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. [Emelkedett vágyak. Nostalgia a kilencvenes évek prózájában.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2001.
- DELEUZE, Gilles: *Proust*. Ford. JOHN Éva. Atlantisz, Budapest, 2002.
- DOBRENKO, J.: *Metafora vlasztyi*. Otto Sagner, Munich, 1993.
- DRAWICZ, Andrzej (szerk.): *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. [A XX. századi orosz irodalom története.] PWN, Warszawa, 2007.
- FEJTŐ Ferenc: *A népi demokráciák története*. Ford. ENDREFFY Zoltán. Magvető, Budapest, Magyar Füzetek, Párizs, 1991.
- FEJTŐ Ferenc: *Szép szóval*. Vál., szerk., utószó SZÉCHENYI Ágnes. Századvég, Budapest, 1992.
- FICOWSKI, Jerzy: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. [A nagy eretnekség régiói. Vázlatok B. Sch. életéről és munkásságáról.] Kraków, 1967, wyd. III. Warszawa, 1992.
- FIDELIUS, Petr: *Jazyk a moc*. [Nyelv és hatalom.] Arkýř, München, 1983.
- FIDELIUS, Petr: *Řeč komunistické moci*. [A kommunista hatalom nyelve.] Praha, 1998.

- FIUT, Aleksander (szerk.): *Poznawanie Miłosza*. [Miłosz megismerése.] 2. cz. pierwsza. 1980–1998. Wyd. Literackie, Kraków, 2000.
- FLEJSMAN, Lazar: *Paszternak v tridcatie godi*. Jerusalem, 1984.
- FÖLDÉNYI F. László: *Melankólia*. Akadémiai, Budapest, 1984.
- FRANASZEK, Andrzej: *Miłosz. Biografia*. Znak, Kraków, 2011.
- GELLER (HELLER), Mihail: *Andrej Platonov v poiskah szcsasztyja*. YMCA-Press, Paris, 1982.
- GIDE, André: *Visszatérés a Szovjetunióból*. Ford. DÉRY Tibor. Interart, Budapest, 1989.
- V. GILBERT Edit (szerk.): *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől*. I. Pécs, 2003.
- GŁOWIŃSKI, Michał: *Nowomowa po polsku*. [A lengyel newspeak]. PEN, Warszawa, 1991.
- GŁOWIŃSKI, Michał: *Rytual i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*. [Rítus és demagógia. Tizenhárom vázlat a degradált művészetről.] Open, Warszawa, 1992.
- GORGYN, Jakov Arkagyevics (szerk.), KOMAROV, G. F. (összeáll.): *Joszif Brodskij. Szobranijje szocsinyenyij*. I–VI. Puskinszkij Fond, Szankt-Petyerburg, 1992.
- GÖRÖZDI, Judit–MAGOVÁ, Gabriela (szerk.): *Tvorivost' literárnej recepcie – Az irodalmi recepció kreativitása*. Ústav svetovej literatúry SAV a Veda, Bratislava, 2008.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Übersetz. Gabriele LEUPOLD. Hanser Verlag, München, 1988.
- GROYS, Boris: *The Total Art of Stalinism. The Avant-Garde, Esthetic Dictatorship and Beyond*. Transl. Charles ROUGLE, Princeton University Press, 1992.
- GROYS, Boris: *Utopija i obmen*. Znak, Moskva, 1993.
- GÜNTHER, Hans: *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der Sowjetischen Literatur der 30-er Jahre*. Metzler, Stuttgart, 1984.
- GÜNTHER, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. London, 1990.
- GÜNTHER, Hans–DOBRENKO, Jevgenyij (szerk.): *Szocreálisztijicseszkijszkij kanon*. Gumanyitarnoje Agensztvo „Akagyemiceszkij projekt”, Szankt-Petyerburg, 2000.

- GRUDZIŃSKA-GROSS, Irena: *Milosz i Brodski. Pole magnetyczne*. [Miłosz és Brodskij. Mágneses mezők.] Znak, Kraków, 2007.
- GYÖRGY Péter–TURAI Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet*. Corvina, Budapest, 1992.
- HALBWACHS, Maurice: *On Collective Memory*. Ed., transl., intr. Lewis A. COSER. Harvard UP, 1992.
- HAUSER Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Ford. TANDORI Dezső. Gondolat, Budapest, 1978.
- HELLER, Mihail–NYEKRICHS, Alekszandr: *A Szovjetunió története*. I–II. Osiris, Budapest, 1996.
- HETÉNYI Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002.
- HORVÁTH János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfigig*. Akadémiai, Budapest, 1971.
- HORVÁTH Márton: *Lobogónk Petőfi*. Szikra, Budapest, 1950.
- HORVÁTH Sándor (szerk.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2008.
- HORVÁTH Zoltán: *Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)*. Gondolat, Budapest, 1961. (2. kiadás: 1974.)
- HUELLE, Paweł: *Weiser Dávidka*. Ford. KERTÉSZ Noémi. Európa, Budapest, 2002.
- HUELLE, Paweł: *Castorp*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2004.
- HUTCHEON, Linda–VALDES, Mario: *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. A Dialogue. Poligrafias 3 (1998–2000). 18–41.
- HUTCHEON, Linda: *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (2016. 12. 21.)
- HUTCHEON, Linda: *A Theory of Parody*. The Teechings of Twentieth-Century Art Forms. Methuen, New York, 1985.
- ISTRATI, Panait(–SERGE, Victor): *Más fény felé*, I–II. Ford. Supka Géza. Genius, Budapest, é. n.
- JANGFELDT, Bengt: *Feljegyzések Joszif Brodskijról. A nyelv az Isten*. Ford. RÁCZ Judit, TEPLÁN Ágnes. Typotex, Budapest, 2012. 9–76.
- JANION, Maria: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. [Az elképesztő szlávtság. Irodalmi fantazmagóriák.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2007.
- JÓZAN Ildikó–JENEY Éva (szerk.): *Túl minden határon. A magyar irodalom külföldön*. Balassi, Budapest, 2008.

- JUDT, Tony: *A háború után. Európa története 1945 óta.* I–II. Ford. KOMÁROMY Rudolf. Európa, Budapest, 2007.
- JUDT, Tony: *Befejezetlen múlt. A francia értelmiség 1944–1956.* Ford. ÁROKSZÁLLÁSI Zoltán. XX. Század Intézet, Budapest, 2008.
- KABDEBŐ Lóránt (szerk.): *A fordítás és az intertextualitás alakzatai.* Anonymus, Budapest, 1998.
- KÁLMÁN C. György: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi, Budapest, 1998.
- KAPPANYOS András: *Bajuszbögre, lefordíthatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer.* Balassi, Budapest, 2015.
- KARÁDI Éva–VEZÉR Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok.* Gondolat, Budapest, 1980.
- KARWOWSKA, Bożena: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych.* [Miłosz és Brodskij műveinek kritikai recepciója az angolszász nyelvterületen.] Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2000.
- KAYE, Peter: *Dostoyevsky and English Modernism.* Cambridge University Press, 1999.
- Kell-e nekünk Közép-Európa?* Századvég különszám, 1993.
- KERTÉSZ Imre: *A száműzött nyelv.* Magvető, Budapest, 2002.
- KESZEI András: *A város narratív identitása.* In: H. NÉMETH István–SZÍVÓS Erika–TÓTH Árpád (szerk.): *A város és társadalma. Tanulmányok Bácskai Vera tiszteletére.* Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület, Budapest, 2011.
- KLEINER, Juliusz: *Mickiewicz.* I–III. Lublin, 1948.
- KLEMPERER, Victor: *A Harmadik Birodalom nyelve.* Ford. LUKÁTS János. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1984.
- KNAPÍK, Jiří: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956.* [A hatalom fogságában. A kultúrpolitika rendszere és szereplői 1948–1956.] Libri, Praha, 2006.
- KOESTLER, Arthur: *Párbeszéd a halállal. Spanyol testamentum.* Ford. NEMES László. Fabula, Budapest, 1993.
- KOESTLER, Arthur: *A bukott isten.* In: Joseph CONRAD–Václav ČERNÝ–Arthur KOESTLER: *Folytatásos önéletrajz.* Szerk. BOJTÁR Endre, ford. BOJTÁR Péter és mások. Osiris–Századvég–2000, Budapest, 1994.
- KOESTLER, Arthur: *A jögi és a komisszár.* Vál., ford. HRUBY József. Osiris–Századvég, Budapest, 1994.

- KOESTLER, Arthur: *Nyílvessző a végtelenbe*. Ford. BORIS János. Osiris, Budapest, 1996.
- KOESTLER, Arthur: *A láthatatlan írás*. Ford. MAKOVECZ Benjámin. Osiris, Budapest, 1998.
- KOESTLER, Arthur: *Sötétség délben*. Ford. BART István. Európa, Budapest, 2011.
- KOMAROV, G. A. (összeáll.): *Joszif Brodskij. Szocsinyenyija v 4-h tomah*. Puskinszkij Fond–Tretyja Volna, Szankt-Petyerburg–Parizs–Moszkva–Nju-Jork, 1992–
- N. KOVÁCS Timea (vál., szerk.): *A fordítás mint kulturális praxis*. Sensus Füzetek. Jelenkor, Pécs, 2004.
- Közép-Európa – Felejtjük el? A 2000 c. folyóirat körkérdésére adott válaszok 1–4.* <http://ketezer.hu/2014/11/kozep-europa-felejtjuk-el/> <http://ketezer.hu/2014/12/kozep-europa-felejtjuk-el-2/> <http://ketezer.hu/2015/02/kozep-europa-felejtjuk-el-3/> <http://ketezer.hu/2015/05/kozep-europa-felejtjuk-el-4/> (2017. 01. 13.)
- KRIDL, Manfred: *A Survey of Polish Literature and Culture*. Mouton and Co., Copenhagen, 1956.
- KRÓL, Marcin: *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków. Polskie obrachunki na koniec millenium*. [A romantika, a lengyelek pokla és mennyországa. Ezredvégi lengyel számvetések.] Warszawa, 1998.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: *Polish Romantic Literature*. Dutton, New York, 1931.
- LAHUSEN, Thomas–DOBRENKO, Evgeny: *Socialist Realism without Shores*. Durham–London, 1997.
- LOTMAN, Jurij: *Szemioszfera*. Összeáll. M. Ju. LOTMAN. Iszkuosztvo, Szankt-Petyerburg, 2000.
- LOTMAN, Jurij: *Kultúra és intellektus. J. L. válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*. Ford., szerk., elő- és utószó SZITÁR Katalin. Argumentum, Budapest, 2002.
- LOWENTHAL, David: *The Past is a Foreign Country*. Oxford UP, 1985.
- LUKÁCS György: *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Az interjúkat készítette EÖRSI István és VEZÉR Erzsébet. Magvető, Budapest, 1989.
- MACURA, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. [Boldog korszak. Szimbólumok, emblémák, mítoszok 1948–1989.] Praha, 1992.

- MARGÓCSY István (szerk.): *Jöjjön el a Te országod. Petőfi politikai utóéletének dokumentumaiból.* Szabad Tér, Budapest, 1988.
- MEYERS, Jeffrey: *Joseph Conrad. A biography.* Murray, London, 1991.
- MICKIEWICZ, Adam: *Az Ősök.* Ford. PÁKOZDY Ferenc, előszó és jegyz. KERÉNYI Grácia. Európa, Budapest, 1963.
- MICKIEWICZ, Adam: *Ősök.* Vál., ford., jegyz. BELLA István. BEZA Bt., Budapest, 2000.
- MILBACHER Róbert: „...földben állasz mély gyököddel...”. *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata.* Osiris, Budapest, 2000.
- MIŁOSZ, Czesław (ed., transl.): *Postwar Polish Poetry.* Penguin Books, Harmondsworth, 1970.
- MIŁOSZ, Czesław: *Prywatne obowiazki.* [Magánkötelezettségek.] Instytut Literacki, Paryż, 1972.
- MIŁOSZ, Czesław: *Műzsáim palotája.* Vál. és utószó BOJTÁR Endre, ford. UŐ és mások. Európa, Budapest, 1987.
- MIŁOSZ, Czesław: *A kétségbeesés tisztasága. Válogatott esszék.* Vál. BOJTÁR Endre és PÁLFALVI Lajos, ford. BOJTÁR Endre és mások. Osiris–2000, Budapest, 1999.
- MIŁOSZ, Czesław: *Ahogy elkészül a világ. Versek.* Vál., ford. GÖMÖRI György. AB-ART, Pozsony, 2001.
- MIŁOSZ, Czesław: *Szukanie ojczyzny.* [A haza keresése.] Znak, Kraków, 2001.
- MIŁOSZ, Czesław–GORCZYŃSKA, Renata: *Podróżny świata. Rozmowy.* [Világutazó. Beszélgetések.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2002.
- MIŁOSZ, Czesław–FIUT, Aleksander: *Autoportret przekorny. Rozmowy.* [Makacskodó önarckép. Beszélgetések.] Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2003.
- MIŁOSZ, Czesław: *Családias Európa.* Vál. BOJTÁR Endre, ford. UŐ és mások. Kalligram, Pozsony, 2011.
- MIŁOSZ, Czesław: *A lengyel irodalom története.* I–II. Ford. MIHÁLYI Zsuzsa. Attraktor, Gödöllő–Máriabesnyő, 2011.
- MIŁOSZ, Czesław: *A rabul ejtett értelem.* Ford. FEJÉR Irén és mások. Európa, Budapest, 2011.
- MIŁOSZ, Czesław: *Wiersze wszystkie.* [Cz. M. Összes verse.] Znak, Kraków, 2011.

- MINOIS, George: *Az életfájdalom története. A melankóliától a depresszióig.* Corvina, Budapest, 2005.
- MÓDOS Péter (szerk.): *Közép-európai olvasókönyv.* Osiris–Közép-európai Kulturális Intézet, Budapest, 2005.
- MOŹEJKO, Edward: *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek.* [A szocialista realizmus elmélete, kibontakozása és hanyatlása.] Kraków, 2000.
- NAJDER, Zdzisław: *Życie Josepha Conrada-Korzeniowskiego.* [J. C.-K. élete.] I–II. PWN, Warszawa, 1980.
- NAJMAN, Anatolij: *Rasszkazi o Anne Ahmatovoj.* Hudozslesztvennaja litteratura, Moszkva, 1989.
- NÉMETH G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után.* Szépirodalmi, Budapest, 1971.
- NEUBAUER, John–CORNIS-POPE, Marcel (eds.): *History of the literary cultures of East-Central Europe.* I–IV. John Benjamins Publ. Amsterdam–Philadelphia, 2004–2010.
- NEUBAUER, John–TÖRÖK, Borbála Zsuzsanna (eds.): *Exile and Return of Writers from East-Central Europe.* Walter de Gruyter Publ., 2009.
- NYCZ, Ryszard: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie.* [A modernség nyelve. Irodalomtörténeti bevezetés.] Wrocław, 2002.
- OLICK, Jeffrey K.–ROBINS, Joyce: *A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a kollektív emlékezettől a mnemonikus gyakorlat történelmi-szociológiai vizsgálatáig.* Replika, 37. szám, 1999. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/37/olick.htm> (2016. 12. 21.)
- OLICK, Jeffrey K.–VINITZKY-SEROUSSI, Vered–LEVY, Daniel (eds.): *The Collective Memory Reader.* Oxford UP, 2011.
- ORWELL, George: *Hódolat Katalóniának.* Ford. BETLEN János. Interart, Budapest, 1989.
- PÁLFALVI Lajos: *Tény és metafora. A lengyel emigráció prózairodalma 1945–1980.* Balassi, Budapest, 1993.
- PÁLYI András: *Suszterek és szalmabáb.* Kalligram, Pozsony, 1998.
- PAPERNIJ, Vlagyimir: *Kultura Dva.* Ardis, Ann Arbor, 1985.
- PÉTER Mihály: „*Pár tarka fejezet csupán...*” *Puskin Jevgenyij Anyegin-je a magyar fordítások tükrében.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999.

- PETERS, John G.: *Joseph Conrad's Critical Reception*. Cambridge University Press, 2013.
- PIGOŃ, Stanisław: *Zawsze o Nim*. [Mindig Róla.] Warszawa, 1998.
- POSZLER György: *Ars poetica – ars teoretica*. Magvető, Budapest, 2006.
- POLUHINA, Valentyina Pavlovna (szerk.): *Brodskij glazami szovremennyikov – Brodsky through the eyes of his contemporaries*. Zsurnal Zvezda, Szankt-Petyerburg, 1997.
- POLUHINA, Valentyina Pavlovna: *Bolszaja knyiga intervju*. Zaharov, Moszkva, 2000.
- PROKOP-JANIEC, Eugenia: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*. [A két háború közötti lengyel zsidó irodalom.] Universitas, Kraków, 1992.
- PRZYBYLSKI, Ryszard: *A babiloni fogság*. Ford. PÁLFALVI Lajos. In: Adam MICKIEWICZ: *Ősök*. Budapest, 2000. 349–365.
- REICHMANN Angelika: *Narcissus aranykora. Posztmodern Dosztojevszkij-olvasatok*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014.
- RÉVAI József: *Népiesség, magyarság, marxizmus*. Szikra, Budapest, 1945.
- ROHONYI Zoltán (szerk.): *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Osiris–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001.
- ROHRWASSER, Michael: *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten*. Stuttgart, 1991.
- SANDAUER, Artur: *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. [Degradált valóság. Tanulmány B. Schulzról.] Wydawnictwo literackie, Wrocław–Kraków, 1985.
- SCHEIBNER Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*. Ráció, Budapest, 2014.
- SCHULZ, Bruno: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. [Elbeszélések. Válogatott esszék és levelek.] Kiad. Jerzy JARZĘBSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1989, 1998.
- SHERRY, Norman (ed.): *Conrad. The Critical Heritage*. Routledge and Kegan Paul, London, 1973.
- L. SIMON László (szerk.): *Munkás, paraszt, értelmiség, munkaverseny lázában ég. Agitatív antológiaköltészet Magyarországon 1945–1956*. Korona Kiadó, Budapest, 2002.



- SINKÓ Ervin: *Optimisták. Történelmi regény 1918–19-ből*. Magvető, Budapest, 1979.
- SINKÓ Ervin: *Krleža. Esszék, tanulmányok*. Sajtó alá rend. BOSNYÁK István. Forum, Újvidék, 1987.
- SINKÓ Ervin: *Egy regény regénye. Moszkvai naplójegyzetek 1935–1937*. Magvető, Budapest, 1989.
- SINKÓ Ervin: *Az út. Naplók*. Szerk. JÓZSEF Farkas–ILLÉS László. Akadémiai, Budapest, 1990.
- SINKÓ Ervin: *Bezűzött háborús napló. 1939–1944*. Sajtó alá rend. BOSNYÁK István. Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 2000.
- SPEINA, Jerzy: *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. [A valóság csődje. B. Sch. prózája.] Warszawa–Toruń, 1974.
- STANDEISKY Éva: *A Magyar Kommunista Párt irodalompolitikája 1944–1948*. Kossuth, Budapest, 1987.
- STAROBINSKI, Jean: *The Idea of Nostalgia*. Diogenes, 54, 1966. 81–103.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története*. II. 1880-tól 1919-ig. Gondolat, Budapest, 2007.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*. Kalligram, Pozsony, 2008.
- SZÉPLAKI Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Kalligram, Pozsony, 2008.
- SZIKLAY László: *Szomszédainkról*. Szépirodalmi, Budapest, 1974.
- SZIKLAY László: *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban*. Gondolat, Budapest, 1987.
- SZILÁGYI Ákos: *Ezerkilencszáznyolcvannégyen innen és túl. A negatív utópiák társadalomképe*. Magvető, Budapest, 1988.
- SZŐKE Katalin: *Kívül tagasabb*. In: GRÁNICZ István (szerk.): *El-sikkasztott orosz irodalom*. Helikon, 39, 1993/2–3. 341–346.
- SZTYEPANOV, A. G.–FOMENKO, I. V.–ARTYEMOVA, Sz. Ju. (szerk.): *Joszif Brodskij. Problemi poetyiki*. Novoje Lityeraturnoje Obozrenyje, Moszkva, 2012.
- SZYMAK-REIFEROWA, Jadwiga: *Czytając Brodskiego*. Kraków, 1998.
- TARASZOV-ROGYIONOV, Alekszandr: *Csokoládé*. Ford. KATONA Fedor [KARIKÁS Frigyes], átdolg. GEREKEN Ágnes és ENYEDY György. Európa, Budapest, 1989.

- TORAŃSKA, Teresa: *Oni*. [Ök.] Warszawa, 1985.
- TRZNADEL, Jacek: *Hańba domowa*. [Háziszennyés]. Instytut Literacki, Paryż, 1986.
- VINCENZ, Stanisław: *Po stronie dialogu*. [A párbeszéd pártján.] Tom pierwszy. PWN, Warszawa, 1983.
- VOLKOV, Szolomon: *Sosztakovics és Sztálin*. Ford. KÁLLAY Tibor. Napvilág, Budapest, 2006.
- WEISSBERG-CYBULSKI, Aleksander: *Hexensabbat. Russland im Schmelztiegel der Säuberungen*. Frankfurt am Main, 1951.
- WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1998.
- ZALESKI, Marek: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. [Az emlékezet formái. A múlt ábrázolása a kortárs lengyel irodalomban.] Wydawnictwo IBL, Warszawa, 1996.
- ZDZIECHOWSKI, Marian: *Europa, Rosja, Azja*. [Európa, Oroszország, Ázsia.] Wilno, 1923.
- ZDZIECHOWSKI, Marian: *W obliczu końca*. [Szemtől szemben a véggel.] Wilno, 1937.
- ZDZIECHOWSKI, Marian: *Widmo przyszłości*. [A jövő kísértete.] Lausanne, 1983.

## A TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE

*A hivatásos komparatista*  
itt jelenik meg először.

*Az irodalmi kánonok közép-európai szemszögből*  
magyarul itt jelenik meg először;  
cseh nyelven: *Literární kánony ze středoevrópského úhlu pohledu*. Ford.  
HONTI Eszter. In: Ivo POSPÍŠIL–Josef ŠAUR (szerk.): *Středo-  
evropský areál ve vnitřních souvislostech (česko-slovensko-maďarské  
reflexe)*. Masarykova Univerzita, Brno, 2010. 69–76.

*Milosz lengyel kánonja*  
BUKSZ, 2013, 1. szám. 44–52.

*Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói*  
*John Neubauer–Borbála Zsuzsanna Török (eds.): The Exile and Return  
of Writers from East-Central Europe. A Compendium*. Helikon, 56.  
évf., 2010. 660–664.;  
szlovák nyelven: *Skúsenosť stredoeurópskej emigrantskej literatúry*.  
*World Literature Studies* 2. vol., 2010, No. 4., 49–55.

*Hauser Arnold (1892–1978), az elfeledett kultúrtörténész*  
In: BALOGH Magdolna, KALAVSZKY Zsófia (szerk.): *Cseh ködképek  
fürkészője. Írások Berkes Tamás 60. születésnapjára*. Reciti, Buda-  
pest, 2014. 98–111.;

szlovák nyelven: *Arnold Hauser (1892–1978), zabudnutý kultúrny historik. Úvod do možného úvodu*. Ford. Gabriela MAGOVÁ. In: Adam BŽOCH–Ivan GERÁT és mások (szerk.): *Vedy o umeniach a dejiny kultúry. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie*. SAV, Bratislava, 2013. 58–73.

*Oroszország képe Mickiewicz Ősökjében*  
Holmi, 18. évf., 2006, 5. szám. 701–712.

*Conrad Dosztojevszkij-paródiája: a Nyugati szemmel*  
*Joseph Conrad és az oroszok viszonya a Nyugati szemmel tükrében*. In: BERKES Tamás (szerk.): *Borostyánút. Tanulmányok Bojtár Endre 70. születésnapjára*. rec.iti, Budapest, 2010. 104–120. A jelen kötetben közölt tanulmány ennek az írásnak jelentősen átdolgozott változata.

*Bruno Schulz otthonos otthontalansága*  
Holmi, 12. évf., 2000, 4. szám. 501–510.

*Az emigráció diszkrét bája*  
2000, 2015. december. 49–63.

*Nosztalgia és emlékezés a kortárs lengyel regényekben*  
*Nosztalgia és emlékezés mai lengyel írónál*. Magyar Lettre Internationale, 94. szám, 2014. ősz, 4–6.;  
szlovák nyelven: *Pamät' a nostalgia v súčasnom poľskom románe*. Ford. Ivana TARANENKOVÁ. World Literature Studies, 6. vol., 2014, 2. szám. 53–63.

*A kentaur természetrajzához*  
Helikon, 52. évf., 2006, 4. szám. 414–431.;  
orosz nyelven: *K fiziológii kentavra. O szovremennom ponyimanyii szocrealizma*. Ford. J. P. GUSZEV. In: Jurij Pavlovics GUSZEV (szerk.): *XX vek. Russzkaja lityeratura glazami vengrov – vengerszkaja lityeratura glazami russzkih*. Insztyitut Szlavjanovegyenyija RAN, Moszkva, 2007. 144–173.

*A nyelv elrablása*

Literatura, 29. évf., 2003, 2. szám. 199–214.;

cseh nyelven: *Krádež jazyka. Jazyk a totalitarismus*. Ford. HONTI Eszter. Amicus revue, 13. évf., 2005. 89–100.

*„Lobogónk, Petőfi?”*

Literatura, 36. évf., 2010, 1. szám. 39–51.

*Sinkó Ervin kommunistasága: a messianizmustól a titóizmusig*

Múltunk, 2013, 2. szám. 145–164.

*Rabul ejtett értelmek*

*A rabul ejtett értelmek*, Nagyvilág, 58. évf., 2013, 8. szám. 838–851.



## NÉVMUTATÓ

- Adorno, Theodor W. 78  
Ady Endre 30, 250, 254  
Ágoston Vilmos 68  
Ahbe, Thomas 187  
Albert Sándor 187  
Alecsandri, Vasile 241  
Altieri, Charles 210  
Andrzejewski, Jerzy 282  
Ankersmit, Frank 42  
Antal Frigyes 74, 76  
Aragon, Louis 287  
Arany János 240, 241  
Arendt, Hannah 194, 219, 235,  
278, 290, 292  
Árokszállási Zoltán 294  
Aron, Raymond 278, 286,  
290, 292  
Artyemova, Szvetlana 172  
Assmann, Aleida 25  
Assmann, Jan 25, 32, 209,  
210, 217  
Aude, Sophie 28, 29, 33  
Auden, Wystan Hugh 149, 158,  
166, 262  
Babel, Iszaak 257, 268  
Backes, Jean-Louis 32  
Bahtyin, Mihail 82, 116, 127,  
220, 227, 236  
Baka István 167  
Bakunyin, Mihail 119, 127  
Balassi Bálint 47  
Balázs Béla 64, 74, 75, 84, 248,  
254, 259, 268, 275  
Balogh Edgár 73  
Balogh Magdolna 174, 216  
Bányai János 273  
Barańczak, Stanisław 29  
Baratinszkij, Jevgenyij 166  
Barbusse, Henri 262  
Barta János 241  
Barta Sándor 64, 268  
Bartók Béla 20  
Beauvoir, Simone de 286  
Becher, Johannes R. 64, 262  
Beckett, Samuel 161  
Behring, Eva 61  
Belaja, Galina 192, 214  
Belij, Andrej 97, 116

- Belinszkij, Visszarion 127  
 Bella István 11, 13, 33, 89,  
     99, 104  
 Bělohradský, Václav 230, 237  
 Benjamin, Walter 198, 293  
 Berend T. Iván 214  
 Berent, Waclaw 55  
 Bergyajev, Nyikolaj 116,  
     204, 216  
 Berkes Tamás 17, 295  
 Bernát, Lublini 37  
 Besztuzsev, Alekszandr 95  
 Bethlen István 253  
 Bibó István 244  
 Bieńczyk, Marek 175  
 Bierut, Bolesław 231  
 Bihari Sándor 236  
 Bikont, Anna 283, 294  
 Bílik, René 296  
 Błoński, Jan 173  
 Bobisev, Mihail 156  
 Bobrowski, Tadeusz 110  
 Bogusławski, Wojciech 49  
 Bojtár Anna 174  
 Bojtár B. Endre 294  
 Bojtár Endre 9, 10, 16, 17, 20,  
     21, 41, 45, 60, 147, 171, 214,  
     216, 276, 277, 294  
 Bojtár Péter 126  
 Bolecki, Włodzimierz 60, 66, 278  
 Bondarev, Jurij 214  
 Bonyhai Gábor 236  
 Bori Imre 273  
 Borowski, Tadeusz 282  
 Bosnyák István 273, 277  
 Boym, Svetlana 176, 178,  
     187, 188  
 Boy-Żelenski, Tadeusz 55  
 Brandt, Juliane 61  
 Brandys, Kazimierz 31  
 Brecht, Bertolt 64, 150, 262  
 Breza, Tadeusz 136  
 Broch, Hermann 137, 199  
 Brodskij, Joszif 11, 147–149,  
     152–161, 165–170,  
     172–174  
 Broniewski, Władysław 65, 237  
 Brückner, Aleksander 47  
 Brzękowski, Jan 58  
 Brzozowski, Stanisław 56  
 Buber, Martin 40, 134  
 Buharin, Nyikolaj 287  
 Bujnicki, Teodor 58  
 Bulgakov, Mihail 266  
 Bunke, Simon 187  
 Burke, Peter 71, 83, 84  
 Busza, Andrzej 173  
 Byron, George, lord 50  
 Camus, Albert 286, 288,  
     292, 294  
 Carlton, Gregory 218  
 Čelakovský, Ladislav 240  
 Celan, Paul 67, 150  
 Černý, Václav 277  
 Cesarec, August 271  
 Chagall, Marc 161  
 Churchill, Winston 284  
 Chwin, Krystyna 188  
 Chwin, Stefan 11, 175, 180, 182,  
     183, 187, 188  
 Cieszkowski, Augustz 40  
 Clark, Katerina 214  
 Condillac, Etienne Bonnot de 51



- Conrad, Joseph 11, 51, 52, 103,  
 109–111, 115–118, 120, 126,  
 128, 147, 277  
 Cornis-Pope, Marcel 18, 21, 66  
 Crnjanski, Miloš 65, 150  
 Crossman, Richard 276,  
 292–294  
 Custine, Astolphe de 97  
 Cvetajeva, Marina 152, 159  
 Czaplínski, Przemysław 187,  
 188  
 Czapski, Józef 154, 290  
 Czechowicz, Józef 58, 138  
 Czerniawski, Adam 164  
 Czine Mihály 251, 254  
 Czyżewski, Tytus 58  
  
 Csaadajev, Pjotr 97  
 Csáky Móric 20  
 Cseh Gergő Bendegúz 235  
 Csernyisevskij, Nyikolaj 197,  
 199  
 Csordás Gábor 37  
  
 Dąbrowska, Maria 136  
 Daix, Pierre 287  
 Dali, Salvador 203  
 Dante Alighieri 150  
 Darowski, Jan 164  
 Darvas József 244, 245  
 Deleuze, Gilles 183, 188  
 Déry Tibor 30, 248  
 Diderot, Denis 51  
 Dimitrov, Georgi 262  
 Dobrenko, Jevgenij 206–208,  
 211, 214, 215, 217, 218,  
 236, 252  
 Dobroljubov, Nyikolaj 239  
 Domenach, Jean-Marie 289  
 Dos Passos, John 262, 292  
 Dosztojevskij, Fjodor Mihajlo-  
 vics 11, 74, 75, 97, 110, 111,  
 113, 115–118, 125–127, 148,  
 171, 260, 274  
 Drawicz, Andrzej 174  
 Dumas, Alexandre 53  
  
 Ejszenstejn, Szergej 268  
 Eliot, Thomas Stearns 52, 77, 156  
 Éluard, Paul 287  
 Endreffy Zoltán 85  
 Engels, Friedrich 127  
 Eörsi István 30, 277  
 Erdei Ferenc 244  
 Erdélyi János 240  
 Erdélyi József 244  
 Erkel Ferenc 250  
 Esterházy Péter 16, 28–30,  
 132, 133  
  
 Farkas Zsolt 217  
 Faulkner, William 148  
 Féja Géza 244, 245  
 Fejtő Ferenc 244, 246, 253, 278,  
 286, 292  
 Fekete J. József 273  
 Ferenc, Assisi Szent 260  
 I. Ferenc József 141  
 Ferkai András 193, 214  
 Ficowski, Jerzy 133, 140  
 Fidelius, Petr 230, 234, 235, 237  
 Fischer, Louis 292  
 Fiut, Aleksander 173  
 Flaubert, Gustave 109

Fogarasi Béla 74, 75  
 Folejewski, Zbigniew 173  
 Fomenko, Igor 172  
 Forgács Éva 64  
 Foucault, Michel 293  
 Földényi F. László 187  
 Franaszek, Andrzej 172,  
 291, 294  
 Franko, Ivan 134  
 Fredro, Aleksander 51  
 Freud, Sigmund 137  
 II. Frigyes, Nagy 181  
 Fromm, Erich 215  
 Frost, Robert 166  
 Furet, François 194, 215  
 Fülep Lajos 74, 77, 84  
 Fürst Sándor 261, 275  
  
 Gábor Andor 64, 268  
 Gábor György 294  
 Gách Marianne 84  
 Gadamer, Hans-Georg 227, 236  
 Galambos Csaba 133  
 Gałczyński, Konstanty Ildefons  
 171, 237, 282  
 Galics, Alekszandr 232  
 Galsworthy, John 116  
 Gans, Herbert J. 85  
 Garnett, Constance 110, 126  
 Garnett, Edward 109, 110, 126  
 Gellér B. István 129  
 Genette, Gerard 116  
 Gergely Ágnes 174  
 Gide, André 262, 269, 276, 281,  
 292, 293  
 Giedroyc, Jerzy 154, 172,  
 280, 290  
  
 V. Gilbert Edit 188  
 Ginzburg, Carlo 19  
 Glikman, Iszaak 215  
 Głowiński, Michał 198, 200,  
 215, 216, 224, 233,  
 236, 237  
 Gneuss, Christian 85  
 Goethe, Johann Wolfgang 95,  
 199, 200  
 Golomstok, Igor 195–197, 201,  
 203, 215  
 Goma, Paul 66  
 Gombrich, Ernst Hans 78  
 Gombrowicz, Witold 31, 58, 66,  
 129, 133, 135, 150, 152  
 Gomulka, Władysław 180  
 Goncsarov, Ivan 110  
 Gorczyńska, Renata 173, 278,  
 281, 293  
 Gorgyin, Jakov 173  
 Gorkij, Makszim 155, 200, 205,  
 223, 268  
 Gorzka, Gabriele 217  
 Göbbels, Joseph 267, 268  
 Gömbös Gyula 253  
 Gömöri György 173  
 Görözdi Judit 298  
 Gránicz István 172  
 Grass, Günter 180  
 Greenberg, Clement 70  
 Grosche, Hildegard 29, 30  
 Gross, Miriam 160, 173  
 Groys, Boris 209, 215, 217  
 Grudzińska-Gross, Irena 171  
 Günther, Hans 197–200, 211,  
 214–218, 220, 221, 235,  
 236, 252

Gyerzsavin, Gavriła 166  
 Györfy Miklós 33  
 György Mátyás 259  
 György Péter 214

Haas Lídia 32  
 Habermas, Jürgen 85  
 Halbwachs, Maurice 181, 188  
 Harris, Jonathan 70  
 Hass, Robert 169, 170  
 Határ Győző 153  
 Haupt, Zygmunt 179  
 Hauser Arnold 10, 70–84  
 Havel, Václav 26  
 Háry Gyula 64  
 Hegedűs Zoltán 237  
 Hegel, Georg Wilhelm  
   Friedrich 40  
 Heidegger, Martin 293  
 Heine, Heinrich 50, 241  
 Heller, Mihail 231, 235,  
   237, 275  
 Helvetius, Claude Adrien 51  
 Herbert, Zbigniew 164,  
   171, 219  
 Herder, Johann Gottfried  
   240, 241  
 Herling-Grudziński, Gustaw  
   31, 66  
 Hertz, Zofia 154  
 Hertz, Zygmunt 154, 280  
 Herzen, Alekszandr 127, 222  
 Hidas Zoltán 217  
 Hitler, Adolf 76, 197, 198, 203,  
   227, 237  
 Hoene-Wroński, Józef Maria 40  
 Hofer, Johannes 176

Horthy Miklós 261  
 N. Horváth Béla 253  
 Horváth János 240, 241, 252  
 Horváth Márton 204, 247–249,  
   253, 254  
 Horváth Zoltán 73, 84  
 Hrabal, Bohumil 31, 129  
 Huelle, Paweł 11, 175, 180,  
   181, 187  
 Hugo, Victor 150  
 Husz János 48  
 Hutcheon, Linda 116, 127, 187

Ilf, Ilja 266  
 Illés László 130, 273–275  
 Illyés Gyula 242, 244, 245, 247,  
   251, 252  
 Iribarne, Louis 173  
 Irzykowski, Karol 56  
 Isherwood, Christopher 262  
 Istrati, Panait 276  
 Ivanov, Anatolij 214  
 Iwaszkiewicz, Jarosław 57

James, Henry 116, 127  
 Jangfeldt, Bengt 172  
 Janion, Maria 60  
 Janov, Alekszandr 202  
 Jarośniński, Zbigniew 214  
 Jarzębski, Jerzy 141  
 Jasiński, Bruno 65  
 Jaspers, Karl 293  
 Jastrun, Mieczysław 58, 165  
 Jászi Oszkár 73  
 Jauss, Hans Robert 41  
 Jeney Éva 32, 33, 174, 252  
 Jeszaulov, Ivan 204, 216, 217

- Jevtusenko, Jevgenyij 166  
 John Éva 188  
 Jókai Mór 27  
 Joliot-Curie, Frédéric 287  
 Joyce, James 148, 150, 161  
 Józán Ildikó 32, 33  
 József Attila 30, 243, 248,  
 250, 253  
 József Farkas 273–275  
 Judt, Tony 288, 289, 294
- Kabdebó Lóránt 108  
 Kádár János 221  
 Kafka, Franz 131, 143  
 Káldor György 74  
 Kállai Gyula 253  
 Kállai Tibor 276  
 Kálmán C. György 25, 26, 32,  
 174, 209, 217, 273  
 Kalmár Melinda 235  
 Kálnoky László 57  
 Kálvin János 48  
 Kamenyev, Lev 264  
 Kappanyos András 300  
 Karádi Éva 75, 76, 83, 84  
 Karadžič, Vuk 240  
 Kardos László 237  
 Károlyi Mihály 263  
 Karwowska, Bożena 173, 174  
 Kassák Lajos 259  
 Kautsky, Karl 276  
 Kaye, Peter 116, 126, 127  
 Képes Géza 237  
 Kerényi Grácia 108, 129,  
 130, 132  
 Kerényi Károly 73  
 Keresztes Gáspár 60
- Kertész Imre 27, 29, 30, 33, 66,  
 219, 220, 235  
 Kertész Noémi 21  
 Keszei András 188  
 Keszthelyi Zoltán 237  
 Kierkegaard, Sören 75, 260  
 Kimmelman, Michael 33  
 Király István 251, 252, 254  
 Kirov, Szergej 264  
 Kiš, Danilo 31, 153  
 Klaniczay Tibor 16  
 Kleiner, Juliusz 92  
 Klemperer, Victor 226, 236  
 Kline, George 158  
 Kljucsevszkij, Vaszilij 202  
 Kochanowski, Jan 47, 48  
 Kodály Zoltán 254  
 Koestler, Arthur 262, 269,  
 275–277, 281, 290–294  
 Kojève, Alexandre 293  
 Kołakowski, Leszek 40, 219,  
 259, 274  
 Kollár, Ján 240  
 Komáromy Rudolf 294  
 Komját Aladár 259  
 Konrád György 15, 26, 30  
 Konwicki, Tadeusz 179  
 Korvin Ottó 260  
 Korzeniowski, Apollo 51,  
 52, 110  
 Korzeniowski, Konrad *lásd*  
 Conrad, Joseph  
 Kościuszko, Tadeusz 49  
 Kosseleck, Reinhard 42  
 Kosztolányi Dezső 30  
 Kovács Endre 236, 237  
 Kovács Imre 244, 245

- Kovács József 274  
 N. Kovács Timea 301  
 Kowalewski, Włodzimierz 175  
 Könczöl Csaba 85, 236  
 Körtvélyessy Klára 133  
 Krasziński, Zygmunt 17, 46, 50, 51, 152  
 Kraszewski, Józef Ignacy 54  
 Krasztev Péter 17, 18, 20  
 Kravcsenko, Viktor 286, 287  
 Kridl, Manfred 44–46  
 Krleža, Miroslav 271, 272, 278  
 Król, Marcin 60  
 Kruczkowski, Leon 41  
 Kruse, Robin 276  
 Krysowski, Olaf 173  
 Kryszak, Janusz 294  
 Krzyżanowski, Julian 44  
 Kuczyński, Bogusław 136  
 Kuhmärker, Henrietta 133  
 Kun Béla 262, 268  
 Kundera, Milan 15, 26, 27, 31, 66, 67, 149, 152  
 Kuperman, Gene 217  
 Kupina, Natalja 215, 227, 228, 236  
 Kurella, Alfred 269  
 Kusák, Alexej 216  
 Kuśniewicz, Andrzej 179  
  
 Lahusen, Thomas 217  
 Lanson, Gustave 39  
 Łapiński, Zdzisław 162, 173  
 Lawrence, David Herbert 116  
 Lazari, Andrzej de 127  
 Leach, Catherine S. 35, 173  
 Lebus, Klaus-Jürgen 83, 85  
  
 Lechoń, Jan 57  
 Lejderman, Naum 214  
 Lelewel, Joachim 40  
 Lem, Stanisław 41  
 Lengyel András 258, 274  
 Lengyel József 259  
 Lenin, Vlagyimir Iljics 222–225, 236, 246, 253, 276  
 Leśmian, Bolesław 37, 56  
 Lesznai Anna 74  
 Libera, Antoni 175  
 Lilla, Mark 278, 293  
 Lipoveckij, Mark 214  
 Liskowacki, Artur Daniel 175  
 Locke, John 40  
 Lotman, Jurij 13, 14, 20, 21  
 Lovinescu, Monica 65  
 Lowenthal, David 301  
 Luca, Gherasim 67  
 Lukács György 64, 74, 75, 84, 246, 247, 253, 259, 275, 277  
 Lukács Imre 236  
 Luther, Martin 48  
  
 Macura, Vladimír 301  
 Madách Imre 51  
 Magová, Gabriela 298  
 Makarenko, Anton 265  
 Malraux, André 262, 269  
 Mandelstam, Oszip 159  
 Mándy Iván 30  
 Mann, Thomas 136, 143, 150, 182, 199, 200  
 Mannheim Károly 72, 74–77, 79  
 Márai Sándor 30, 66, 67, 152, 153  
 Margócsy István 242, 248, 249, 252, 254

Marinetti, Filippo Tommaso 203  
 Markowski, Michał Paweł 173  
 Marr, Nyikolaj J. 226  
 Marsak, Szamuil 157  
 Martinov, Leonyid 217  
 Marx, Karl 74, 127  
 Matolcsy Mátyás 244  
 Mattlaw, Ralph 115  
 Maupassant, Guy de 109  
 Mayer, Peter 270  
 Merleau-Ponty, Maurice  
     286, 288  
 Mészöly Miklós 30  
 Metternich, Klemens von 50  
 Meyers, Jeffrey 109, 126, 127  
 Michnik, Adam 283, 293  
 Miciński, Bolesław 41  
 Mickiewicz, Adam 11, 13, 17,  
     27, 33, 45, 46, 50, 51, 56, 89,  
     90, 93–98, 103, 104, 106–  
     108, 147, 150, 152  
 Mihályi Zsuzsa 34, 173  
 Miklós Pál 218  
 Mikojan, Anasztasz 157  
 Mikszáth Kálmán 250  
 Milbacher Róbert 241, 252  
 Miller, Sarah 291  
 Miłosz, Czesław 10–12, 15, 21,  
     26, 31, 34–36, 38–60, 66, 67,  
     97, 108, 115, 127, 131, 138,  
     141, 145, 147–149, 151–155,  
     159–165, 168–173, 179, 182,  
     276, 278, 280–285, 289–295  
 Minois, George 187  
 Módos Péter 303  
 Molnár Ferenc 30  
 D. Molnár István 34  
 Mora, Terézia 30  
 Morgan, Claude 287  
 Móricz Zsigmond 250, 254  
 Morozov, Pavlik 265  
 Mounier, Emmanuel 285  
 Mozejko, Edward 11, 20,  
     218, 252  
 Mrožek, Sławomir 31, 152  
 Munkácsy Mihály 250  
 Munteanu, Doru 68  
 Musil, Robert 137, 199, 200  
 Müller, Herta 73  
 Münzenberg, Willi 290  
  
 Nabokov, Vladimir 32, 90,  
     150, 152  
 Nadas Péter 29, 30  
 Nagy László Kálmán 216  
 Nagy Miklós 174  
 Nagy Péter Tibor 253  
 Nagy Sz. Péter 252  
 Najder, Zdzisław 126, 128  
 Najman, Anatolij 156, 172  
 Nałkowska, Zofia 135, 136  
 Németh G. Béla 241, 252  
 Németh László 30, 242, 245,  
     247, 253  
 Neubauer, John 18, 19, 21,  
     62–64, 66, 68, 171,  
     188, 275  
 Niemcewicz, Julian Ursyn 49  
 Nietzsche, Friedrich 161, 260  
 Norwid, Cyprian Kamil 17,  
     52, 152  
 Novoszilcov, Nyikolaj  
     Nyikolajevics 92, 94, 99  
 Nycz, Ryszard 60

Nyekraszov, Nyikolaj 241  
 Nyekrics, Alekszandr 275  
 Nyíró Lajos 218

O'Brian, John 70, 83  
 Oleszkiewicz, Józef 91  
 Olick, Jeffrey K. 188  
 Orbán Viktor 237  
 Orwell, George 219, 220, 269,  
 276, 281, 292, 293  
 Orzeszkowa, Eliza 54  
 Orzóy Ágnes 21  
 Osztrovskij, Nyikolaj 200,  
 216, 235  
 Ovidius Naso, Publius 150

Örkény István 31

Pákozdy Ferenc 89, 108  
 Pálfalvi Lajos 60, 108, 171, 179,  
 188, 293  
 Pályi András 131, 132, 171  
 Papernij, Vlagyimir 193, 202,  
 203, 214, 216  
 Pasek, Jan Chrysostom 49  
 Paszternak, Borisz 159  
 Patyomkin, Grigorij 198  
 Peiper, Taduesz 58, 65  
 I. Péter, Nagy 95, 100  
 Péter Mihály 108  
 Péterfy Gergely 237  
 Peters, John G. 304  
 Petőfi Sándor 12, 30, 238, 240,  
 243, 248, 250, 254  
 Petri György 30  
 Petrov, Jevgenyij 266  
 Pigoń, Stanisław 96, 108

Pilinszky János 237  
 Piłsudski, Józef 139  
 Pinker, James B. 109  
 Pinsky, Robert 169  
 Pjatakov, Georgij 264  
 Polányi Károly 74  
 Poluhina, Valentyina 171, 173, 174  
 Pór Edit 235  
 Pozsgay Imre 234  
 Proffer, Carl 158  
 Prohanov, Alekszandr 214  
 Prokop-Janiec, Eugenia 134  
 Proust, Marcel 148, 183  
 Prus, Bolesław 52–54  
 Przesmycki, Zenon 52  
 Przyboś, Julian 58, 165  
 Przybylski, Ryszard 97, 102, 108  
 Przybyszewski, Stanisław 54, 55  
 Puskin, Alekszandr 95  
 Putrament, Jerzy 237, 282

Rácz Judit 172  
 Radek, Karl 264  
 Radnóti Sándor 71, 72, 80, 83  
 Radó György 236  
 Rajk László 287  
 Rak, Ján 237  
 Rákosi Mátyás 231, 246  
 Reichmann Angelika 126, 127  
 Reiman Judit 60, 129, 133  
 Rej, Mikołaj 48  
 Rejn, Jevgenyij 156  
 Réti Tamás 21  
 Révai József 245–247, 249, 250,  
 253, 254, 259  
 Reymont, Władysław 55  
 Ricoeur, Paul 42

Riegl, Alois 80  
 Rilejev, Kondratyij 95  
 Robbins, Joyce 188  
 Rohonyi Zoltán 210, 217  
 Rohrwasser, Michael 276  
 Rolicz-Lieder, Waclaw 37  
 Rolland, Romain 263, 269  
 Ronsard, Pierre de 48  
 Rosiek, Stanisław 296  
 Roth, Joseph 134  
 Rothbart Irma 263, 266, 275  
 Rousseau, Jean-Jacques 51, 94,  
 124, 150  
 Rousset, David 286–288  
 Różewicz, Tadeusz 31, 164, 171  
 Roziner, Feliks 193, 214  
 Rozsgyesztvenszkij, Robert 217  
 Rymkiewicz, Jarosław Marek 138  
  
 Sacher-Masoch, Leopold von 257  
 Sadr, Ivan 266  
 Salivarová, Zdena 66  
 Sallai Imre 261, 275  
 Sandauer, Artur 135, 137  
 Sanders, Ivan 29  
 Sartre, Jean-Paul 157, 171,  
 286, 288  
 Scheibner Tamás 304  
 Schenzinger, Karl Aloys 200,  
 216, 235  
 Schirach, Baldur von 216  
 Schmid, Christian 187  
 Schmitt, Carl 293  
 Schopenhauer, Arthur 137, 182  
 Schulz, Bruno 11, 59, 129,  
 131–138, 140–142, 144  
 Seghers, Anna 262  
  
 Sęp-Sarzyński, Mikołaj 48  
 Serge, Victor 276, 288, 293  
 Sesztov, Lev 116, 148, 171  
 Sherry, Norman 126  
 Sienkiewicz, Henryk 27, 44,  
 52–54  
 Silone, Ignazio 262, 292  
 L. Simon László 236  
 Singer, Isaac B. 161  
 Sinka István 244  
 Sinkó Ervin 12, 64, 257–261,  
 263, 265–278, 281  
 Skála, Ivan 237  
 Skarga, Piotr 48  
 Škvorecký, Josef 31, 66, 67, 153  
 Słonimski, Antoni 57  
 Słowacki, Juliusz 46, 50, 51,  
 152, 241  
 Smith, Gerald 156  
 Snel, Guido 66  
 Sontag, Susan 29  
 Sosztakovics, Dmitrij 157, 198,  
 199, 215, 267, 276  
 Speina, Jerzy 139  
 Spender, Stephen 158, 262, 292  
 Spinoza, Baruch 40  
 Spiró György 18, 21, 49  
 Stande, Ryszard 65  
 Standeisky Éva 253  
 Starobinski, Jean 187  
 Stasiuk, Andrzej 175  
 Staszić, Stanisław 49  
 Stempowski, Jerzy 41, 152, 179  
 Stern, Anatol 65  
 Štúr, Ľudovít 240, 241  
 Suleiman, Susan Rubin 66  
 Supruniuk, Mirosław A. 294



Sükösd Mihály 273, 277  
 Swedenborg, Emanuel 171  
  
 Szabó Dezső 242  
 Szabó Ervin 74, 260  
 Szabó Magda 30  
 Szabó Zoltán 244  
 Szávai János 32  
 Szczesna, Joanna 283, 294  
 Széchenyi Ágnes 253  
 Szegedy-Maszák Mihály 20, 25,  
 28, 32, 84, 210, 217, 252  
 Szekfű Gyula 253  
 Szelińska, Józefina 136  
 Szemjonov, Jurij 214  
 Széplaki Gerda 305  
 Szerdahelyi István 214, 216,  
 252, 254  
 Szerebrjakov, Leonyid 264  
 Sziklay László 252, 253  
 Szilágyi Ákos 214  
 Szili József 90, 108  
 Szitár Katalin 20  
 Szologub, Fjodor 116  
 Szolzsenyicin, Alekszandr  
 150, 152  
 Szőke György 127  
 Szőke Katalin 172  
 Szöllős Péter 258, 274  
 Sztálin, Joszif 191, 197, 207,  
 217, 224–226, 229, 231, 232,  
 236, 274, 276, 284, 288, 292  
 Sztravinszkij, Igor 161  
 Sztjepanov, Alekszandr 172  
 Szüdi György 236  
 Szymak-Reiferowa, Jadwiga 305  
 Szymborska, Wysława 164  
  
 Tallár Ferenc 217  
 Tamás Gáspár Miklós 238  
 Tandori Dezső 84  
 Taraszov-Rogyionov,  
 Alekszandr 276  
 Tatarka, Dominik 66  
 Teplán Ágnes 172  
 Terc, Abram 214  
 Tinyanov, Jurij 222, 235, 236  
 Tito, Joszip Broz 272  
 Togliatti, Palmiro 262  
 Tokarczuk, Olga 144  
 Tolnai Ottó 273  
 Tolnay Károly 74  
 Tolsztoj, Lev 110, 119, 127, 168  
 Tomasevszkij, Borisz 222  
 Torańska, Teresa 283, 293  
 Toruńczyk, Barbara 171  
 Török Borbála Zsuzsanna 62,  
 63, 171, 188, 275  
 Trentowski, Bronisław 40  
 Trznadel, Jacek 235, 283, 293  
 Tulli, Magdalena 144  
 Turai Hedvig 214  
 Turgenyev, Ivan 110, 115, 127  
 Tuwim, Julian 57, 135  
 Tvardovszkij, Alekszandr 207  
  
 Tyihanov, Galin 275  
 Tyimofejev, Leonyid 252  
  
 Vaculík, Ludvík 31, 153  
 Vajda János 52  
 Valdes, Mario 187  
 Valéry, Paul 43  
 Vámosi Pál 126  
 Varga Jenő 262

Vári György 16, 21  
Venclova, Tomas 147, 148, 168,  
169, 174  
Vercors 287  
Veres András 84, 216, 252  
Veres Péter 244, 245, 253  
Vernadskij, Vlagyimir 14  
Vészi Endre 236, 237  
Vezér Erzsébet 83, 84, 277  
Vigdorova, Frida 172  
Vincenz, Stanisław 39, 41, 115,  
127, 152, 153, 179, 280  
Vinokur, Georgij 222  
Viragh, Christina 29, 30  
Vogel, Debora 135  
Volkov, Szolomon 276  
Voltaire 50, 94  
Voznyeszenskij, Andrej  
166, 217

Wagner, Richard 56  
Walden, Herwarth 64  
Walicki, Andrzej 283, 293  
Warburg, Aby 77  
Wass Albert 68  
Wat, Aleksander 65, 66,  
164, 275  
Ważyk, Adam 58, 165  
Weber Kata 188  
Weber, Max 260  
Weiskopf, Mihail 225, 236  
Weiss, Daniel 214

Weissberg-Cybulski, Alexander  
276, 287, 288, 293, 294  
Wessely Anna 72, 83, 85  
White, Hayden 42  
Wieniawska, Celina 164  
Wierzyński, Kazimierz 57  
Wilkinson, Tim 29, 33  
Williams, Raymond 85  
Witkiewicz, Stanisław Ignacy  
(Witkacy) 58, 129, 134,  
138–140, 143  
Wittgenstein, Ludwig 227, 236  
Woolf, Virginia 116  
Woroszyński, Wiktor 236  
Wölfflin, Heinrich 80, 202  
Wright, Richard 262, 292  
Wulf, Joseph 216, 237  
Wyka, Kazimierz 165  
Wyspiański, Stanisław 18, 41, 56

Zagajewski, Adam 179  
Zagórski, Jerzy 58  
Zaleski, Marek 188  
Zan, Tomasz 94  
Zdziechowski, Marian 97, 108, 148  
Zelk Zoltán 236  
Żeromski, Stefan 54, 55  
Zinovjev, Grigorij 260, 264  
Zrínyi Miklós 106  
  
Zsdanov, Andrej 206  
Zsélyi Ferenc 293

## SUMMARY

The volume *Captive Minds* is a collection of comparative essays focusing on the cultural and literary history of the East and Central European region.

It consists of four parts: the first one—“Region, Comparative Studies and Canon” (Régió, komparatiztika, kánon)—includes essays about the recent interpretations of the concept of Central Europe and the comparative literary and theoretical problems of the last decades. One of the central and reoccurring concepts of these essays is the concept of “canon”. “Canons from a Central European Perspective” (A kánonok közép-európai szemszögből) focuses on the regional context of canons: how the concept of canon could be used to analyze the literary history of the so-called small nations; how canon-creation works in the literatures of the region and whether the literary works of small nations have the chance to get into the canon of world literature. “The Polish Canon of Miłosz” (Miłosz lengyel kánonja) considers the literary history prepared by Czesław Miłosz as a perfect example for a personal canon in literary history writing, while “The Cultural-Historical Dimensions of Emigration” (Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói) describes the methodical and historical problems presented by those Central-European immigrant authors who took back their places in their regional or national canons after 1990. This part concludes with the cultural-historical writing entitled “On Arnold Hauser” (Hauser Arnoldról), on an author who seems to be falling out of the canon.

The second part—“Russians, Poles” (Oroszok, lengyelek)—deals with the problems of intellectual and literary history that the author considers especially important. The essay “The Image of Russia in the *Forefathers’ Eve* of Mickiewicz” (Oroszország képe Mickiewicz *Ősökjében*) is about translation criticism and intellectual history: it analyses the new Hungarian translation by István Bella of the canonical Polish work of romanticism, and takes a look at how it reflects the Russian-Polish relationship of the period. The second essay—“Conrad’s Dostoevsky Parody: *Under Western Eyes*” (Conrad Dosztojevszkij-paródiája: a *Nyugati szemmel*)—also relates to the above problem: it examines the Conradian reception of the “Russian Idea”, while drawing attention to the parodistic elements in the text. This is an important problem since the conceptual framework that starts with Mickiewicz and continues through Conrad right to the middle of the twentieth century to Miłosz, defines the Polish image of Russia, moreover it is also a sharp contrast to the nineteenth century “Russian Idea”.

The essay “The Homely Homelessness of Bruno Schulz” (Bruno Schulz otthonos otthontalansága) focuses on the outstanding Polish author and his œuvre which belongs to a special Polish literary and intellectual school of the 1930s, the so-called Catastrophism. Schulz, who is sometimes referred to as “the Polish Kafka” artistically described the disintegration that modernism brought on the world of the Galician “Shtetls”—Jewish villages and hamlets. He presented the big picture on a small scale: the destruction of an entire way of life.

“The Discreet Charm of Emigration” (Az emigráció diszkrét bája) is a parallel portrait of two authors, who immigrated from Central-Europe and got the Nobel-prize for literature: the Polish Czesław Miłosz and the Russian Joseph Brodsky while showing the parallel and different aspects of their careers. The final essay—“Nostalgia and Remembrance in Contemporary Polish Novels” (Nosztalgia és emlékezés a kortárs lengyel regényekben)—focuses on the works of writers from the Polish city of Gdańsk—Stefan Chwin and Paweł Huelle.

The third part—“What does Socialist Realism Teach us Today?” (Mire tanít ma a szocreál?)—is a collection of writings on Socialist Realism. The author presents this *par excellence* international phenomenon from a comparative viewpoint. In this respect she follows in the footsteps of Edward Możejko, a Canadian-Polish literary

historian, who conducted research on the Socialist-Realist *doctrine* in international context (including the works of Yugoslavian, even East-German authors besides the Soviet ones). The author attempts to survey the stages of the process during which scientific research had once again started to show interest in Socialist Realism and in the literary trend that bears its name. The first essay in this part—"The Nature of the Centaur" (A kentaur természetrajza)—deals with Russian Studies (both its Russian and Western branch) and Polish, Czech and Slovakian literary history rediscovering Socialist Realism. It presents the concept that Socialist Realism was primarily a language with special schemes and clichés and focuses on the description of this special Socialist Realist language.

"The Rape of Language" (A nyelv elrablása) describes how the language of Socialist Realism became a totalitarian language and presents its main features. "Our Banner, Petőfi?" (Lobogónk, Petőfi?) analyses one of the central concepts of the Socialist Realist doctrine, populism. It demonstrates that—similarly to other concepts of Stalinist ideology—Socialist Realism was also an elastic theory based on the ideal concept of folk culture of Romanticism and while it continued to draw on the Romantic idea of "Volk", it also adapted to post-democratic, and in a sense "populist" postulate of Stalinism.

The fourth part—"The Disillusioned..." (Akik kiábrándultak...)—analyses intellectual responses to Stalinism through the careers of two intellectuals who belonged to the "Captive Minds". The first essay "Ervin Sinkó's Communism: from Messianic Belief to Titoism" (Sinkó Ervin kommunistasága: a messianizmustól a titóizmusig) focuses on the Moscow diary of the writer and treats his *The Novel of a Novel* as an extraordinary piece of the trend of disillusionment in Hungarian literature.

The final essay of the volume refers to an essay of Czesław Miłosz by the same title and tries to uncover the reasons behind the affection of Miłosz and his contemporary literary fellows to Polish Communism.

These essays which encompass a rather diverse scope of topics ultimately all point in the same direction, not in the least thanks to the consistently applied typological method: making an argument for the comparative method as an important and meaningful instrument of literary research, especially so in a Central European context.



Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója  
Felelős szerkesztő Tamás Zsuzsanna  
Műszaki szerkesztő Harsár Magda  
Tördelte Hollós János  
A borító Szák András munkája  
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében

