

MÚZEUMI MIMIKRI, AVAGY A MŰ TÁRGY ÉS/VAGY ALKOTÁS?

Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón*
Typotex Kiadó, 2005. 330 oldal, 2250 Ft

Már-már közhelyszámba megy, hogy a recenziók – akarva-akaratlan is – újraalkotják tárgyuk fordulatait, mondatfűzését és formaproblémáit, a legszembetűnőbb strukturális jellemzőket variálva és imitálva. Ez alól a megállapítás alól az Ébli Gábor válogatott írásait tartalmazó kötet sem képez kivételt, még akkor sem, ha a könyv tárgya a múzeumi kultúra mai helyzete, és ha a múzeumot jóval inkább hajlamosak vagyunk intézményként, valóságos helyként felidézni, semmint olyan mentális térként, ahol különféle tudományterületek és gazdasági megfontolások adnak kezdetet vagy éppen fordítanak hátat egymásnak. Ha azonban az utóbbi módon közelítjük meg a gyűjteményeket, tehát ha mindig formálódó elméleti diskurzus helyszíneiként értelmezzük őket, akkor az első pillantásra talán feszítettnek látó párhuzam letisztul, és az önreprezentációs, önlegitimációs eljárások és helyzetjelentések kontextusában az őket megillető helyre kerülnek a formaproblémákat tárgyaló verbális fordulatok. A formaprobléma kifejezés egyébként a múzeumi kultúra mai helyzetének bemutatásakor azért is szerencsés, mert egyszerre képes magába sűríteni a kulturális-művészeti és a gazdasági-politikai környezet összetettségét szemléltető asszociációkat. S ez Ébli kötetének is alaptörekvése.

Szerény, visszafogott külseje ellenére ugyanis az ANTHROPOLOGIZÁLT MÚZEUM nem kevesebbre vállalkozik, mint művészettörténeti és muzeológiai szempontokat egyszerre érvényesítve és – ráadásul – még gazdaságpolitikai érdekekkel is számolva új irányokat mutatni a hazai (köz)gyűjteményeknek. A szerző kétségkívül nehéz helyzetben van. Műtárgyak kiállítási problematikáját feszegeti, anélkül azonban, hogy megfedkezne arról: műalkotások prezentálásáról ejt szót. S így a kiállítás-szervezés praktikus kérdései (a szponzorálástól, a célközönség megtervezésétől és számszerűsítésétől a brosúráig, a termék optimális kihasználásáig) szükségszerűen újraterezzük a múzeum köré cso-

portosítható szinte összes elméleti és gyakorlati dilemmát. Mert hát lehetetlen feloldani, hogy amit azért állítanak ki, mert több puszta tárgynál, az – gyűjteményi környezetben – mégiscsak tárgyként kezelhető: kiterjedése van, rakható ide vagy oda, manipulálható a megjelenése, összerendezhető más tárgyakkal – globális kontextust ígérve –, vagy épp ellenkezőleg: elszeparáltan hirdetheti megismételhetlenségét. S noha a szerző többször jelzi: művészettörténész, muzeológus, esztéta és laikus látogató nem kerülhet ki épp annyira elégedetten a művel való szervezett találkozásból, könyve előszavában mégis célul tüzi ki, hogy az összes múzeumba térőhöz egyaránt szóljon. S ennyiben saját gyakorlatán belül is teret enged a múzeumfogalmat övező problémátipusok játéknak. Mivel pedig a tárgyrendező gyakorlat és az alkotáscentrikus elmélet ellentmondása – háttérbe szorítva ugyan, de mégiscsak – szüntelenül jelen van Ébli tanulmányában, a múzeum „formaproblémái” a kötet lapjain is alakot nyerne, s a szerző az elméleti konfliktus feloldásának reménye nélkül keres írt a szakma és laikus tömeg ízléskülönbségének és elvárási horizontjának praktikus összehozására.

Tárgy és alkotás konfliktusának feloldási kísérlete ilyenformán éppúgy az olvasóra hárul, mint a cím által kiváltott szkepszis – tudniillik, hogy antropologizálható-e egyáltalán a múzeum? – legyőzése. Ébli számára nem kérdéses – ahogy azt a cím is jelzi –, hogy a múzeum a legideálisabb tér a műalkotásokkal való találkozásra, akár templomként, akár fogyasztási centrumként lépünk falai közé; az olvasó számára azonban nem ilyen könnyű ezt belátni. Ha megteszi az utat, a könyv megszólítja. Hosszú azonban ez az út. Végigvezet a kötet első felén, a MÚZEUMOK ÉS TÁRSADALMI KÖRNYEZETÜK című elméleti írások során, s csak a könyv második felében, az ESETTANULMÁNYOK olvasását követően fogalmazódik meg a befogadóban, hogy bizonyos határok között (és a különféle tudományterületekről származó elméleti feltevések hajlítása révén) ténylegesen antropologizálható a múzeum. Ehhez hasonló módon, csak a kötet vége felől visszatekintve telítődik jelentéssel, hogy a szerző miért preferálja inkább a műtárgy, semmint a műalkotás kifejezést, illetve hogy miért véli úgy, hogy a jelen gazdasági viszonyai között a műnek kalkulálható-tervezhető tárgyként, már-már fogyasztási cikként

kell viselkednie (és ebből következően, az ő részéről: értelmeződnie is), ha a múzeumi kultúra (képző- és iparművészet) piacképessé szeretne válni, vagy legalább fenntartható/fennmaradó kíván maradni. A szerző éppúgy elhallgatja fogalomválasztása elméleti motivációit, mint ahogy következményeiről sem tesz említést, s így az olvasó türelmére lesz bízva, kivárja-e az okok feltárulását.

A szerző implicit döntése – közelítés a gazdaságpolitikailag használható műfogalomhoz – bár utólag, az értelmezés során motiválható, a róla való hallgatás olvasástechnikailag mégis megszakítja és néhol már-már gátolja is az olvasó szövegekkel való folyamatos együtt haladását, mivel a szerzői választás motivációjának felismeréséig a befogadó mindvégig szöveg és saját kérdésirányainak divergenciáját érzékeli. Ha az előszóban körülírt célközönségre gondolunk, érthetővé válik, miért kerülgeti az elméleti diskurzusok potenciális problémagócait a tanulmányíró, olvasóként mégis úgy érzem, hogy nem úszhatók meg a művészetelméleti diskurzusok vissza-visszatérő kérdései (és félelmei), még akkor sem, ha tudjuk, hogy válasz helyett csak (személyes használatra barkácsolts) válaszokban gondolkodhatunk. S akkor sem, ha látszólag olyan „praktikus” dologról ejtünk szót, mint a múzeum. Mert kevés más hely van, ahol ennél jobban lecsapódna a kételyek, és ahol ennél intenzívebben sorjázna elöttünk művészeti neveléssel elsajátított kétségeink. Hogy például közvetíthető-e a kultúra, a művészet, s ha igen, hogyan? Vagy: van-e még magas kultúra; volt-e egyáltalán valaha, olyan domináns formában, ahogy azt néha jó lenne elképzelni, egységként, közös nyelvként, „aranykorként” (tudatosan megfeledkezve a német romantika kételyeiről), és nem csak egy szegmense volt-e a mindenkori sokhangúságnak? S mitől műalkotás a mű? Ki, mi szavatolja az ízlésítélet biztonságát? Ki dönt a szelekciónról? Ki, mi szabályozza a hozzáférést? Szó esik e kérdések némelyikéről, például a szelekción és hozzáférés problémáiról, az azonban, hogy a könyv írója konkrétan mennyiben és miben is látja problematikusságukat, nem kerül szóba. Nem kétlem, hogy Ébli bármikor kitűnő összegezést adhatna mindarról, hogy ki, mikor, hogyan reagált ezekre a kérdésirányokra, valamiért mégsem érzi fontosnak sem azt, hogy utaljon meglétükre, sem azt, hogy felvázolja, ő maga, személy szerint ho-

gyan vélekedik ezekben az alig-alig megkerülhető kérdésekben. Valószínűleg, lévén szó már megjelent tanulmányokról, nem érezte szükségét az elméleti alapállás tisztázásának, és ezért nem élt az előszóban azzal a lehetőséggel, amit egy egyetlen gondolatmenetet felvázoló múzeumelméleti kötet írásakor az első oldalakon biztosan nem mulasztott volna el: felvázolni művészet és múzeum kölcsönhatását, a múzeumi problematika és a művészetelméleti horizontok összefonódását.*

Ugyanakkor azonban tagadhatatlan, hogy ami a művészetelmélet felől zavaró jellemzője a kötet elméleti írásainak, tudniillik a provokatív kérdések tudatos, de nem motivált elnapolása, az ugyanakkor olyan közgazdasági, gazdaságpolitikai nézőpontok érvényesítésének is teret enged, mely eddig háttérben szunnyadt, s így a kötet újszerűsége éppen az imént felemlégetett művészetelméleti „hiátusból” ered. A legkülönbébb keletű (tengerentúli és európai) múzeummeghatározások analízisei ugyanis kétségkívül olvasói horizontokat tágítanak. Művek fogyasztóiként szinte sosem jut eszünkbe elmerengeni arról, ki finanszírozza a múzeumi munkát (beszerzés, feldolgozás, reprezentáció), hogyan tehető gazdaságossá (működésében megtérülővé) egy kulturális intézmény; vagy hogy hogyan lehetne nem optimális-piacképes múzeumi szerkezetünket a külföldi mintákhoz igazítani. A könyv második fele, mely *műtárgyak* bemutatásának gyakorlati kérdéseire (tárolásuk, forgalmazásuk, kölcsönbe adásuk, értékelésük és eladásuk, kiállítási történetük) fókuszál, szellemes anekdoták és a történelmi tapasztalatok lecsapódásának tanulságos példatárát nyújtja. Ezekben az esettanulmányokban – ahol a művek tárgyszemlélete nem kerülhet konfliktusba művészetelméleti beidegződéseinkkel, mert Ébli gyakorlati-pragmatikus szemszögből tárgyalja a világot egy-egy jelentős múzeumi „kísérle-

* A könyv természetesen tudatosítja az olvasóban, hogy a tanulmányok írója vélhetően motiváltan hallgathat arról a szerepről, amit betölteni szándékozik: „A múzeum [...] kulcsa a mai művészettörténeti gondolkodásnak. Az intézményi keretek által felvetett kérdések olyan fogalmi alapfeltevéseinket érintik, mint a művészet és annak folytonos történeté rendezése diskurzív eszközökkel.” (107.) Hogy azonban miért kerüli el azokat a formulákat, amelyek olvasója fejében ideoda cikáznak, homályban marad.

tét” –, valóban elemében van a szerző, és sikeresen megvalósul az előszóban megfogalmazott szándék: a szakmához és a művelt olvasókhoz egyaránt szólani.

S ezen a ponton érdemes áttekinteni a tanulmánykötet egyik legbeszédesebb tulajdonságát: az olvasótáborok közötti végtelen és folyamatos oszcillálást. A könyv elméleti előfeltevései az ÉL-E A MODERN MŰVÉSZET A MÚZEUMON KÍVÜL? és a MÚZEUM ÉS PÉNZ című írásokban tárnak fel a legakadálymentesebben az olvasó számára, itt ugyanis a közgazdaságilag-gazdaságpolitikailag kalkulálható (mű)tárgyszemlélet mellett a múzeum céljának és feladatának konfliktusát is több irányból artikulálja a szerző. Természetesen a könyv olvasásakor számtalan „munkadefinícióval” találkozhat a figyelmes olvasó: „a múzeumok [...] nem kis részben éppen azért jöttek létre, hogy a kultúra tárgyi szegmense a tömeges közönség számára közterületen élvezhető legyen” (53.) megfogalmazásától kezdve egészen „a múzeum olyan kulturális szórakoztató helyszín [...], ahová az esemény miatt jön a látogató” (105.) szentenciózus állításáig. Vagy akár idézhetők A KULTÚRPOLITIKA MŰVÉSZETE: BERLIN című részben szereplő csattanószerű mondatok is: „a múzeumok célja [...] a tömeges, bár igényes kikapcsolódás biztosítása” (186.) és „a múlt tárgyi és emléktárájának közvetítése” (204.). S mindezekben a példákban a befogadó kommentár nélkül is játszva tetten érheti, hogy a művészettörténeti és muzeológusi gyűjteményfogalom csak milyen komoly nehézségek árán kerülhet átfeledésbe – vagy legalábbis beszélő viszonyba – a gazdaságpolitikaival. A részleges dialógusnak pedig mindenképpen meg kell történnie, hiszen a célzott olvasók körén túl e játéknak komolyabb tétje is van: a múzeumi (hogy ne írjam: művészeti) kultúra megmaradása.

A közösségi és egyéni cél és a közösségi és egyéni feladat alig érzékelhető, de azért dekodolható divergenciájának lehetünk tehát folyamatosan tanúi e könyvben, azzal a belátással, hogy nincs más mód, mint a közvetítése. S erre vállalkozik a kötet talán egyik legreflektáltabb írása is, az ÉL-E A MODERN MŰVÉSZET A MÚZEUMON KÍVÜL? című, ahol minden más, e gyűjteményben szereplő szövegénél komplexebb módon szemrevételezhetjük szakma és támogatók, szakma és közönség, közönség és támogatók konfliktusát: „holott a múzeum nem egyszerűen egy optikai élményközpont, hanem egy erkölcsi

és esztétikai értékeket kijelölő, közvetítő és indokoló intézmény. Lényege, hogy nem csupán nézésre ösztönöz, hanem differenciáltan látni tanít” (102.), és „az egyenértékű igazság múzeuma helyet ad az alternatívák és kérdések fórumának” (103.). Normalitás és kulturális tolerancia harcát természetesen a művészetfogalom változásából is levezethetnénk, de ez nem rajzolná át a problémákat: műtárgy és műalkotás fogalmának összeférhetetlenségét, az egyetemi oktatásban használt sokszorosan körülírt és differenciált és a mindennapi, bizonytalan művészetfogalom közötti különbséget, a kiállítások összeállítói és nézői közötti „másként látás” összehasonlíthatatlanságát, illetve kultúra és gazdaságpolitika nézeteltérésekkel terhelt viszonyát.

Árulkodó módon a kötet legegységesebb hangnemű és legolvashatóbb írásai a vélt aranyközépről való kimozdulásból keletkeztek. Vagy ott, ahol szakkönyvek kritikáját adja a szerző (A MÚZEUM MINT TÁRSADALMI LEKIHISMÉRET, ÉVFORDULÓ UTÁN), és megőrizve a konferenciák előbeszédyszerűségét (NEMZETÁLLAM – KULTÚRÁLLAM, MITŐL A KÖZÉ EGY GYŰJTEMÉNY?), egyféle közönséghez, a tudományshoz szól. Vagy ott, ahol a modern múzeumok építészeti és pénzgazdasági megoldásairól írva, történelmi-politikai anekdotákkal fűszerezve a nagyérdemű laikusok táborát szólítja meg (RÉGI KÉPTÁR, MODERN MAGÁNGYŰJTEMÉNY, KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖZPONT: MADRID; AMERIKAI MÚZEUM EURÓPÁBAN: GUGGENHEIM BILBAO; MODERN MŰVÉSZET ÉS ABORIGINAL ART: AUSZTRÁLIA; NYUGATI MŰVÉSZET, KELETI MÚZEUM: TOKIO KÖZGYŰJTEMÉNYEI). Az utóbbi szövegek igazi kultúrtörténeti csemegék. Látszólag visszafogott stílusban készült beszámolók kultúrtörténeti anekdotákkal fűszerezve (a XVII. századi Spanyolhon életéről éppúgy, mint a szovjet hadsereg szerzeményezési eljárásairól vagy a modernizmusellenesség antiszemita összetevőiről) és művészetelméleti tréfákkal vegyítve (eredeti aboriginal technikák átmentése európai kategóriák szerinti „alapanyagokra”, az európai művek és művészetfogalom színre léptetésének technikái Japánban), voltaképpen azonban olyan befogadástörténeti szövevénybe vezet minket a szerző, ahol a finoman körülírt, a hatásnyerés érdekében alig kommentált benyomások után a tanulságok sorra elmaradnak, és helyüket fanyar ironia veszi át. Ilyen frissességgel ritkán találkozunk művészeti tárgyú könyvekben.

S innen, a kötet második feléből visszate-

kintve véglegesen meggyőzetik az olvasó: kínálat és kereslet szempontjai nem sokáig kerülgethetik egymást, és a kiállítótermekben „történetdők” a művészet egyéb színhelyeinek (koncerttermek és kiadók) eseményeiről is diagnózisértékké szolgálnak. Hogy akarjuk vagy sem, a mű kalkulálható tárgy (is), és tárgyi formában (is) hozzáférhető; s ha a kultúrába kívánjuk csalogatni a tőkét, valahogy meg kell szólítani a gazdaság „letéteményeseit”. Ha ennek az az ára, hogy a műalkotásból műtárgy lesz, mert csak így lehet vele számolni (és számítani rá), akkor valószínűleg tényleg hasznosabb gazdaságpolitikai érveket felidézni és érvényesíteni, semmint kevésbé piacképes esztétikaiakat. S bár zömmel nem erre szocializálódtunk, kétségkívül érdemes mérlegelni a kötet egyik vissza-visszatérő és címbe is foglalt állítását, ti., hogy a művészet ma a kultúrpolitika művészete, amiről pedig köztudott, hogy sosem mentes gazdasági vonatkozásoktól.

Ma művészetről szólni kognitív disszonancia nélkül: lehetetlen. Ebből következően pedig tiszta lelkiismerettel felróni egy művészeti tárgyú, több nézőpontot is érvényesítő tanulmánykötetnek, hogy elméletileg nem túl homogén, amikor egyszerűen a helyi viszonyokhoz alkalmazkodik, és lehetséges, hogy a múzeum számára valóban a művek mimikrije biztosítja a sikeres alkalmazkodást – korszerűtlen cselekedetnek látszik. Éppen ezért csak halkán jegyzem meg: a műveket – befogadóként – jobban szeretem alkotásoknak tekinteni. És ez ízlésítélet; nem belátás és nem választás kérdése.

Győri Orsolya

ÖRÖK-E A KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG?

Erdősi Péter és Sonkoly Gábor (szerk.):

A kulturális örökség

L'Harmattan–Atelier, 2004. 549 oldal, ár nélkül

„Az örökség létének értelmét egészen más adja, mint a történelemét. A középkori ereklyékhez hasonlóan nem eredetisége, hanem jelenlegi hasznossága alapján méretik meg.” David Lowenthal e megállapítása az Erdősi Péter és Sonkoly Gábor szer-

kesztésében megjelent tanulmánykötet 60. oldalán az egész könyv egyik kulcsmondata. Az Atelier Magyar–Francia Társadalomtudományi Központ hetedik kiadványaként, a L'Harmattan Kiadó gondozásában megjelent vaskos könyv már azzal is hangsúlyozza Lowenthal gondolatainak fontosságát, hogy ő az egyetlen szerző, akitől – teljes joggal – két fejezetet olvashatunk.

Az előbb idézett mondatpár világosan jelzi azt a tartalmi irányt is, amely mentén a két szerkesztő nemcsak Lowenthal, hanem a többi szerző írásait is a kötetbe választotta. A tézis röviden így foglalható össze: az örökség komplex, sokféle célra használható jelenségcsoport, amelyet éppen azért kell reflexív módon, kritikusan vizsgálni, hogy ne keverjük össze más megközelítésmódokkal (például a történelelmével), s így ne tulajdonítsunk neki tőle idegen feladatokat és lehetőségeket, ellenben becsüljük meg és adekvát módon kezeljük a benne rejlő potenciált.

A két szerkesztő a BEVEZETŐ-ben röviden kitér arra, milyen megfontolások alapján választották ezt az irányt. Feladatukat megnehezítette, hogy óriási nemzetközi irodalomból kellett válogatniuk, egyszersmind kevés színvonalas magyar vagy magyar nyelvre lefordított külhoni elemzésre támaszkodhattak referenciaként, mintegy feltételezett ismert olvasmányként. Az örökség tudata külföldön igen gyorsan, hirtelen jelent meg, folyamatosan szélesedő irodalmával nehéz lépést tartani. Idehaza a fogalom terjedése még inkább váratlan, előkészítés nélküli volt, és használata mindmáig nélkülözi a szükséges kritikai távolságot, fegyelmet. Bizonyos értelemben ez az örökségtudat egyik jellegzetessége: mivel az „örökségesítés” rendre gyakorlati indíttatású, valamilyen jelenlegi hasznosságot keres, ezért nem is igazán tűri a következetes fogalmi, érvelési keretet. Inkább hatni akar, méghozzá gyakran érzelmek, asszociációk felébresztésével, semmint állításokkal és érvekkel.

Ennek felismerése azonban nem jelenti azt, hogy az örökség mint fogalom használatának technikáit egyszerűen tudomásul kellene vennünk. Sőt pontosan ezért kell tudatosítani az örökségdiskurzus jellegzetességeit, s ehhez kitűnő hozzájárulás ez a könyv. A téma alapvető kérdéseinek tisztázása iránti igényt jelezte az is, hogy a kötet megjelenésével egy időben, 2004 őszén KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG – TÁRSADALMI

KÉPZELT címmel kétnapos konferenciát rendezett az Országos Széchényi Könyvtár. Az előadásokból szintén kötet született György Péter, Kiss Barbara és Monok István szerkesztésében, az Akadémiai Kiadó gondozásában, a BME Szociológia Tanszékének támogatásával, amely 2005-ben jelent meg. Az előadók között volt a L'Harmattan–Atelier kiadású kötet egyik szerkesztője, Sonkoly Gábor is, akinek áttekintése az emlékezet technikáiról hasznos kiegészítés az Erdősi Péterrel szerkesztett könyvük BEVEZETŐ-jéhez.

A L'Harmattan–Atelier-kötet terjedelmét tekintve a BEVEZETŐ akár hosszabb is lehetett volna, hiszen a könyvnek az egyes tanulmányokkal szinte egyenlő fontosságú része az a kérdés, hogy milyen hazai kontextusban jelenik meg ez az olvasókönyv. Az örökség mint fogalom magyarországi használata igen sokat elárul az örökség természetéről, nem kis részben azért, mert az örökség folyamatos újradefiniálás alatt álló jelenségszám. Ez a kontinuum meghatározás, minősítés, csoportosítás maga az örökségdiskurzus, legalábbis annak gyakorlati része, lévén az örökséghez mindig érdekek kapcsolódnak, és ennek az érdekek nagyra is nem mindegy, hogy az örökségi státusra aspiráló adott jelenség, tárgy, objektum az erkölcsi és anyagi támogatások fontosságának rendjében mikor milyen pozíciót foglal el. Ebben az értelemben az örökség meghatározása és kezelése politikai kérdés: érdekek érvényesítése azért, hogy a múltból ránk hagyományozódott elemek közül mi kerül be az örökség szűkebb körébe és azon belül melyik kategóriába.

Az örökségdiskurzus hazai társadalmi beágyazódása tehát szorosan kapcsolódik ahhoz, milyen értelmet kapnak a kötet szövegei a magyar olvasók között, s milyen hiátusokat igyekeztek a szerkesztők betölteni válogatásukkal. A rövid BEVEZETŐ-n túl a könyv e szempontnak két függelékkel igyekszik eleget tenni: Goda Károly gyűjtésében tematikus bibliográfiát, míg Horváth Ágnes összeállításában az örökség intézményeinek internetes megjelenéséről készült táblázatsort találunk. Továbbá a kötet egyik fejezete a műemlékvédelemtől az örökség felé tapasztalható magyarországi eltolódást tekintti át Fekete Ilona elemzésében.

A hazai közeg specialitásain túl, mint minden hiánypótló kötet, ez a válogatás is minél több igénynek igyekszik megfelelni. Nem szakosodik, hanem indító szövegeket kínál az örök-

ség legkülönbözőbb aspektusainak tanulmányozásához. Az egyetemi olvasókönyv, az angolszász „reader” modelljéhez közelít leginkább. Hat nagy egysége között akad kifejezetten elméleti igényű, benne például André Chastel szövegével, míg más részekben legalább ennyi teret kapnak az esettanulmányok. Ezek földrajzilag is széles merítésűek Németországtól Japánig. Dicséretesen nagy szerep jut közép-európai, például lengyel és cseh tanulmányoknak, és magyar szemmel különösen tanulságos a romániai fejezet. Az elméleti íráskok kiindulópontja is sokszínű. Paul Ricoeur például a pszichoanalízis apparátusát veszi segítségül az „emlékezet sebezhetősége” vizsgálatakor, míg Krzysztof Pomian a nemzet szerepét kutatja az örökség emancipálódásában.

Két tanulmánycsoport külön figyelmet is érdemel. Az örökség intézményeiről, illetve az „örökségbiznisz”, azaz az örökség gazdasági felhasználásának, illetve eleve ilyen motivációjú megteremtésének, definiálásának jelenségeiről összesen hét tanulmány szól, és ez legkevésbé sem túlzás. A tanulmányok kitekintése e két csoportban ugyanolyan széles, mint ahogyan azt eddig láttuk. Az osztrák tartományi múzeumokról szóló esszé például néhol közvetlen párhuzamokat kínál a vidéki magyar közgyűjtemények dilemmáihoz. Az indiai múzeumok bemutatása más tekintetben hasznos: hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy a nem nyugati civilizációk örökségfogalma csupán a helyi hagyományos, külső szemmel nézve etnográfiai típusú jelenségeket öleli fel – holott valójában az emlékezes és múltképzés nyugati intézményei, fizikai és szimbolikus gépezetei, jelesül a múzeumok, egyre jobban beépülnek a nem európai típusú modernizációs programokba is.

Az üzleti világ és az örökség kezelésének kapcsolatát taglaló íráskok közül idehaza is hasznos felismeréseket szolgál Silvia Dell'Orso elemzése a mecenatúráról és a filantropiáról. Ezek a támogatási formák most honosodnak meg újra Magyarországon, és árnyalt kialakításuk sok súrlódással jár az üzleti és a kulturális szféra között. Ezért érdemes megfontolni ezt az olasz áttekintést, amely bizonyos európai prioritások szempontjából bírálja ugyan az amerikai gyakorlatot, ám annak számos rugalmas elemét átveszi.

Акár a bölcséleti igényű, akár a gyakorlatias elemzések felől nézzük, a kötet rendre az örök-

ség képlékeny jellegét hangsúlyozza. A múltat a ma szemüvegén keresztül nézi, s mivel a jelen óhatatlanul is változó, ezért ennek prizmájában a múlt is az. Ráadásul a jelen nem csupán nézőpontja, hanem tétje is az örökség mint a múlt hagyatékából értékesnek kijelölt jelenségcsoport értelmezésének. A múltból az bizonyul hasznosnak, ami a jelen értelmező erkölcsi, anyagi vagy egyéb pozícióit javítja. Az örökség egyszersemind nem csupán a meghatározói és a fenntartói, hanem a befogadói, a közönsége szempontjából is szubjektív. Számtalan példa bizonyítja, hogy jobban azonosulunk a múlttal a számunkra édes, rokonszenves változatával, még ha tudjuk is, hogy például az adott film vagy a posztmodern skanzen jellegű témapark a történeti anyagot szabadon átdolgozta. Ha ezek után bizonyos mítoszokat, legendákat a történelmi hűség jegyében revidálni szeretnénk, azzal szembeüthetünk, hogy létrehozóik és fogyasztóik egyként ragaszkodnak hozzájuk, és ellenállnak a történelmi objektivitásnak.

Mindez azonban nem értékeli le az örökséget, hanem legalább kétféleképpen értelmezhető a történelemtudomány és általában a szakmai elvárások viszonylatában. A Lowenthal által frappánsan megfogalmazott szembeállítás örökség és történelem között számos érveléssel igazolható, de egyúttal árnyalható, problematikuságában kölcsönösség is tehető e belátások szerint. Maga Lowenthal is részben így tesz a kötetben tőle közölt másik fejezetben, amikor *AZ ÖRÖKSÉG ÉS A TÖRTÉNELEM ÖSSZEFONÓDÁSA* című részben (487.) kifejti, hogy „*a két terület között több hasonlóság van, mint amennyinek tudatában vannak*”. Naivitás lenne ugyanis azt hinni, hogy a történelem mentes attól a típusú prezentizmustól (François Hartog), amely az örökséget valóban mélyen áthatja.

Talán reálisabb úgy fogalmazni, hogy a történelem kutatásának egyik célja a múlttal a jelen érdekektől lehetőség szerint független olvasata, még ha ez elkerülhetetlenül a jelen szemüvegén keresztül valósul is meg; miközben az örökség a szelekció és az átdolgozás hatásai révén eleve, tudatosan „*olyan múltat alkot, amelyet magunkénak érezhetünk*” (Lowenthal), még ha ezt akaratlagos vagy önkéntelen manipuláció révén nemegyszer hitelesnek, objektívnek tünteti is fel.

A különbség történelem és örökség között tehát lényegi és lényeges, de a megvalósulás-

ban gyakran elmosódik. S meglehet, az örökség fabulái szubjektívek, fiktívek, ám éppen a hozzájuk rögzült érzelmi kötődés révén nemegyszer állandóbbak, örökebbek, tartósabb érvényűek az adott közösség számára a történelem néhány kategóriájánál. Ettől rendelkeznek a hagyomány erejével, az egyéninél szélesebb érvényével, a közösséget összetartó hatásával.

S ez vezet az örökség egyik visszatérő, a kötetben is sok helyütt, ugyan csak kimondatlanul, de erősen jelen lévő ellentmondásos vonásához. Lévéen a jelen pragmatizmusának függvénye, az örökség folyamatosan változó, tulajdonképpen a kissé hangzatos elnevezésével szemben éppen nem öröknek, hanem mulandónak, a mindenkori érdeklődésnek, érdekeknek hajló módon alakulónak látszik. Alkalmassint az örökség (tudatának) mai divatja is alábbhagy majd idővel – másrészt azonban az örökség (ápolása, újraszületése) iránti emberi igény nagyon is mélyen gyökerező. Egyelőre a jövő dilemmája marad: vajon örök-e az örökség?

Ébli Gábor

OROSZORSZÁG KÉPE MICKIEWICZ „ŐSÖK”-JÉBEN

A mű új magyar fordításáról

Adam Mickiewicz: Ősök

Fordította, a tanulmányokat válogatta

és szerkesztette Bella István

BEZA Bt., 2000. 407 oldal, 1980 Ft

Az Ősök két magyar fordításban áll rendelkezésünkre: az első 1963-ban jelent meg Pákozdy Ferenc tollából, a második 2000-ben Bella István majd két évtizedes munkája eredményeként. Pákozdy jó szándékú 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 fogott, 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 beszéljünk az ANYEGIN magyar fordításait összevető Péter Mihály a műfordítás elvi kétlényegűségéről s arról, hogy a műfordító Janus-arcú lény.¹ Verses munkák fordításával kapcsolatban a fordítást művelők és az irodalmárok ma többnyire egyetértenek abban, hogy az eredetihez való hűség kívánalma mint cél jórészt utópia, hiszen az egyes nyelvek verselési rendszerei és poétikai hagyományai alapvetően különbözők, 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 egyszerű 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 ítéhető 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 lestűjtő következtetésre jutott, hogy hiábavaló próbálkozás a szövegű (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 tájékoz-

tatást az eredeti mű hosszával vetekedő mennyiségű lábjegyzetekben.

Mások, éppen ellenkezőleg, elismerik a műfordítás létjogosultságát, azzal a természetesen tűnő megszorítással, hogy a fordítás mint fordítás mindig csak az eredetivel együtt létezik: a fordítás létének önállósága nyilvánvalóan relatív. Fordítás és eredeti viszonyának fordításkritika szemszögéből is gyümölcsöző fel fogását 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*”.²

Az elkészült műfordítás gyakorlati megítélésének egyik szempontja ezek szerint az lehet, miként értelmezi-kommentálja a fordítás az eredeti művet s 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 Ősök-jét?

Az Ősök egyik poétikai jellegzetességét, különlegességét a sajátos töredékes szerkezet, a különböző műfajú és hangvételi részek sorrendje és illeszkedése adja. A lengyel irodalomtörténet az 1823–24-ben született kownói–vilnai Ősök címen ismert II–IV. részt, az Ősök színjátéktörzék I. részét, illetve az 1831–32-ben Drezdában keletkezett III. részt és a hozzáillesztett FÜGGELÉK-et mint sajátos, ebben a sorrendben értelmezendő egészt tartja számon. Ez a sajátos szerkezetű, többféle stílusjegyeit 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. Mint egy ennek az egzisztenciális választásnak a sü-

lyát hitelesítendő – a III. részben, illetve a hozzá csatlakozó FÜGGELÉK-ben realista ecsetvonalokkal festett történelmi képeket látunk: az elnyomó orosz cári rendszer először a varsói kormányzó szalonjának perspektívájából villan elő, majd azután 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 közlendőit 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 Róssz 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 ezt a romantikus történetfilozófiai logikát, a FÜGGELÉK OLESZKIEWICZ című költeménye az apokaliptikus végkifejletre utal, hiszen a Róssz szükségszerű pusztulásának hitétől áthatott látnok festő, Oleszkiewicz víziójában a névai árvíz képe bibliai özönvízzé stilizálódik: „*Psz! – fönn – a sarki szelek már kibuktak / a jég alól, s most, mint tengeri szörnyek, / Fekete felhőméneken süvöltnek, / A csődör ár jég-béklyóját lerúgta. / Psz! – már megnyílt a mélységek karáma, / Rúg, bűg a csődör, jégzablái törnek, / Már háta habzik az égi csatákban, / Csak egyetlenegy láncszem, és már pattan, / már recsen – hallom pörölyét szívemen...*” (284. k.)

A romantikus látomásköltészet azonban a realista jeleneteket-epizódokat is áthangszerepli: a kormányzó, Novoszilcov báli vendégeinek dialógusait az éjszaka gyötrelmes rémálmainak képsorai kísérik, s a bebörtönzöttek hagyományos képzelgésai festik alá. Az ŐSÖK szövetségét már Julius 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 végsőkéig 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, magasba / Emelem most a kezem – föl, a csillagokra, / Az égsugár-göbökre, a két 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 bővülöm. / Villámok vonalára mennydörgést kottázva. // Állj kezem, hogy a világ négy sarkát megáldjam, / Minden csillagfény-moraj megáll mozgásában. / En dalolok, im 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 sivítgat, / Ha fény, felhők fátyoltánca. // Hozzátok méltó teremtes ének / Ez a dal, Isten, Természet! / Ez a dal maga a nagyság. / Ez a dal halhatatlanság. / Halhatatlant teremték, halhatatlant – itt lenn! / Teremtettél-e többet és nagyobbat – Isten?” (148.)³*

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 ítékezés nemritkán karikatúraszerű ábrázolásban csúcsozódik 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 hangnemi terjedő költői eszköztárat mutatnak. Ez a bonyolult, sokféle regiszterben megszólaló stílus és poétika első látásra inkább gátja, semmint ösztön-

zője lehet a fordításnak, főként, ha hozzáveszszük, 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 felkelhetetlen a transcendencia nyoma, nyelvben és stílusában egyaránt „földközeli”, köznapibb 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 lelkifurdalás gyötörte amiatt, hogy nem vett részt a felkelésben. Ebből a gyötördésből született a drezdai Ősök, amelyből megismerhetjük a mű megírásának apropójául szolgáló történetet, a vilnusi filomaták 1823–1824-ben zajlott perének históriáját, 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 történelemért. A herceget már ez idő tájt is úgy emlegették, mint a lengyel nemzet feltámasztandó államiságának 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 koncepciót. 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 megosztítani tudta a maga hasonló történelmi tapasztalatát, ismeretét: „Ártatlanság? Bakfitty! / A nyomozás és a per nagy titokban zajlik. / Azt sem tudhatod meg soha, mivel is vádolnak. / Védelem? Vád? Egykutya. Magad kell

vádoljad. / Bűnös kell! Minden áron! – Ha török, ha szakad.” (128.)

A filomaták, a tudomány barátai és a filaretek, az erkölcs barátai a nemzeti nyelv és kultúra ápolására szerveztek afféle önképzőköröket: tudományos és irodalmi tanulmányukat közös tanulmányi 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 – szertartásait, 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 fölirták a táblára, hogy *Éljen a május harmadikai alkotmány – mily édes emlék a lengyeleknek!*”¹⁴ 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 sorozták be. Maga Mickiewicz 1823 októberétől hat hónapon át raboskodott. A filomaták egyébként az összes vádlott közül a legenyhébb büntetést kapták. A vizsgálati fogás idején túl hármuknak kellett börtönbüntetés 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, a hatóság által kijelölt helységben. Így került 1824 novemberében Pétervárra, ahol az orosz nemzeti értelmiség azonnal befogadta: megismerkedett és összeharatókozott a korabeli író- és művésztársaság színe-javával, a későbbi dekabrista felkelés több résztvevőjével, Besztuzsevvel, Rilejevvel, sőt Puskinnal is. Száműzetése valósággal diadalmenetté változott, mert bár rendőri felügyelet alatt élt, 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 köl-

tőt 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 telepedt 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 maga Mickiewicz családodtan tapasztalta, hogy egykori orosz barátai közül nem egy a kegyencék 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, kinek dalait egész Észak zengi. / Pár napja csak, de mintha ősidőktől / Ismernék egymást, barátok örökkön. / Lelküik, miként az Alpok iker orma, / Ég fele tör, nem fogja föld különce, / S bár elváltasziá őket a víz sodra, / A kaján idő vad zúgását hallva, / Az a két kőszál egymás felé hajla.*” (224.) Az orosz nép nagy költője beszél – a szabadság hajnalcsillagát várva, az őt egyetértéssel hallgató lengyel költőtársához intézve szavait. Ekkor még nem kétséges, hogy a két nemzet szí-

ne-javát képviselő költőrokonok teljes egyetértésben várják a közös ellenség, a zsarnokság bukását: „*Száz éve tombol s áll. All, nem dől le, és / Mint egy szikláról szakadó vízesés, / Csüng a szabadék szélén, jéggé fagyva. / De ha majd felsüt a szabadság napja, / S hő nyugati szél száraszt új utakat, / Tócsa leszel-é, bronz zsarnok-zuhatag?*” (266.)⁵

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 BARÁTAIMNAK című vers. Ez a FÜGGELÉK függelékeként a művet lezáró költemény felidézi az egykori orosz költőbarátok, a dekabrista felkelésben való részvételük miatt száműzött vagy kivégzett orosz költőtársak sorsát. Mickiewicz nem titkolja, hogy igazi büntetésnek nem az önkényuralkodó 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 megnyilvánulásai a felosztásokkal terhelt XVIII. 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 jellegben, valamiféle szláv eredetű ősmorálban, amely szerinte az orosz embereket jellemezné. Stanisław Pigoń idézi a FÜGGELÉK valószínű keletkezésének évéből, 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?*”⁶ A FÜGGELÉK-ből azonban valami más és több derül ki az oroszokról: árnyaltabb, habár egyúttal sötétebb is lesz a ró-

luk készített kép, amelyben nyomát sem találjuk a nép idealizálásának.

Mindenesetre valószínű, hogy a személyesen is tapasztalt 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 XIX. században Oroszországról gondoltak),⁷ hanem a lengyelek oroszjágról olyasfajta sűrítőmánya áll elő, amely alapjául szolgált egy még a XX. században is ható nemzetkép kialakulásának. Az, ami itt Oroszországról leíratik, alapjaiban nem veszít érvényéből a XX. századi gondolkodók szemében sem, legfeljebb más kontextusban jelenik meg. A két háború közötti lengyel gondolkodástörténet talán leghangsúlyosabb irányzatának, a katasztrófizmusnak úgyszólván a vezéreszméje volt a keresztény kultúrát és civilizációt fenyegető bolsevizált „ázsiai” orosz világ réme. Mi sem igazolja ezt fényesebben, mint a katasztrófista Marian Zdziechowski Oroszországgal foglalkozó esszéi, amelyek a Sátán birodalmaként írják le Oroszországot, ahol a Cár-sátán helyét a bolsevik Antikrisztus foglalja el.⁸

A zsarnokság, sőt az orosz civilizáció Mickiewicz adta kritikája egybehangzik a kortárs orosz kritikai értelmiség ekkoriban születő eszméivel, elsősorban a misztikus és szabaddkőműves 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 XIX. századi Oroszország-kép szerzőjének, a francia Astolphe de Custine márkinak az oroszországi viszonyokat – egyébként sok tekintetben Mickiewiczhez hasonló szellemben – kritikáló 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 egyenese 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 Ösök harmadik része minderről nagyon is realista képet nyújt. Nem kevésbé áthallásos a FÜGGELÉK sem, hiszen a versfizér 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 XX. századi – tegyük hozzá: a magyar szlengből ismerős – kifejezések alkalmazásából, mint a vissza-visszatérő „ruszki” jelző, amely az eredetiben szereplő, jellemzően XIX. századi hangulatú s így a mű világához tökéletesen illeszkedő „*muszka*”-val (*’moskal’*) ellentétben napjainkig tágítja 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, ami a mai magyar olvasó számára is ráismerésszerű lehet.

A nyelvi modernizálás ugyanakkor nem lehet „műidegen”: 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 stílzál, s létrehoz egy, a XIX. századi magyar költészet (főleg Vörösmarty és Petőfi) nyelvhasználatát idéző költői nyelvet. A fordító keze nyomán egy szuverén, egyszerre régies, a XIX. század stílusát imitáló, ugyanakkor modern nyelvezet áll elő, amelynek szókészlete, költői képei és metaforái, retorikai és stilisztikai eszközei, bőven alkalmazott hangutánzó és hangulatfestő elemei élvezetes, ízes, gondolatgaz-

dag szöveget teremtenek. Bella érezhetően szinte lubickol a szövegben: az IMPROVIZÁCIÓ is-tenkáromló indulattól fűtött, feszültséggel teli, „objektív líraiságának”⁹ 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 sűrűtem – / 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 – Ó Felsége – Ó! A Cár bevonuland! Mi? Rám se néz? szemöldjét vonja – szigorúan? / Ó, ó! Legfonszégesb Úr! Hangom belém szorúl, / S elhal. Veríték és fagy! Vácog minden fogam, – / Ó, Marsallja, én! Hát ez? Hátat fordít, hátat! / Méltóságok, szenátorhad szeme láttára. / Jaj meghalok, meghaltam, sírtömlőcbe zárva / Féreg rág, rovar rohaszt, röhej és vicclárva, / Menekülnek előlem. Ah, mi csönd! Üresség! [...] / És e zsongás – fülemben tücskök másznak esméj: / Másznak esméj, másznak esméj [...] / Iszony e zsvuaj, kuncog e mámor: / Kegyvesztett a szenátor, nátor, nátor!*” (184.) 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 seeregekhez: „*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-ékhoppos 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 alságáról: / Népnymorúságról, zsarnokságról, cárról. / Am: »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 zsvujja tajtékját, / Örvend a terem, a kormány riogat, / S végül megtudja mind-mind az igazat, / Nem másról volt szó, csupán... az... adóról.*” (274.)

Ahogy talán ez a fenti idézetből is érzékelhető, azok a korábbiakban említett tipológiai

különbözőségek, melyek a magyar és a lengyel romantika megfeleltetését nehezítik, a nyelv létrehozása során inkább kezére játszottak a mű „modern”, XX. századi érvényességét hangsúlyozni kívánó fordítónak. A FÜGGELÉK nyelvében nagy szerepet kap ugyanis – a pamflet műfajának megfelelően – az a felvilágosodás kori eredetű, intellektuális szatíra, amely harmonikusnak illeszkedik bele az ezt a tradíciót is átvevő lengyel romantika nyelvébe, de ami a magyar irodalomban nem rendelkezvén jelentős felvilágosodás kori előzményekkel, csak a XX. századi költészetben jut komolyabb szerephez. Ezért a magyar fordításban kifejezetten modernnek hatnak a PÉTERVÁR című vers eredeti falragasz (‘csirizmány’)-idézetei: „*Ím egy: Itt lahoz Ahmet, a Kirgiz Khán, / a Lengyel Ügyek legfőbb konstruktora, / Szenátor. – S még egy: Lektüre monsieur Dzsokó, / a párizsi nyelvúnyence, tudora, / Udvari kukta, Vodkaadószedő, / Basszus kórista meg Főtanfelügyelő. / És ott: egy talján, Piacere Gioco. A cári konyha dísznőszállítója, / Kissasszonyoknak illemdét nyit mától. / Főtisztelendő Diener lelkipásztor, / Cár-gyémántrendes lovag, Prédikátor / Ma igét hirdet, arról prédikál ma, / hogy a Cár Isten kegyelméből Pápa, / Hit s lelk’ösmeret szent Mindenhatója / S egyben fölszólít minden káломistát, / Szociniánust, anabaptistát, / Miképp meghagyá minden Muszkák Cárja, / S a burkus király, Ó hű 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.)

A FÜGGELÉK, ha úgy tetszik, maga is stilizáció, hiszen egy klasszicista műfaj, 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 emlékművénel, 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 szél-*

vészragadta / Sólyom a tél vad óceánja fölött / Földet keresve hiába is köröz, / Oly vad elemek tombolnak alatta, / Nincs hova szálljon, szárnya pihentetni, / Bárhová 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 nieprzejrzanym*”), másodszer pedig az idegen elemek („*obce... żywioly*”) 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 expresszívabb, egyszerre ürességet is és a kietlen vidéket is 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 észak szél, amely „*a halált hajtja*”, a természeti környezet embertelen voltára utal, s a kegyetlenül kemény időjárás 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 oroszország 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 cárr mindenhol ott van, az élet minden mozzanatában, s ez a mindenütt jelenlét mutat rá a rendszer lényegére, arra ugyanis, hogy minden az egyeduralgató akaratától függ.

„*Fehér; puszta és üres e táj, mintha / Papírlap len-*

ne, mire még nincs írva – / Ki ír, vajh, reá, tán az Isten uja / 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 és ilyen betűket: / Az ember fia itt láncravert kutya, / S a betlehemi üstökös: kancsuka?” (252.) A költői kérdésben szereplő fogalompár 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 együtt a kötetben megjelentetett tanulmányában alaposan kifejtette,¹⁰ 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 vontá meg mindet, Pétervárot.*” 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.*” 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, / Űde és erős, egészséges fajta. / Ám, mint a síkság, olyan mindük arca: / Űres, nyílt, tiszta, és – vadság uralja.*” (253.) Ennek megfelelően a szem, mely köztudomásúan a lélek tükre, itt csak üresség-

get 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 sem hamvad ki fénye. / Messziről nézvést – nagyszerűek, csodák. / Lelkükbe nézve – mind kiholt pusztaság.*” 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 rejtheti magában. „*Testük is daróc, láncból szőtt szövötnék, / Abban telet ki a báb-hernyó lélek, / Szárnyait óvja, szabadulására / Hímezi, készül a szép suhanásra. / Ám ha kisüt a szellem napvilágra, / 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 nevezhető idegennek az orosz világ és embere? Legtalálébban 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 „Le Petite Russie” orosz emigránsainak viselkedését, s az övéhez hasonló érzelmekkel méri fel a FÜGGÉLÉK elbeszélője is, mennyit érnek Oroszországban az európai mértékek 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. / Nimfaforrásnál, a szent ligetekben / Rakatott hegyre óvó pajzsnak várat. / Így épült hajdan Athén, Róma, Spárta. / A lovagkorban, mint a fecskéfészkek, / A várak alá viskók épülének, / Rábízva maguk azok*

oltalmára. / Gázlok 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 / Ide-mászni, e világvégi zugba, / Mit csuhonoktól, s a víztől zabráltak? / Itt a föld nem ad se mannat, 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 / Beveretettelt 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 eredetinel jóval erőteljesebb hatású szöveget hoz létre, mert a „*na palach i cialach Moskalów / Grunt zalożywszy*” = a muzsikák testére alapot emelvény kifejezést „*hullákkal cölöpölt alapzat*”-nak fordítja, s még egyszer behozza a hulla szót az eredetiben semlegesebb „*inne pokolenia*” = „*más nemzedékek*” szerkezet fordításában: „*a hullák fiai fogattak kordé, szekér, hajó elé*”.)

Az ilyen módon erőszakkal, parancsra és önkényesen építettett város megjelenésében van valami nem igazi, valami díszlet- vagy maskarádéjelleg. Innen kezdve akár arról is beszélhetünk, hogy az olvasottak szerint Mickiewicz anorganikusnak, művinek, felemásnak látta az orosz civilizációt. Ahogyan a PÉTERVÁR ELŐVÁROSAI, illetve a PÉTERVÁR című versekből kiderül, az orosz civilizáció valamennyi látható építőköve a házaktól (sőt a paloták stílusától és megjelenésétől) a katonai egyenruhák szabásáig egytől egyig európai mintát követ, csak hogy annak mintegy felszínesen átvett mása, jellemző kifejezéssel: „*Świeżo matpione*”, „*fris-siben majmolt*”, tehát szolgálai lemásolt, s ezért szárnalmas egyvelege. S az eredeti minták itteni torz átszabását jelzi az is, hogy az átvett javakat a maguk módján új funkcióban használják fel. A magyar fordítás szövege a „*hicsipkéz-ték csicsásan*” szófordulattal, ha lehet, még inkább hangsúlyozza a nevetéses újmódi sznobériát s a pusztítás és fosztogatás révén meg-

szerzett javakkal való barbár bánásmódot: „Hogy palotáik itt húzzák fel a Cár / Aljas szolgálói, könnyünk óceánja / S vérünk öntetett eme búntanyákba. / Követ bányászni ama kolosszusnak, / Öszszeesküvést, s hányat, kiagyaltak. / És hány ártatlant száműztek, megölték. / Hányszor szórták szét, s foszták ki földünket. / Míg litván véren, ukrán könnyön, lengyel / Aranyon mindazt megvevők busásan, / Mi Párizs, London kacatja, s nagy heccsel / Palotáik kicsipkézték csicsásan, / Pezsgővel mosták fel a parkett tükrét. / Majd menüettet járva föltüriülték.” (256.)

A város életének menetét is a Cár szabja meg, körülötte forog minden. A hétköznapiak legfontosabb eseménye a cár és az udvari nép sétája: körülöttük vonul fel a színes maskarádé: az udvaroncok és udvarhölgyek, a civil alattvalók különböző csoportjai, amelyeket pergő felsorolás jelenít meg. Személytelenségüket, arcatalanságukat jellemzi egyebek közt, hogy csak ruhájuk egy-egy részlete jelzi ötlétüket, személyek helyett csak tömeget, „tülekvő nyáj”-at látunk. Egy-egy találó vonással megrajzolt, karikatúraszámba menő miniportré adja ennek a résznek az élettelségét. „Tejfeles szájú, divatos tisztbagázs. / Égi meszelők. Egy-egy nyúlánk pika. / Derekek fűzik. Karcsúk, mint a darázs. / Lesúnyt 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 béméskodókat és a különböző rendű-rangú civileket gerinctelen, szolgálaleltű, üresfejű, hiú parazitáknak látatja 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 szolgálaleltűség, a talpnyalás ezeknek az embereknek a testét-lelkét megnyomorítja: „Egy generális bátran megy halálba, / Golyó, ha éri, rámosolyog a cár; / Am ájuldozik, sápad, s az halála, / Ha nem vetül rá kegyes cári sugar.” (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 „szhyeppehosszat özönlő seregke”, a „sok és sokfajta zöldmundéros ember” szem-

léből – részben az egészet – ennek a militarizált országnak a működését ismerhetjük meg. A hang itt is gúnyos: a sereg felvonulása és mozgása a rovarok nyüzsgését idézi a szemlélőben: „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 látatja, afféle cirkuszi látványosságá: „Trombita jelzi – jönnek a lovasok, / Száz és száz huszár, dragonyos, ulánus, / Süveg és sapka és csákó kavarog – / Azt is hihetnéd: mesterkalaposok / 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 tartnom számon. / Ezt mondja az új hadásztaktika is, / S megfelel minden orosz szokásnak is.” (268.)

A nagy létszámú hadsereget, az embereket az egyeduralkodó kénye mozgatja, maga a hadgyakorlat is csupán az ő kedvtelése, a felnőtt gyermek 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 Zrínyit imitáló groteszk invokáció, „Múzsám, add mostand száz Homérosz száját, / S az latin nyelveknek ékes szószólását, / Add nekem minden számvevők pennáját, / Felsorolhatnom ezredesi számát, / Tisztje, altisztje tenger sokaságát, / Hős közlegényi számhatallan 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 rimróppentyűm, rossz múzsám, alélva / Lehull, s prózába pukkan, döglött bomba. / S e hadgyakorlat fő manőverén ma / Elszundítám, mint jó Homér, én bamba.” (268.)

Az, hogy Mickiewicz nem tartja túl sokra Nagy Péter művét, az orosz birodalom európaizálásának hozadékát, jól látható. Számára továbbra is „a kibitka, ukáz, Szibéria, / Kancsuka” nyilvánvalóan ázsiai attribútumai jelképezik Oroszországot, a modernizáció látszat csupán, nem más, mint „újmódin 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

huzugsággal tömni a világot, / Szurony-segítni egy-egy zsarnokságot, / Kis vérfürdők, kis tűzvész egy-egy honban. / Egy-egy idegen földet elzabrálni, / Meglopni a hont, s külföldön szétszórni, / Hadd zengje német taps, franciák ó-i / Nálunk milyen erős, bölcs, 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 vesszük. Emiatt jelennek meg a letaposott, megfagyott, ágyúk és lovak nyomorította bakák. Mickiewicz Oroszország-képe ezzel lesz teljessé: ennek a résznek a jelentőségét mutatja az is, hogy a leírás nagy terjedelemben foglalkozik az emberszámba sem vett, megnyomorított katonákkal, szolgálkával, tisztekkel és altisztekkel. Ezekből a sorokból egészen másfajta hangulat árad, mint az előzőekből: 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. „Elment mindenki: néző és színésze. / A puszta, üres téren ott virít / Hús hull: annak az uniformisa / Fehér: lovas volt. Amannak színére / Semmi se vall már, úgy földbe taposták / A lópaták, a rohamzó lovasság. / Pár megfagyott, az arcvonalától messze, / Osszlopként álltak, célt és irányt adva, / Az meg ellévedt, s a gyalogos hadban / Úgy vágták kupán, holtan esett össze. / Most viszik őket a polcáj-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 mézonyút üvöltött a szája, / Órnagya 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 gusz-tusa, / Ha éhgyomorra vért, húscsapatot lát – / Kegyencin csattan rosszkedve ostora, / Ha dühöd-t-morcan tér meg, a palota / Megterített, dús asztala hiába, / Rá se tud nézni a húsok hadára.” (277.)

Ha az eddigiekben jórészt – és méltán – a fordítás értékeiről volt szó, talán nem tűnik kicsinyeskedésnek, ha említést tesztek egy sajnálatos veszteségről is. A zárórészben olvashatók a híres sorok, amelyekben Mickiewicz az orosz

nép iránti részvétét fejezi ki. Itt ugyanis 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! Mert fájsz 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. Örülünk annak, hogy a FÜGGELÉK 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. Péter Mihály: „PÁR TARKA FEJEZET CSUPÁN...” PUSKIN JEVGENIJ ANYEGIN-JE A MAGYAR FORDÍTÁSOK TÜKRÉBEN. Bp., 1999. 10–11.
2. Szili József: VERSFORDÍTÁS – ESSZÉBEN. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): A FORDÍTÁS ÉS AZ INTERTEXTUALITÁS ALAKZATAI. Anonymus, Bp., 1998. 195.
3. 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, / Szer-teárad milljó hang, íme, milljó hang szól, / Én szerettem mindnyáját, tudok minden hangról, / Illesztgetem, füzömbontom, / Szivárvánnyá, összhanggá, s dallamokká bontom, / Töltöm zengő hangokba s villám-szalagokba, // Kezem levettem s nyúltam túl a világ ormán, / És a játék gömbjei megállóttak 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 röpiét, füttyöt zenget, / Látom felhő köntösében. // Isten, rendedhez méltó e dalzengés! / Nagy e dalom, dal-teremtés. / E dal erő, hősi nagyság, / E dal a halhatatlanság! / Örök éltet érzek én, azt teremtek itten – / Nagyobbat ennél csináltál-e – Isten?” A. M.: ŐSÖK. Európa, 1963. 136. k.
4. Kerényi Grácia: MICKIEWICZ ÉS AZ ŐSÖK. In: A. M.: ŐSÖK. 1963. I. h. 8.
5. Pákozdy Ferenc: „Száz éve áll már, ugrik, s nem hull mégse, / Akárcsak bércek ömlő vízesése, / Ha fagytól fogva csüng sziklafalakra: – / Ám mihelyt csillan a szabadság

napja / S e hont nyugati szélnek heve járja, / Veled mi lesz hát, zsarnokság kaszkádja?” I. m. 226.

6. St. Pigoń: DRAMAT DZIEJOWY POLSKO-ROSYJSKI. In: uő: ZAWSZE O NIM. Warszawa, 1998. 452.

7. Vö. Czesław Miłosz: HISTORIA LITERATURY POLSKIEJ. Kraków, 1998. 262.

8. Marian Zdziechowski: EUROPA, ROSJA, AZJA (EUROPA, OROSZORSZÁG, ÁZSIA). Wilno, 1923, uő: WIDMO PRZYSZŁOŚCI (AJÖVŐ KISÉRTETE). L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983, uő: W OBLICZU KOŃCA (SZEMTŐL SZEMBEN A VÉGGEL). Wilno, 1937.

9. Cz. Miłosz: HISTORIA LITERATURY POLSKIEJ. I. h. 253.

10. Ryszard Przybylski: A BABILONI FOCSÁG. In: Adam Mickiewicz: ŐSÖK. 2000. I. h. 349–368. Ford. Pálfalvi Lajos.

Balogh Magdolna

A TÖRTÉNET VÉGE

Patricia Cornwell: Döglégy

Fordította Morvay Krisztina

Alexandra, Pécs, 2005. 460 oldal, 2800 Ft

Cornwell 2003-ban megjelent tizenkettedik bűnügyi regénye bűn rossz. Ebben különbözik az előtte való tizenegyedtől (amely szintén mind megjelent magyarul).

Az ötvenéves író nő tizenöt éve írja detektív-regényeit, s elnyert velük minden lehetséges krimidíjat, hatalmas közönségsikert aratott, sok nyelvre lefordították. S méltán: eredeti figurákat, izgalmas történeteket talált ki. Nem volt a műfaj géniusza, de kitűnő iparos volt. A műfaj szabályai szerint megalkotta nyomozó-főhősét, a kiváló törvényszéki orvosnőt, dr. Kay Scarpettát, unokahúgát, a komputerzesni, FBI-os, meleg Lucy Farinellit, valamint hűséges barátjukat, a durva, mintaszerűen egészségtelen életet élő, de csupa szív Pete Marino rendőrtisztet. Ők veszik fel a harcot a sorozatgyilkosokkal, akik az újabb detektívregényekben – nyilván a műfaj sorozatjellege okából – valószínűtlenül elszaporodtak.

A bűnügyi történetnek épkézlábnak kell lennie. Ez azt jelenti, hogy ebben a műfajban kivált jól látható az író szerződése az olvasóval. Ezek a konvenciók – a lángeszű alapító atya, Edgar Allan Poe óta – nem változtathatatlanok, de a változások nem lehetnek önkényesek. Az újabb krimikben például a bűnös lelepleződik

ugyan, de gyakran nem nyeri el méltó büntetését. Ennek persze megint csak a szerialitás a strukturális oka: a gonosztevő folytathatja gonosz tetteit még egy következő könyvben is. A korábbi – szintén sorozatszerű – detektívregényekben ez lehetetlen volt, s a rosszfiúk a regény végén általában eltűntek a süllyszőben, miközben Miss Marple, Lord Peter Wimsey, Reginald Wexford, Sam Spade, Philip Marlowe, Adam Dalgliesh, Cordelia Gray és annyi más felejtethetetlen nyomozó folytatta tevékenységét. Ebből azt a mélyebb következtetést vonhatjuk le, hogy a megsértett világrend helyreállítása a régebbi detektívregény-íróknak és -olvasóknak szilárdabb érdeke volt, mint a maiaknak.

Scarpetta doktornő eddig is mindig leleplezte, de gyakran nem semmisítette meg ellenlábasaikat. Ezt fölfoghattuk az író és az olvasó közötti szerződés módosításának. Ebben a könyvében azonban a szerződésszegések olyan nagyszámúak, hogy az már bizvást nevezhető botrányosnak.

Kezdem azzal, hogy a DÖGLÉGY voltaképpen nem is Scarpetta-regény. Virginia állam egykori vezető bűnügyi orvos szakértője most tanácsadó és meghívott előadó. Ebben a történetben nem tartja a kezében az eseményeket, gyakran el is tűnik a cselekményből, s csak a történet végső felpörgésében kap – ám ott sem meghatározó – szerepet.

A regény azzal kezdődik, hogy előadás-sorozata alkalmával Scarpetta megismerkedik egy fiatal rendőrnővel, akinek ő a mintaképe. Értjük, mire megy ki a játék: ezúttal Nic Robillard lesz a másodfőszereplő. De erről szó sincs: ahhoz képest, hogy milyen gonddal vázolja fel Cornwell az első negyven oldalon a karakterét, jelentéktelen, alig-alig fölbukkanó epizód szereplővé válik. Ugyanilyen várakozásokkal tölt el bennünket az újonnan föltűnő Baton Rouge-i „coroner” (halottkém) rokonszenves alakja, annál is inkább, mert a regény egy valószínűs odavalósi halottkémnek van ajánlva, de ebben is csalódunk: dr. Lanier is csak statisztika marad.

Hogy megértsük, mi tölti ki a könyv lapjait, ahhoz vissza kell lapoznunk a korábbi Scarpetta-történetekbe. A doktornő nagy szerelmét, Adam Wesley profilkészítő bűnügyi pszichológust 1997-ben meggyilkolták. Jó néhány könyvben gyászolta őt, Lucy és Marino együtt

érző szeretetétől övezve. Az értő olvasóban már az előző történetekben is fölmerülhetett a szörnű gyanú, hogy csak nem fog ez az ember föltámadni. Hát most – hat esztendő múltán – megtette. S mivel a regénysorozatokat együtt gondoljuk el, ez jóvátehetően zavart okoz. Kiderül, hogy a manipulációról Lucy és Marino mindvégig tudott. S hiába ad az író név valami hevenyészett és zavaros magyarázatot védett tanúságról, halálveszedelemről és arról, hogy az eltűnés Scarpetta doktornő érdekében történt, ez olyan tűrhetetlen gyámkodás egy ember sorsával, amely visszamenőleg hiteltelenné teszi az unokahúg és a barát empátiáját, de még a főhős életvezetésének oly erősen hangsúlyozott önállóságát, szuverenitását is. S mivel az előző könyvekben is megannyiszor került életveszélybe az orvosnő, az is hiteltelen, hogy Benton miért éppen most lep-lezi le magát.

Lucy, akit rendkívüli tehetségű, zavaros kamaskorú, leszbikus voltát vállaló tüskés rózsának ismertünk meg a korábbi regényekben, maga is csodálatos változásokon megy most keresztül. A kimitől meglehetősen idegen kémregénypatternekekkel Lengyelországba utazik, hogy ott segítőtársával öngyilkosságba kényszerítse – gyakorlatilag megölje – Marino elvetemült ügyvéd fiát. Ez az önbűráskodás mind ez idáig nem volt jellemző rá, mint ahogy az sem, hogy minden magyarázat nélkül ezúttal heteroszexuális.

S most nézzük magát a bűnt. Jean-Baptiste Chandonne, a korábbi regényekből ismert torz farkasember, akinek egész testét és arcát is szőrbőrítja, és impotens sorozatkéjgyilkos, már egy texasi börtön halálsorán várja az ítélet végrehajtását. De ikertestvére, a jóképű, potens és szintén szadista sorozatkéjgyilkos Jean-Paul ali-

as Jay Talley segítőtársnőjével, a rettenetes Bev Kiffinnel még Florida mocsaraiban bujkál, ami nem akadályozza meg őket abban, hogy tíz környékbeli nőt elraboljanak, megkínózzanak és meggyilkoljanak. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy családjuk egy rendkívül veszedelmes francia maffiacsalád (Marino fia az ő ügyvédjük), és a kéjgyilkos Talley teljesen normális szenvedélyes éjszakára volt képes a gyanútlan doktornővel egy előző regényben, akkor már régebben is fölmerülhetett a gyanú, hogy mindez kissé túl van spilázva.

A farkasembert egyébként a doktornő korábban – amikor rátámadt, és halálveszedelemben forgott – megvakította. Az is súlyos szerződésesség, hogy most kiderül, noha vaknak tette magát, valójában lát. Patricia Cornwell ebben a karakterben rácsodálkozott a valóban zseniális Thomas Harris híres szociopata hősére, dr. Hannibal Lecterre (igaz, Harris negyed évszázad alatt összesen négy Hannibalkönyvet írt, föltéve, ha 2006-ban valóban megjelenik az ígért folytatás, a *BEHIND THE MASK*). A farkasember is hasonlóképpen szabadítja ki magát a börtönből, mint Lecter. Cornwell egyedül őt hagyja életben, amikor rendkívül sietősen, a százhuszonnégy rövid fejezetből mindössze az utolsó tizennégyben, hatvanhat oldalon, megtalálja és kivégzi a rosszakat, s összetalálkoztatja Scarpettát Bentonnal. „*Jean-Baptiste még mindig szabadon van. A nyomomba fog eredni. Valamikor.*”

De ennek én már nem leszek tanúja. Emlékszem, egy hozzám közel álló idős hölgy milyen elszánt arccal zárta le a televíziót, amikor imádott DALLAS-ában Bobby Ewing föltámadt. Én is megszakítom kilenc éve tartó *liaisonomat* dr. Kay Scarpettával.

Radnóti Sándor