Heténi Zsuzsa

„MIRŐL IS SZÓLNAK azok a könyvek?"

1 Értelmezési kulcsok az irodalomelemzéshez

2 Irodalomelemzés a 20. századi orosz próza szövegmintáin

„Miről is szólnak azok a könyvek?”

Hetényi Zsuzsa

„Miről is szólnak azok a könyvek?”

Értelmezési kulcsok az irodalomelemzéshez a 20. századi orosz próza szövegmintáin

1–2.

Budapest, 2020

A kötet az Eötvös Loránd Tudományegyetem tankönyvtámogatási pályázatán elnyert forrás felhasználásával jelent meg.

Szakmai lektorok:

1. kötet
    Erős Ferenc
    Sipos Balázs
    Szász Domokos
2. kötet
    Takács Anna

© Hetényi Zsuzsa, 2018
© ELTE BTK, 2020

A borító Orosz István grafikájának és Hetényi Zsuzsa fotóinak felhasználásával készült.

ISBN 978-963-489-023-2
e-ISBN: 978-963-489-022-5

ELTE EÖTVÖS KIADÓ www.eotvoskiado.hu

Felelős kiadó: az Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Karának dékánja
Kiadói szerkesztő: Brunner Ákos
Projektvezető: Sándor Júlia
Borítóterv: Csele Kmotrik Ildikó
Tipográfia: Manzana Bt.
Nyomdai kivitelezés: CC Printing Kft.

Igen, tetszett – mondta a kiadóm –, de azt hiszem, a diáknak mégiscsak meg kell mondani, miről is van szó. […] Úgy értem a diáknak többet kell elmondani Gogol könyveiről. Úgy értem, a cselekményt. A diák bizonyára tudni szeretné, ***miről is szólnak azok a könyvek****. […] Tüzetesen átolvastam és a feleségem is átolvasta, és egyikünk sem találta meg a cselekményeket. […] A diáknak ki kell igazodnia, másképpen elbizonytalanodik és nem lesz kedve tovább olvasni a könyvet.*

Vladimir Nabokov: *Nikolai Gogol* (1944)[1]

HAMM: Nem kezdünk mi most itt valamit… valamit jelenteni?
CLOV: Valamit jelenteni? Te meg én, jelenteni? (kurtán felnevet) Ha-ha, hát ez jó.

Samuel Beckett: *Végjáték* (1957)[2]

1 Nabokov, V.: *Nikolai Gogol*. London, Penguin Modern Classics, 2011. 127–128. Kiemelés H. Zs.

2 Beckett, S.: *Endgame*. p. 11. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4909865/mod_resource/content/1/ENDGAME - SAMUEL BECKETT.pdf (megtekintés 2019.11.07.).

TARTALOM

1. KÖTET
Értelmezési kulcsok az irodalomelemzéshez 9

Előszoba 11

A szubjektív objektív és az objektív szubjektív 14
Hálózatok: fizika, matematika, irodalmi szöveg 25
Az elemzés: szemlélet és állapot 29
Az értelmezési készségek 39

Vademecum: Az elemző értelmezés alapvető szempontjai 53

Szerző és kora: biográfia, életmű, kortörténet, kultúratörténet 55
Főhősök, jellemek, szereplők; viszonyuk és csoportjaik 59
Irodalmi személynevek 60
Szüzsé és fabula 66
Narráció 69
Kronotoposz: tér és idő összefüggése. Irodalmi helynevek 74
Műcím 80
Műfaj 82
Mihail Bahtyin groteszk- és karneválelmélete 84
Intertextualitás 92
A mű helye az életműben, a korszakban, a nemzeti és a világirodalomban 95
A mű szerkezete 98
Motívumok, dominánsok 101
Az irodalmi mítoszteremtésről 102
Képi világ, stílus, hangszerelés 108
A mű szellemi rendszerei, filozófiája. Közvetített gondolatok 113

A gondolattérkép 115
Összegzés 117

2. KÖTET

Irodalomelemzés a 20. századi orosz próza szövegmintáin 119

Eszkatologikus várakozások a 20. század eleji Oroszországban 123

Csoportok és irányzatok a húszas években 131

Az Ezüstkor hattyúdala (vagyis travesztiája)
Alexandr Kuprin: *Salamon csillaga* 140

Az avantgárd mint dogma
Jevgenyij Zamjatyin: *Mi* 144

Haza csak kettő van
Lev Lunc: *Szülőhaza* 156

A tagadás enciklopédiája
Ilja Ehrenburg: *Julio Jurenito* 162

Az orosz-zsidó próza rövid története (1860–1940) 174

Egyszerre kint és bent
Iszaak Babel: *Lovashadsereg, Odesszai történetek, Gedali* 186

Az összeomlás a fejekben van
Mihail Bulgakov: *Kutyaszív* 221

Alulnézet tükörben
Jurij Olesa*: Irigység* 234

Antiutópia a múltban és a jelenben
Andrej Platonov: *Jepifányi zsilipek, Dzsan, Csevengur* 241

A kisember előlép
Mihail Zoscsenko novelláinak humora 260

Optikai csalódás: az abszurd műfaja
Danyiil Harmsz: egyperces *Esetek* 265

Az orosz emigráció irodalma 277

Az értelmezés végtelen spiráljai
Vladimir Nabokov orosz nyelvű művei 280

Szovjet cenzúra és szamizdat 299

Vesztes győztesek
Vaszilij Grosszman: *Élet és sors*, *Panta rhei* 307

Új irányzatosság: az ellenzékiségtől a nacionalizmusig
Alekszandr Szolzsenyicin prózája 332

Az orosz „bárdok”: Galics, Okudzsava, Viszockij 357

Hit, hűség, fegyelem
Georgij Vlagyimov: *Egy őrkutya története* 373

Antihősök, hátországok
Vlagyimir Vojnovics: *Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai* 379

Kicsiség és kisebbség
Friedrich Gorenstein: *A tornyocskás ház*, 53 tele, *Zsoltár* 397

Az értelmiség mint ellenség és ellenzéki
Vaszilij Akszjonov: *Égési seb*, Krím sziget és *Moszkvai történet* 406

Egérpörkölt és Kreml-Könyvtár
Tatyjana Tolsztaja: *Kssz!*, avagy *A macskány* 428

Orosz posztmodern, orosz szemmel 443

Vér, narkó, irodalom-túladagolás
Vlagyimir Szorokin: *A Négyek szíve*, *Dostoevsky-trip* 450

Zárszó helyett – A fényről 470

Köszönetek 471

Függelék 472
Fogalomtár a 20. századi orosz irodalom tanulmányozásához 472
Szlavisztikai folyóiratok listája 477
Címkék 479
Nevek 480
Műcímek 484
Elemzett művek 484
Említett művek 485
Témák 488

Jegyzetek, gondolattérképek 495

„Miről is szólnak azok a könyvek?”

1. KÖTET

Értelmezési kulcsok
az irodalomelemzéshez

ELŐSZOBA

Könyvem mindazoknak szól, akik nem túl alapos vagy rendszertelen háttértudással, akár avatatlanul is fogódzót, ismereteket és módszert keresnek ahhoz, hogy motiváltabban elmélyüljenek olvasmányaikban. Szűkebb értelemben elsősorban orosz szakos bölcsészeknek szántam ezt a könyvet, amint a 2. kötetben ajánlott irodalmi anyag és az irodalomtudományi háttérismeretek szerzői névsora is mutatja.[1] Legfőbb célom az első lépések megkönnyítése ahhoz, hogy az irodalomról az olvasás után el is gondolkodjunk, mert az a tapasztalatom, hogy egyrészt még egyetemi keretekben is hiányozhatnak ehhez az alapkészségek, másrészt a tanmenetben kötelezően az első évekre időzített elméleti megalapozás után (amellyel tételesen itt nem foglalkozom) nem árt visszatalálni a szöveg öröméhez, a konkrétabb alapokhoz. Aki nem az egyetemi kurzusokat lépdeli sorban, annak számára fordított irány követhető: az olvasói beavatódás után vagy közben következhetnek a fogalmak, a rendszerezés és az önálló elemzés.

A 2. kötetben az orosz próza egyik legizgalmasabb korszakának néhány művét ajánlom az elemző olvasás elsajátításához, olyan írókét, akik maradandó hatást gyakoroltak az egész világirodalomra. A címben is szereplő mottót természetesen ironikusan érti írója. Vele együtt hangsúlyozom, hogy egy szöveg távolról sem „arról szól", ami benne történik.

A felsőoktatási irodalomoktatást az értelmiségnevelés terepének tekintem. Éppen ezért úgy gondolom, irodalmat és elemzést minden egyetemen oktatni kellene. A szakmai irányválasztás valamilyen arányban szelektálás, de ez nem mehet a művészetek és az irodalom rovására, amint ezt majd igyekszem tudományos érvekkel alátámasztani.[2]

Útmutatóm több mint negyven év tapasztalatát is szeretné összegezni (egyetemista éveim alatt kezdtem mind a kutatást, mind az oktatást). A könyv első kötetében egymásra épülnek a fejezetek, míg a második kötet részenként is használható

1 Harmadéves BA-s és másodéves MA-s hallgatók tanulják a szóban forgó korszakot Magyarországon.

2 Elképzelhetőnek tartom egy középiskolai vagy akár iskolai oktatási változat kidolgozását is az itt ajánlott módszer alapján.

szerkezetű, hogy lazább betekintésre is módot adjon. Hallgatónak fogom tekinteni ebben a könyvben az orosz irodalom vagy éppen kultúra iránt érdeklődő laikusokat is, akár jártak egyetemre, akár nem, akár tanultak oroszul, akár nem. Élvezzék a virtuális egyetemistaságot. Eközben a Hallgatókat is Olvasóknak tekintem, mert az olvasásnak számukra is élvezetnek kell maradnia.

A konkrétabb anyag (a könyv második kötete) azért szükséges, hogy ne alkalmi beszélgetőtársak legyünk, az elemzés ne öncélként lebegjen a szemünk előtt. Az oroszul nem tudók tekintsék mindezt egyben invitálásnak a nyelvtanuláshoz, hiszen minden irodalmi művet eredeti nyelven lehet teljes értékűen elemezni. Ne feledjük (és ezt műfordítóként egyszerre büszkén és szkeptikusan is mondom), hogy a fordításban olvasott mű minden egyes szava, az egész szöveg a fordító műve, az ő értelmezéseinek összessége, és tőle függ, mennyire tudja megközelíteni az eredeti szöveg gondolatait, stílusát, koherenciáját hordozó eszközeit.

Nem tekintem feladatomnak az aktuális irodalomelmélet feltérképezését. Ha és amennyiben érintem, akkor elsősorban az orosz szerzőkre koncentrálok, és kitekintő utalásokat teszek arra, milyen irányban lehet folytatni a tájékozódást. Az irodalomelmélet nagyszerű szempontokat és fogódzókat nyújthat, ám ez az elemzésnek egy következő, másik fokozata, amelyre leendő szakembereknek van szüksége. Ez a könyv nem nekik szól.

Megjegyzések a formátumról

Írás és olvasás közben egyaránt szerteágazó gondolatok közötti állapotban vagyunk, az elemzéshez ezeket próbáljuk rendszerezni. Nem csoda tehát, sőt természetes, hogy ez az írásom is állandóan mellékgondolatokat szül, amelyek lábjegyzetekben jelennek meg. Dőreség lenne ezektől visszariadni – vannak kiadók, akik szerint az olvasó retteg a lábjegyzetektől és kézbe sem vesz olyan könyvet, ahol apró betűket lát a lap alján. Ezért a gyanútlan olvasó megtévesztésére az egyébként elkerülhetetlen lábjegyzeteket a könyv végére száműzik, megnehezítve a rátalálást. (Ha a forrásokra csak névvel és évszámmal hivatkoznak, ugyan kompaktabbnak tűnik a szöveg, de az olvasás mégis megbotlik. Ha ez még a jegyzetekben is így van, akkor dupla keresésre kényszerülünk.)

Ez a kiadvány a műalkotások (versek, novellák, regények, folyóiratok, képek) címeit egyaránt dőlt betűvel közli. A szerzők neve, illetve a könyvekben vagy folyóiratokban bennfoglalt cikkek címe nincs kiemelve grafikailag. Ahol az olvashatóság igényli, a cirill betűs szavakat magyar átírásban (is) megadom.

Ha egy műnek még részlete sincs magyarra lefordítva, akkor a műcím először oroszul szerepel latin betűs átírásban, és csak utána magyarul, zárójelben: Akszjonov: *Osztrov Krim* (Krím sziget). Azonos műből vett sorozatos idézetek forrásmegjelölései összevonásra kerülhetnek, több oldalszám megadásával az utolsónál, illetve igen rövid mű esetében ez el is maradhat. Ha az idézet forrása csak orosz nyelven szerepel, akkor a fordítás értelemszerűen saját fordításom.

Az áttekinthetőség érdekében az 1. kötetben a Vademecum résznél újra kezdődik a lábjegyzetek számozása, és a 2. kötetben is, hasonló megfontolásból a fejezetek jegyzetelése önálló, mindig újrakezdődik.

A tördelés igyekezett figyelembe venni az e-könyv formátumot, a kényelmesebb képernyős olvashatóságot.

A szubjektív objektív és az objektív szubjektív

Irodalommal különféle tudományágakban és műfajokban lehet foglalkozni. Az irodalomtudomány részei az irodalomtörténet, irodalomelmélet és poétika (ennek tárgya az, hogy mi tesz egy nyelvi közlést irodalmi művé). Ezeken belül az írások műfaja lehet tanulmány, cikk, esszé, kritika, amelyek más területeket derítenek fel, és más módszerekkel.[3] Külön területként tartják számon az irodalomtanítással foglalkozó, módszertaninak nevezett munkákat, amelyek tárgya az irodalom tanítása, oktatása, tanulása és maga az olvasás. Az olvasáskutatásnak viszont a befogadás, az elsajátítás és műélvezet elemzése a tárgya, és ezért egészen más tudományterületekre is kiterjedhet, a pszichológián kívül az idegtudományokra is.

Célszerű az alapkérdésekkel kezdeni: mire is jó az olvasás (amin ebben a könyvben végig szépirodalmi funkciójú szövegek olvasását értem), és mire az elemzés. Szélesebb értelemben mire jók egyáltalán a humán vagy bölcsészeti tudományok, amelyeket nem is kevesen és egészében temetni készülnek napjainkban. Hiba lenne bedőlni nekik, mert az agykutatás újabb kísérleti eredményei kimutatták, hogy *az olvasás ugyan nem túlélési szükséglete az emberiségnek, de nélküle lényegesen fejletlenebb szerkezetű aggyal éljük le az életünket.*[4]

Szándékosan hagyom ilyen hatásosan határozottnak ezt a kijelentést, bár számtalan kérdés és kétség tolul fel a háttérben, ám ezekre nincsen módom kitérni. Például vajon mitől válik az ember olvasóvá, hogyan jut el a könyvekig? Hogyan fejlődött az anyanyelvi tudása és milyen szinten van? Az anyanyelvi tudás sem magától értetődő, annak a tanulása is életre szóló feladat. Az ember viszonya a saját nyelvéhez, kultúrájához és nemzetéhez alapvetően meghatározza

3 A területeket jól ismerteti Jerzy Farynonak az orosz szakos hallgatók számára ismert kiváló, átfogó strukturalista-szemiotikai elméleti tankönyve, amelynek nyelve azonban tudományos és tárgya nem csak az irodalom. A rendszerességet sugalló tartalomjegyzék ellenére a felépítés és a gondolatmenet gyakran ötletszerű, kifejtése eklektikus. Ennek ellenére úttörő jelentőségű volt a maga korában (1991-ben jelent meg az első kiadása). Фарино, Е.: Введение в литературоведение. СПб., Изд. РГПУ им. Герцена, 2004. http://www.docme.ru/doc/122516/farino-e.--vvedenie-v-literaturovedenie---2004 (megtekintés 2019.10.10.).

4 Kidd, D. C., Castano, E.: Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. *Science* 03 October 2013. 377–380.

az olvasás helyét az életében, és a viszony kétirányú: az olvasottak alakítják is ezt a viszonyt. Az anyanyelvre épül rá az idegen nyelvi tudás. Az irodalom maga is rávezeti az embert arra, hogy ezeket a kérdéseket feltegye.

Kísérlettel is bizonyított, hogy pusztán az olvasás képessége, tehát az ábécé elsajátítása, akár már felnőtt korban is tartós és sok területre kiterjedő agyi fejlődést eredményez már fél éven belül.[5] Javítja az érzelmi intelligenciát és az empátiát, amivel a társas viszonyokat, szélesebb értelemben a társadalmat teszi jobbá. A társas viszonyok, akár csak mások szándékainak jobb megértése és tetteik kikövetkeztetése az egyén boldogulását közvetlenül segíti elő.[6] Minél jobban edzésben tartjuk egy leírt cselekmény követésének képességét, annál könnyebben érjük a körülöttünk zajló eseményeket és a bennük megnyilvánuló, embereket mozgató szándékokat. Az olvasás közvetlenül fejleszti a kognitív képességeket is, a látásért felelős és a beszédet működtető szervi központokat is, agyi gyógyításra is alkalmas mértékben.[7] Mindez fokozottan érvényes a szövegelemző tevékenységre, amelyre alább részletesen kitérek.

Csak látszatnak vélem a humán tudományok mostanában tapasztalható leértékelődését, amely részben a tudományterületek átalakulásából és egymásba fonódásából is fakadhat. Egyes tudományágak besorolása mai napig nem egyforma a világon, és változik is: például a pszichológia az USA-ban természettudománynak számít, míg Európában társadalomtudománynak.[8] A bölcsészettudományok a hét nagy tudományterület egyikeként a nemzetközi *philologia* fejléc alatt számos tudományágat fognak össze: történelem-, irodalom-, nyelv-, filozófiai, pszichológiai, nevelés- és sport-, néprajzi és kulturális antropológiai, művészet- és művelődéstörténeti, vallás-, média- és kommunikációs, könyvtár- és színházi, valamint multidiszciplináris bölcsészettudományok.[9]

5 Dockrill, P.: Learning to Read Can Rewire Deep Parts of the Adult Brain in Just 6 Months. *Science Alert. Humans* 26 May 2017. https://www.sciencealert.com/learning-to-read-can-rewire-even-the-deep-parts-of-the-adult-brain-in-just-6-months (megtekintés 2019.10.10.).

6 Thompson, B. N.: Theory of Mind: Understanding Others in a Social World. *Psychology Today* 3 July 2017. https://www.psychologytoday.com/blog/socioemotional-success/201707/theory-mind-understanding-others-in-social-world (megtekintés 2019.10.10.).

7 Miller, G.: How Reading Rewires the Brain. *Science* 11 November 2010. https://www.sciencemag.org/news/2010/11/how-reading-rewires-brain (megtekintés 2019.10.10.).

8 Török Ádám: A társadalomtudományok fejlődése és az akadémiai osztályszerkezet. *Magyar Tudomány* 2005/5. 596. http://www.matud.iif.hu/05maj/14.html (megtekintés 2019.10.18.).

9 A mai magyar tudományterületi besorolás az Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal pályázati honlapján tekinthető meg. Márkus György szerint a humán tudományok a művészetek és tudományok paradox egységében e két pólus közti „senkiföldjén" helyezkednek el. Márkus György: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Bp., Atlantisz Kiadó. 2017. 11, 81.

A humán tudományok tárgya végső soron valami olyan, ami nem látható és nem kézzelfogható. Mindenkire jellemzők a láthatatlan dolgok, minden embernek van lelki élete, érzelmei, szabályozatlan gondolatai. A halálról gondolkodáshoz például a tudomány nem ad individuális válaszokat, míg a lélektan és a művészet segíthet ezek előhívásában és a művészet kutatása ezek tudatosításában. A láthatatlan dolgok kutatása az emberek életminőségével közvetlenül összefüggő szükséglet, és ebben szorosan csatlakozik a materiális tudományok több ágához. Foucault szerint a humán tudományok a tudattalan tudatos feltárásával foglalkoznak.[10] „Van egy másik világ a látható mögött. Ott ragyog az ember teljes arca és alakja, vagy csak onnan nézve válik láthatóvá" – írja Nádas Péter a szövegek mögé gondolás értelméről.[11]

Az érzelmek kutatásának óriási perspektívát adott, hogy a neurobiológiai kutatások láthatóvá tették az agy működését, képalkotó eljárásokkal követhetővé vált, mely agyi területek aktivizálódnak bizonyos érzelmek vagy gondolatok megjelenésekor, illetve az esztétikai élvezet közben bekapcsolódó agyterületeket is láthatóvá tudják tenni.[12] Az érzelmeket jobban lehet lokalizálni, vagyis agyterületekhez kötni, mint a gondolatokat.[13] A tudományok közötti vizsgálódások tágra nyitják a kapukat többek között a neuroesztétika igen fiatal területén is. Az esztétikai élmény érzelmi és fiziológiai összefüggéseinek vizsgálata pedig a megismerési, kognitív képességek és folyamatok útjait és módjait fedezi fel: például megnézhetjük képen, milyen agyterületek aktívak a magyar *Himnusz* csukott szemmel történő hallgatása közben.[14] Az esztétikai élvezet fiziológia alapjainak

10 „Minden humántudomány láthatárán ott van az emberi tudat visszavezetésének terve valós feltételeire, visszaadni a tartalmaknak és a formáknak, amelyek a világra hozták, és amelyek benne rejlenek. A tudattalan problémája […] végső soron [a humántudományok] egész létével összefüggő probléma. Az ember valamennyi tudományának alkotóeleme a transzcendentális tényező túlhangsúlyozása, amely a nem-tudatos feltárásába csap át." Foucault, M.: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Bp., Osiris, 2000. 407.

11 Nádas Péter: *Világló részletek* II. Bp., Jelenkor, 2017. 175.

12 Az agyműködést több úton lehet követni. Egyik a vérbőség optikai leképezése, mert az élénk agyterületeken több oxigénre van szükség (közeli infravörös spektroszkópia – NIRS). Másik az EEG (elektroenkefalográfia), elektródákkal azoknak az elektromos jeleknek az észlelése, amelyekkel az agyi neuronok kommunikálnak. A legmodernebb eljárás az fMRI, azaz a funkcionális mágneses rezonancia segítségével nyert kép. Az agytérképezés nemcsak a tudatos vagy tudatosítható, hanem a tudattalan a funkcióknak megfelelő területeket is képes kijelölni.

13 Pléh Caba: Gondolkodik-e az emberi agy? *Magyar Tudomány* 2019/2. 174–182. https://mersz.hu/hivatkozas/matud_f17476#matud_f17476 (megtekintés 2019.10.10.); Kéri Szabolcs, Gulyás Balázs: Four Facets of a Single Brain: Behaviour, Cerebral Blood Flow/Metabolism, Neuronal Activity and Neurotransmitter Dynamics. *Neuroreport* 2003/14. 1097–1106. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12821790 (megtekintés 2019.10.10.). Ld. még a neuroesztétika tanulmányozásához Semir Zeki, Anjal Chatterjee és V.S. Ramachandran írásait.

14 Gulyás Balázs: Neural Networks for Internal Reading and Visual Imagery of Reading: A PET Study. *Brain Research Bulletin* 2001/54. 319–328.

kutatása egyáltalán nem új keletű azonban, Gustav Theodor Fechner már a 19. század elején elindította az általa kísérleti esztétikának nevezett kutatási területet, amelyből a kognitív pszichológia és a neuroesztétika is kinőtt. Később a pavlovi reflexelmélet meghaladására Lukács György létrehozta az „egyvesszős (1'-s) jelzésrendszer" fogalmát, amely szerint a valóság és a művészet kapcsolata nem lehet reflexalapú, a nyelvi és esztétikai tudatműködést, a befogadást nem lehet az érzékekre, a fiziológiára redukálni.[15]

Az esztétikai élményt már fiziológiailag is konkretizálta az idegtudomány, pontosabban annak egy fiatal ága, a neuroesztétika, amely szerint a mediális orbitofrontális kéreg aktiválódása jelzi a szépségélmény átélését és annak fokát. Ez a megfogalmazás nyilvánvaló leegyszerűsítés, s noha a modellek mindig sematizálnak, a különböző jelenségek közös lényegének megfogalmazására alkalmasak. A szépség forrása lehet vizuális, zenei, matematikai és akár morális élmény is, de az élmény a kiváltó „inger", alkotás vagy esemény jellegétől függően más és más agyterületek aktivizálódásával kombinálódik. Hogy valamit szépnek találunk vagy sem, az (állítja az agykutató), lehet biológiailag öröklött és kulturálisan öröklött. Ez utóbbin az értendő, hogy minél több jelentését ismerjük, minél jobban értjük, annál szebbnek tűnik. A gyermeklélektan régen tudja, hogy a mesék és dalok ismétlése alapvető szükséglete a kisgyermeknek, mert biztonságérzetét is fokozza. Amit többször látunk, azt szebbnek is találjuk.[16] Úgy fogalmaznék, hogy már a sajátunk lett, mert ismerős, ezért otthonos lett, része a saját világunknak. Ugyanez vonatkozik a két régi, ezért iskolásnak tűnő tanácsra, hogy az elemzés megkezdéséhez rengeteg háttérismeret is szükséges, és hogy nem elég csak egyszer átfutni a műveket, hiszen amiért megdolgoztunk, arról több emlékünk van, az a sajátunkká vált, és azt nem szívesen engedjük el.

Alapvető kérdések, hogy vajon mire jók a bölcsészeti tudományok, közte esetünkben az irodalomtudomány, és hogy mi a szépirodalom olvasása, elemzése és tudományos elemzése és értelmezése között a különbség.

Az olvasás, elemzés és irodalomkutatás általános válaszok igényét ébresztik fel, ami a fogalmi gondolkodást nem kevésbé segíti elő, mint például a matematika.

15 Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* I. Bp., Akadémiai, 1965. A marxi elvek és a lélektan kapcsolatáról ld. Erős Ferenc: Lehetetlen küldetések: a pszicho-tudományok és a marxizmus. In Antal Attila, Földes György, Kiss Viktor (szerk.): *Marx… Interpretációk, irányzatok, iskolák*. Bp., Napvilág Kiadó, 2018. 173–205.

16 Pak, F. A., Reichsman, E. B.: Beauty and the Brain: The Emerging Field of Neuroaesthetics. *The Harvard Crimson* 10 November 2017. http://www.thecrimson.com/article/2017/11/10/neuroaesthetics-cover (megtekintés 2018.04.13.).

Ennek nagy jelentősége van az oktatás minden fokán, hiszen ha a fejlesztendő területek valamelyike kimarad vagy háttérbe szorul, nem teljesedik ki a kreatív személyiség. (Olyat már hallottam, hogy informatikusok kapnak némi zeneismereti képzést az egyetemen, de hogy irodalomoktatásban részesülnének, olyat nem. Igaz, a bölcsészek sem kapnak korszerű informatikai ismereteket, bár legalább van informatikaórájuk.)

Nádas Péter írja, hogy már gyerekkorában az irodalom a „sok olvasástól az emberi viselkedésformák példatárává, a világos beszéd vagy a leleplezettség terepévé változott."[17] Közismertek az élet és irodalom szerves és gyakorlati kapcsolatára rámutató általános gondolatok, hogy az irodalom segít élni és megérteti velünk a világot (Tzvetan Todorov), hogy útmutató az élethez (Roland Barthes), hogy tudástár és tanít (Italo Calvinót idézi Antoine Compagnon).[18] Az irodalom emberi érzelemre gyakorolt hatását vizsgáló tudományág, az irodalomterápia vagy biblioterápia gondolata mindössze száz éve merült fel, gyakorlata néhány évtizednyi múltra tekinthet vissza. Az érzelemkutatás az olvasó pszichikumára gyakorolt hatást helyezi középpontba, vagyis az olvasóközpontú irodalomtudomány *(reader-response criticism)* részeként a pszichológiából, újabban a kognitív pszichológiából merít, ahonnan a belső struktúrák és modellek keresését veszi át a nyelv, a gondolkodás és az emlékezés megértésére. Marcel Proust írja *Az olvasásról* című esszéjében, hogy a könyvek a neuraszténiás betegek számára a terapeuta szerepét töltik be. Az élményre koncentráló megközelítések olyan klasszikus esztétikai fogalmakra összpontosítanak, mint a katarzis és azonosulás vagy a kánonképzés, illetve a társadalomtudományok számára is oly lényeges kultuszformálás.

Az irodalom oktatásához és tanulásához alapvető annak tudatosítása, mi a különbség az élvezeti olvasás és elemző olvasás között. Ezt a különbségét már az iskolás gyerek is jól ismeri. A kötelező olvasmányok iránti ellenérzés csupán egy lélektani beállítódás, amelyet már igen fiatalon szabályozni tud egy érdeklődő elme.[19] Más kérdés, hogy az általános iskolai irodalomoktatás nemcsak

17 Nádas Péter: *Világló részletek* II. 175.

18 Jeney Éva: Biblioterápia, irodalomterápia. *Helikon* 2016/12. 152. https://iti.btk.mta.hu/images/kiadvanyok/helikon/Helikon_2016_2.pdf (megtekintés 2019.10.10.).

19 A szenvedélyes olvasó már az iskolában ügyel arra, hogy mire valamilyen kötelező olvasmány sorra kerül, már ezen a saját olvasáson túl legyen, nem hagyja, hogy iskolai kötelezőség beleszóljon saját élményébe. Ebben a beleélős, izgulós olvasásban átsiklik minden fölött, ami kevésbé érdekli. Fokozatosan egyre gyorsabban kezd olvasni, és egyre vastagabb könyveket választ, mert frusztrálja, hogy az élvezet olyan hamar véget ér. Nádas Péter írja: „Jó volt, hogy Tolsztoj olyan sokat írt. Alig hihető, hogy Gogol, Goncsarov vagy Turgenyev összes műveinek milyen gyorsan a végére értünk." Nádas Péter: *Világló részletek* II. 166. Figyelemreméltó, hogy Nádas Péter éppen orosz irodalmi példákat említ, ld. még uo. 166, 168.

ellenpontként, hanem együttműködőként is megjelenhetne a gyerekek életében a tanterv módosításával.[20]

A két olvasási mód, az értelmező és „érzelmező" (beleélő) olvasási fokozat között nem érdemes értékkülönbséget tenni. Különösen, mert az élvezetért olvasókból lesznek az elemző olvasók, hiszen egy idő múlva felmerül bennük a kérdés, mivel is hat rájuk a szöveg, mit csinál velük, miért jó olvasni.[21] Van, aki a kétféle olvasási módot „írói" és „olvasói" *(writerly, readerly)* módnak nevezi, ami félreérthető lehet. Egy kísérletben ráadásul megkülönböztettek irodalmi, népszerű irodalmi és nem irodalmi szövegeket is: és az irodalmi szövegek olvasóinak empátiakészségét találták a legmagasabbnak.[22] Mint Vekerdy Tamás pszichológus szállóigévé vált mondata összegzi: „Az olvasás – ha élvezetet okoz – segít élni. Átélni és túlélni is."[23]

Az élvezeti beleélő olvasás az első olvasásra jellemző – ilyenkor a hév annyira elragadhatja az embert, hogy a szokásosnál is gyorsabban falja az oldalakat, és bekezdéseket ugrik át, és ebből a szelektív olvasási formákra érez rá a gyerek: a lineáris olvasás helyett bele-beleolvas, átugrik részeket, egyes oldalakat többször is átolvas. Számos más olvasási mód létezik az átlapozástól az aprólékos kiadói szerkesztői olvasásig, a lektori olvasáskor pedig oly mértékben figyelhetünk a nyelvhelyességre, hogy akár a szöveg értelme is háttérbe szorulhat.[24]

A kétféle olvasás közti különbség vizsgálatára elvégzett kísérletekben olyan személyeket kértek fel, akik már könnyedén tudtak váltogatni a kettő között: irodalommal foglalkozó doktoranduszokat. A kísérletben „élvezeti" és „alapos"

20 Szabó Fruzsina: „Nem akarjuk lecserélni a klasszikusokat" – mi legyen a kötelező olvasmányokkal? (interjú). http://eduline.hu/kozoktatas/Arato_Laszlo_kotelezo_olvasmanyok_irodalomt_5CBA8V (megtekintés 2019.11.05.).

21 Szerkesztői kérdést kaptam Sipos Balásztól, vajon nem az iskolai irodalomóra hatására jelentkezik-e ez az igény. Erre természetesen célszerű lenne szociológiai kutatást végezni, ennek hiányában csak saját emlékeimre hagyatkozhatom. Hidegen hagytak a *Miért szép?* című kötetek és elemzések, és a rossz magyartanárok dühítettek. Éppen az iskolai kényszer ellenében, az olvasási habzsoláskorszak után szét akartam szedni a könyvek szövegét, ahogy a kisgyerek kibelezi a játékmackót és pici darabokra bontja a tűzoltóautót.

22 Kidd, D. C., Castano, E.: Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. *Science* 03 October 2013. 377–380. Ismét érdekesek lehetnének a részletek, hogy vajon a szövegminőséget és az empátiakészséget mi szerint határozták meg.

23 „Az a jó olvasó, akinek az olvasás örömöt, élvezetet okoz, mert át tudja élni a hősök sorsát, azonosulni tud velük, ez megmozgatja, felidézi érzelmeit, és ebben az érzelmileg megragadott állapotban tágul a világról való tudása és önmagáról való tudása is. […] Tudjuk, hogy azok a felnőttek, ifjak, kamaszok, akik jó olvasók, sikeresebben dolgozzák fel konfliktusaikat, bajaikat, sokkal kevésbé vannak kiszolgáltatva lelki (és testi) megbetegedéseknek vagy netán személyiségüket roncsoló ön- és közveszélyes sodródásoknak." Vekerdy Tamás: Az olvasásról. *Kicsikről – nagyoknak 2. Az iskoláskor.* Bp., Park, 1996. 121–122.

24 Turgenyev *Költemények prózában* című időskori szövegciklusa elé egy pár soros kérést tett, amelyben olvasási javaslatot tesz, hogy ne egyben fussa végig szövegeit az olvasója, mert megunja, hanem egyenként, sőt naponta egyenként fogyassza, és akkor talán elültet valamit a lelkében.

(másképpen szoros, mondhatnánk lassú és figyelmes) olvasásnak *(pleasure reading,* illetve *close reading)* nevezték el a két módot.[25] Igaz, mint mondtam, e kettő, az „érzelmező" és értelmező olvasási forma vagy talán fokozat között nem teszek értékkülönbséget. Annyiban mégis teszek, hogy a bonyolultabb agytevékenység közben az érzelmi átéléshez hozzáadódik a szellemi élvezet, amelyet az Én többnyire tudatosít is, kihívásnak engedelmeskedő építkezésnek és teljesítménynek fogja fel. Tudásom a világról megerősíti az énképemet, még akkor is, ha ez csak egy pillanatnyilag kiküzdött tudás, és mindig újra megkérdőjeleződhet, ugyanúgy, ahogyan a saját identitásunkra vonatkozó elképzeléseink. Ez az állandó harc az el nem érhető bizonyosságért reménytelennek tűnhet, de a folytonos nekiveselkedés katartikus, sőt heroikus élménnyé is válhat. Tudok valamit, amiről tudom, hogy nem tudom – a filozófia számára ez örök motiváció, de személyes léptékben is átélhető.

Elemzés közben szinte önmagunk szellemi személyi trénerei vagyunk. Az alapos olvasás közben, mint azt kísérlettel kimutatták, az agyi aktivitás intenzívebb, több agyterületre terjed ki, és új idegi kapcsolódásokat mutat. De az is bebizonyosodott, hogy még az olvasásélvezet mértéke is ugrásszerűen fokozódott.[26] Az élvezetért olvasókból lesznek az elemző olvasók, hiszen egy idő múlva felmerül bennük a kérdés, vajon mivel is hat rájuk a szöveg, mit csinál velük, miért jó olvasni.[27]

A posztstrukturalizmusban Tzvetan Todorov foglalkozott az olvasás mint konstrukció kérdésével. Mint egykori strukturalista, aki a formalizmus öröksé-

25 A *close reading* a New Criticism szakszavaként vonult be a köztudatba, a külső, vagyis életrajzi, társadalmi, ideológiai, lélektani szempontok mellőzésével, a szövegre magára, annak apró részleteire koncentráló elemzési módként. Létezik egy újabb megközelítés, amely a kultúra egészére koncentrál, nem az egyes művekre, és a könyvek szerepét vizsgálja az adott korokban, rendkívül nagy szövegegyüttesek, sok ezer oldal számítógépes, algoritmikus számbavételezésével. A kvantitatív adatokkal operáló hagyománytörténeti és ezért némileg pozitivista *distant reading* a tudás szerkezetét topografizálja, vagyis teszi térképre, de feltérképezi így egyes művek térszerkezetét vagy műformák elterjedését is. Ld. Moretti, F.: *Graphs, Maps, Trees – Abstract Models for a Literary History*. London–New York, Verso, 2005, 2007. Kiváló recenzió róla: Nemes Z. Márió, *Helikon* 2017/2. 313–314. Ugyanabban a lapszámban szemelvények és ábrák a műből. Ld. még: Smid Róbert: A rakéta röppályája, a narráció íve – Az irodalom kartografikus kultúrtechnikáiról. *Prae* 2016/1. 27–46. Moretti sémáiból a narratívaelemző kognitív rajzai állnak a legközelebb ahhoz, amit magam javaslok az elemzéshez. A *distant reading* érdekes projektje az európai irodalomtörténet harmincegy országot átfogó munka, amelyben a digitális bölcsészet és a számítógépes nyelvészet csatlakozik a hagyományos kutatási módszerekhez. 2500 regényt vizsgálnak 10 nyelven, hogy transznacionális mintákat tárjanak fel a nemzeti irodalmakban. https://www.distant-reading.net (megtekintés 2019.05.01.).

26 Jones, J.: This Is Your Brain on Jane Austen. The Neuroscience of Reading Great Literature. *Open Culture* 14 July 2015. http://www.openculture.com/2015/07/this-is-your-brain-on-jane-austen-the-neuroscience-of-reading-great-literature.html (megtekintés 2018.06.13.).

27 Ld. erről: Papp-Zipernovszky Orsolya: Az irodalmi műalkotás jellegzetességei, *Helikon. Biblioterápia, irodalomterápia* 2016/2. 212–229.

gére ráirányította korábban a figyelmet, tételét is tőlük meríti: „a regény nem utánozza a valóságot, hanem létrehozza azt."[28]

Az értelmezésbe vagy interpretációba nagy önbizalommal kezdhet bele mindenki, hiszen elsősorban az ő személyes tudásától és világszemléletétől függ az eredmény.[29] Előre el is határozhatja, mi a célja, miféle módszerű értelmezésre törekszik. Az irodalmi élvezet létrejötte is az egyéntől függ, a ráfordított idő és az intellektuális tevékenység öröme, a szövegekkel „pepecselés" és az egyént érintő vonatkozások kihalászása mind ennek részét alkotják. Itt derül arra fény, hogy az élvezeti olvasás után következő értelmezés (saját alkotásunk) egy újabb örömhöz, ha úgy tetszik, élvezethez vezet (ez szójátéknak is beillik). Az átélés örömére mintegy ráépül az intellektuális élvezet, az építkezésé.

Az elemzés oktatásakor általában nem foglalkozunk azzal, jó vagy rossz egy irodalmi mű, egyrészt azért, mert minden szöveget elemezhető, csak a jó mű nagyobb kihívás, másrészt azért, mert a tananyagba már olyan szövegeket válogatunk, amelyek alapos boncolgatásra alkalmasak, amelyekben elég kihívást találunk az elemzéshez. Nem releváns, ha hibákat rovunk fel egy műnek vagy írónak: a szöveg adottság, amelyben a hibáknak vélt dolgok is értelmezésre várnak.[30] Nem lehet eleve feltett cél az sem, hogy ideológiai vagy közvetlen morális ítéleteket hámozzunk ki a szövegekből– az irányzatos vagy rendelésre készült ideologikus írásokból (és akár kutatásokból) rendszerint kilóg a lóláb, nem szorulnak elemzésre. Az oktatásban a célkitűzés csak a módszerre vonatkozhat: a szövegek sokoldalú leírása, majd egy érveléssel alátámasztott összkép kialakítása, amely a szövegtényekből kibontja azok szerepét, összefüggéseit és működését. Eredménye egy koherens, minden szétágazó elemében az értelmezést képviselő gondolati séma, amely nyitott további és másfajta értelmezésre is.

28 Todorov, Tz.: Az olvasás mint konstrukció. Ford. Marczisovszky Anna. *Helikon* 2018/1. 27.

29 Mint egy nagy irodalomesztétikai alapvetés utolsó oldalán olvassuk, „annak a képessége is emberről emberre változik, hogy az »objektíve« adottat egyáltalán magunkba fogadjuk-e, mert eltérő az esetileg szükséges tárgyi tudás, a műveltség, az érzékeny, differenciált, átfogó öntudattal való ellátottság mértéke stb." És az irodalmi élvezet létrejötte is egyéni kérdés. Horn András: *Az irodalomesztétika alapjai*. Bp., Reciti, 2017. 385. http://reciti.hu/wp-content/uploads/irodesztalap_vn.pdf (megtekintés 2019.08.21.).

30 Kálmán C. György említi, hogy Zoltán Gábor *Orgiá*jának több kritika felrója, hogy váltogatja a beszélő nyelvtani személyét, holott az a szerző döntése (eszköze), „ezt a megvalósulást kell tekintetbe vennünk". Kálmán C. György: Együttérzés, rettegés, elbeszélés. Zoltán Gábor Orgiájának eszközei. *Helikon* 2019/1. 30. Másik példa lehet a Shakespeare-szonettek első kiadása, amely rengeteg hibát tartalmazott. Felvetődik, vajon nincs-e poétikai szerepük. Ld. Horváth Lajos: A hibák konstruktív jellege Shakespeare Szonettjeiben. *Kalligram* 2016/7–8. 113–117. Akszjonov *Ozsog* (Égési seb) című regényében a metrópénztárosról hol hímnemben, hol nőnemben ír, ami nem hiba. Ld. a 2. kötet Akszjonov-fejezetben.

A szövegértelmezés módszerei a bibliaértelmezésből (egzegézisből) erednek. A mai napig négy szintjét különböztetik meg a Tóra olvasásakor: az egymásra épülő betű szerinti, allegorikus és szimbolikus értelmezésből kell kibontani az ihlettel és megvilágosodással elérhető rejtett és misztikus felsőbb értelmet.[31] Hasonló négyes megközelítést a keresztény bibliai egzegézis is alkalmaz.

Arra a kérdésre, hogy mit is keresünk az értelmezés során, egy filozofikus válasz ad megoldást: *a lehető legnagyobb értéket szeretnénk tulajdonítani a szövegnek*, a legjobbat kihozni belőle. (Ez egyébként minden tevékenységre vonatkoztatható az életben: ismeretes, hogy nincs olyan dolog, amit ne lehetne még jobban csinálni.) *Az irodalmi elemzés feltett szándéka, hogy a legjobb, legtartalmasabb és részleteiben leggazdagabb értelmezést építse fel a szöveg alapján, a legnagyobb figyelemmel és a legnagyobb szaktudással, amire csak képes.*

Regényenként változó, mi is lehet ilyen érték. Már kezdő gimnáziumi tanár koromban szembesültem ezzel a kérdéssel. Elolvastuk Eric Knight *Légy hű magadhoz* című népszerű háborús regényét, hogy egy nem túl művészi háborús témájú regényen megnézzük, mitől lektűr egy regény (például a szerelmi vonal elég sematikus), és miért népszerű mégis (mert katarzisos tragikus veszteséggel végződik). Az ilyen gyakorlat igen hasznos lehet. Vagy egy orosz példa: Ilja Ehrenburg 1954-ben írt egy azóta se népszerű, de szó szerint korszakalkotó regényt, ugyanis az *Olvadás* adta az elnevezését a nagyjából 1957 és 1964 közötti Sztálin utáni enyhülésnek. Ebből a regényből Dmitrij Bikov, aki népszerű irodalmi előadásokat publikál a youtube-on, három értéket is ki tud emelni. Az egyik a gyors intuitív ráérzés arra, hogy a kor változásával mit engedhet már meg magának az író; hogy az ember kerülhet a középpontba, a magánélet ábrázolásának eljöhetett az ideje.[32] A másik, hogy a háborúból győztesként visszatért frontkatonák, akik a kivívott szabadság helyett behódolni voltak kénytelenek az egyre embertelenebb rendszernek, a főhős hajthatatlanságából ráeszméltek, hogy tízévi megalázás után visszakaphatják a méltóságukat. És végül a harmadik: a stilisztikailag rossz szöveg minőségét felülírhatja az „igazat" írás értéke (ezt persze íróként találja vigasztalónak).[33] „Mindenkinek igyekezni kell, hogy lehető nagy bevétellel zárja ezt a mérlegét. S a bevétel rovatba nem lehet semmi mást írni, csak azt, ami

31 Ezt egy héber mozaikszóval a négy fogalomból *pardesz*nek nevezik. A zsidó és keresztény Bibliát a könyvnyomtatás és a bibliafordítások elterjedését követően, és a reformmozgalmaknak köszönhetően egyre szélesebb körben olvasták.

32 Ezzel elsőként Grosszman próbálkozott, *Az igaz ügyért* című regényében, amelyet azonban a cenzúra szétszedett, ezen felül Grosszman még nem merte a jelenbe helyezni a cselekményt.

33 Dmitrij Bikov előadása: https://tvrain.ru/lite/teleshow/sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym/1954_god-420442/?utm_source=fb&utm_medium=social&utm_campaign=teleshow-sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym&utm_term=420442?fbclid=IwAR10CWfitfbAeIw72Pi7ESWEiSf7OuG0ge4tiKwJrtS-aU_padLBY2-Mx1Y (megtekintés 2019.10.25.).

örömet, élvezetet okoz" – írta Csáth Géza a művészetek befogadásáról és oktatásáról.[34] Bikov és az őt hallgató örömét az adhatja, hogy Bikov egy szövegben és szövegből rátalált néhány általános felismerésre.

Aki irodalmat oktat, szembesül a kérdéssel, mi tanítható az irodalmi értelmezés terén. Egzakt tudományokban szokás hangoztatni, hogy tanítani csak azt lehet, amire csak egy válasz van, és az tudományosan bebizonyított. Amiről nincs tudományos megegyezés, az csak felvetésként tanítható, s mivel a művészet alapja a jelek és a jelentés közötti többértelműség, ezért feltételesek a kijelentések. Ahogy Alekszandr Zsolkovszkij, az egyik legismertebb, a tartui iskolában „nevelődött" szemiotikus, aki később eltávolodott mestereitől, fogalmaz: „az irodalomtudomány kétséges tudomány".[35] Nevezhetünk-e bármit is „bizonyítottnak" az irodalomtudományokban, amikor még a történelmi vagy irodalomtörténeti korszakolás is csak feltételes segítség az idő tagolásához és jelenségek összehasonlításához? A módszerek és szövegkezelési készségek viszont taníthatók. Az irodalmi elméletek koronként változnak, mindegyik hozzáadhat valami maradandót a megközelítéshez, de ezek feldolgozása csak annyiban lesz ennek a könyvnek tárgya, amennyiben egy adott szöveg megkívánja.[36]

Elemzés előtt érdemes a középiskolai irodalmi ismeretekből (színvonalasabb szak- és tankönyvekből) a szükséges alapfogalmakat felfrissíteni, hogy értsük és egyformán értsük a szakszavak jelentését. Az idegen nyelven megadott szakszavak (terminusok) már a középiskolai tankönyvekben megtalálhatók (ezek közül bizony nem is egyet magyarul is megnevezhetnének).[37] Iskolai vagy inkább iskolás szokás az elemzés kezdetén rutinból gyűjtögetni szóképeket, metaforát vagy alliterációt, anélkül, hogy mögötte állna a pontos meghatározás és kiderülne

34 Csáth Géza: A művészetek élvezése és az emberismeret (1913). In Csáth Géza: *Ismeretlen házban* II. *Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Szerk. Dér Zoltán. http://mek.oszk.hu/04900/04922/html/#32 (megtekintés 2019.06.18.).

35 U. Tironsz beszélgetése A. Zsolkovszkijjal. Большие слова и маленькие вещи. *Rigas Laiks* 95, зима 2015–2016. Saját fordítás – H. Zs. https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/bolshie-slova-i-malenkie-veshchi-17547 (megtekintés 2018.09.18.).

36 Megbízható tudományos igényű tananyagot publikált az ELTE egy nagy pályázat keretében, ahol a 20. század végi irodalomelmélet szerinti tudásanyag könnyen elérhető. Ld. Bernáth Árpád, Orosz Magdolna, Radek Tünde, Rácz Gabriella, Tőkei Éva: *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés. Digitális tananyag a modern filológiai képzési ág „Az irodalomtudomány alapjai" tantárgyának oktatásához.* Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006. http://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf (megtekintés 2019.10.10.).

37 A Függelékben található *Fogalomtár*ban a legalapvetőbbeket felsorolom. Kétséges, vajon praktikus-e konnektoroknak nevezni a szöveget összetartó (kohéziós) elemeket, de sok vonatkozásban hasznos tankönyv: Dr. Oláh Tibor, Péter Orsolya: *Magyar nyelv. Tankönyv, munkafüzet a 9. 10. 11. 12. osztálynak. A szöveg szerkezete és összefüggései.* Szeged, Maxim Könyvkiadó, 2012. http://maximkiado.hu/pub/item_attach/1019/1152.pdf (megtekintés 2018.03.19.).

a funkciója, működése, hogy miért is jó egy ilyenekkel megtűzdelt szöveg. Arra, hogy mit is „csinál" a metafora és sok társa a szövegben, még visszatérek.

„Ha mérni tudjuk, amiről beszélünk, és számokkal ki tudjuk fejezni, akkor tudunk valamit róla, de ha nem tudjuk mérni, ha nem tudjuk számokkal kifejezni, akkor tudásunk szegényes, és nem kielégítő. Lehet ez a tudás kezdete, de gondolataink ekkor még éppen csak elindultak a tudomány felé" – írta Lord Kelvin ír matematikus és fizikus 1883-ban.[38] Azóta nagy fejlődésen ment és megy keresztül a tudomány egésze. Kétségtelen, hogy az esztétikai vagy poétikai alapfogalmak sohasem alkalmazhatók olyan szabályszerűen a szövegekre, mint egyes természettudományos terminusok. A strukturalizmus izgalmas statisztikai és szerkezeti képletekkel, kódokkal tudott operálni, például az időmezőket elnevezte T1-nek és T2-nek (lásd *Time*) vagy felmérte az ismétlődéseket, a kommunikációs elemeket, és ezekből szemléltető ábrákat készített.[39] Újdonsága az értékmentességre törekvés volt egy átideologizált korban, azonban sem az irodalom alapanyaga, a nyelv, sem tárgya, az ember nem jellemezhető egészében adatokkal és mérésekkel.

Egy szöveg nem értékesebb vagy jobb attól, hogy nagyon sok művészi eszközt alkalmaz, nem határozza meg értékét a terjedelme, szereplőinek mennyisége vagy éppen külalakja, megjelenése sem. A steril, eszközközpontú poétikai irodalomelemzés egy idő után kimerült, és hamarosan visszakanyarodott a morális és világképi megközelítésekhez. Történelmi fordulat szülte például a posztkolonializmus kontextusát, és sok vonatkozásban az emlékezetkutatást és társadalmi nemek tanulmányozását is. Interdiszciplináris nyitások teremtették meg a kultúratudomány, valamint a régiótudományokból vett centrum és periféria paradigmáit, illetve olyan tipológiai kutatásokat, mint a határjelenségek vagy a dehumanizáció megjelenési formái az irodalomban. Napjainkban is ezt a fázist éljük meg.

A történettudomány egzaktságának tétele is megkérdőjelezendő, amint azt Nietzsche után Hayden White nagyhatású elmélete tette 1966-ban, amikor először mutatott rá, hogy a történész éppen olyan szépírói, fikciós módon konstruálja saját történelemképét, ahogyan a szépíró dolgozik. Nem leírja a múltat,

38 Kelvin, Lord Thompson, W.: Electrical Units of Measurement. May 3 1893. *Popular Lectures and Addresses* I. Cambridge, Cambridge UP, 73–136.

39 Petőfi S. János jellegzetesen egzakt tudományosság igényével fellépő szemiotikai könyvében (*A jelentés értelmezésének vizsgálatáról. A mondatszemiotikától a szövegszemiotikáig. Tanulmányok*. Magyar Műhely, Párizs – Bécs, Bp., 1994.) háromféle, egymásra épülő interpretációt különböztet meg: leíró, értelmező és értékelő. A találó megnevezéseket maradéktalanul át lehet venni, de meghatározásai nem egyértelműek. Leíráson például olyan rekonstrukciót ért, amely azt keresi, mit mond/akart mondani a szerző kortársainak, közegének és végül ma; az értelmezés pedig számára egy bizonyos szempontú hipotézishalmaz „egyértelmű kifejezésre juttatása" annak, miért azok a formai jegyek, amik, és miért nem mások, illetve miért úgy cselekszenek a hősök, ahogyan, és nem másképpen (60–61.). Nála is megjelenik a szerző szándékának (intencióinak) keresése, a tudatos alkotás feltételezése és a lélektani motívumok keresése, a pszichológiai olvasat.

hanem a fennmaradt szórványos tényeket világnézetének megfelelően rendezi el, hogy tudományos módszerekkel ugyan, de mégis fiktív „igazságot" kreáljon. A nyomok és lenyomatok káoszából épített elbeszélés a felejtés ellenében ható valóságkonstrukció, esztétikai építmény, nem pedig az egyetlen igazság rekonstrukciója.[40]

Hálózatok: fizika, matematika, irodalmi szöveg

A természettudomány tárgya, a természet sem hajlandó állandó és pontos sémákba rendeződni, és kutatóit újabban éppen az foglalkoztatja, hogy sérüléseiben, szerkezeteinek váratlan alakulásában milyen fontos szerep juthat a véletlennek. A részecskefizika-kutatás egyik legújabb nagy „humán" tanulsága, hogy a szimmetriák soha nem tökéletesek, a rendszerek soha nem teljesen szabályszerűek. Ahogy a műalkotások természetéhez, úgy a fizikai és matematikai rendszerekhez is hozzátartozik a rendszerek felborítása, a pontatlanság, a belső dinamika és a feszültség, a véletlenek erővonalai.[41]

A matematikai kutatás aktuális fő iránya, a hálózatkutatás a valószínűségszámítási algoritmusok, gráfok, mátrixok kutatásából nőtt ki. A diszkrét matematika, amelyben a magyar kutatók és csoportjaik élen járnak, Erdős Pál kifejezésével a „sejtések művészetének" nevezi a problémák megoldási folyamatában a helyes kérdésekre való rátalálást, hiszen a helyes kérdésfelvetés részben már magában rejtheti a választ. A „probléma" kifejezés önmagában érzékelteti azt a metaforikusan végtelen sorozatot, amelyben egyetlen kérdés sincs lezárva, mert egy megoldás nyomban újabb problémákat vethet fel, mert vagy más összefüggésekbe kapcsolódik, vagy még kisebb részletekre irányítja a figyelmet.[42]

A diszkrét matematika meghatározása egy hasonlattal érthető meg jobban. Ha elképzeljük, hogy egy tüzetes vizsgálathoz egyre közelebb hajolunk egy tárgyhoz, képhez vagy anyaghoz, akkor a nagyításban hirtelen feltűnik annak apróbb részletekből álló szerkezete, mert nem folytonosak például egy kép pixele, vagy

40 White, H.: The Burden of History. *History and Theory* 1966/2. 111–134; Uő.: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;cc=acls;view=toc;idno=heb04928.0001.001 (megtekintés 2015.12.12.).

41 Nagy Tibor: Szimmetriák a modern fizikában. In Weyl, H.: *Szimmetria*. Ford. Seres Iván, Bérczi Szaniszló. Bp., Gondolat, 1982. 187–195; Patkós András: *Az elbűvölt fizikus*. Bp., Typotex, 2015. 39–74.

42 Lovász László: A Szemerédi regularitási lemma (közérthetően?). 2012. november 6. http://web.cs.elte.hu/~lovasz/PPT/szemered-abel-magy.ppt (megtekintés 2018.02.02.); Lovász László: Prímek, számítógépek és Abel-díj. *A természet világa* 2012/6. 242. http://www.termeszetvilaga.hu/szamok/tv2012/tv1206/lovasz.html (megtekintés 2018.02.02.).

egy textil, illetve bármely más anyag hézagai. A diszkrét, magyarul különálló részek kapcsolata is érdekes, de elszigetelve is vizsgálható egy kis részlet, amely önmagában is újabb szerkezetet tár fel. Ez a hasonlat a szövegre is érvényes: ha csak egyetlen elemzési szempontból indulunk ki fejtegetéseinkben, például a szerkezetet vizsgáljuk, akkor hamarosan eljutunk a teljes mű más összefüggéseihez, ahogy az elméleti matematika is egy nagyobb problémahálózat számára készíti megoldásait. (A *fejtegetés* találó szó a problémamegoldásra, mert a szöveg is szövet.) Ha így tekintünk az irodalmi művekre, akkor hirtelen az is felvetődik, hogy egy mű tekinthető-e elszigetelt teljességnek, hiszen ha határait elmosódónak tekintjük, akkor része az életműnek, a korszaknak, a nemzeti irodalomnak, a világirodalomnak, egy óriási hálózatnak.

Fentiek változatlan formában érvényesek a szövegek elemzésére is, sőt a gráfokat leíró fogalmak további tipológiai párhuzamokat ajánlanak. Ezek az elemzésekben hasznos gondolattérképek rajzoláshoz köthetők az általam javasolt elemzési módszerben, hiszen azok is felfoghatók hálózatoknak.

Gyümölcsöző a Szemerédi-féle regularitási lemma alaptétele is a szövegekre vonatkoztatva. A nagyon nagy gráf (hálózatrendszer) fogalmát szintén alkalmazhatjuk metaforaként a szövegre – annak minden eleme közelebbi vagy szorosabb kapcsolatban áll (vagy hozható) egymással. Az alaptétel úgy hangzik, hogy minden nagy struktúra három rész együttesére bontható le, egy szigorúan strukturált váz, egy véletlenszerű raj és egy kis hiba „szuperpozíciójára". Elég, ha a lényeges vonásaikat tudjuk, azzal már jellemezhető. A szövegről is elmondható ugyanez, nem szükséges végtelenségig feldarabolni és minden elemét apróra értelmezni ahhoz, hogy megtaláljuk a jellemző részleteket (a dominánsokat), és megalkossuk a vázból az összképet. A hálózat legfőbb jellemzője, hogy többszörös kapcsolódásokat lehet vele átlátni és ábrázolni is.

A nagy gráfok vizsgálatakor felteendő kérdéseket is vonatkoztathatjuk a szövegekre. Elég sűrű-e? Sokan telített, gazdag vagy sűrű szövegnek hívjuk a sok elemzést, aprólékos olvasást igénylő értékes irodalmi alkotásokat. De találkozunk híg és ezért nehezen elemezhető, sablonos szövegekkel is, amelyekről kevés a mondanivalónk. Összefüggő-e? Modellezhető-e? Hol vannak az élei (kapcsolatai)? Mik a csomópontjai? Mi a hálózat összetartó eleme, az ún. gél? – sorolta a kérdéseket Lovász László 2018. február 15-i előadásában az MTA-n. Amit az elméleti hálózattudós az internetről, a világegyetemről vagy az agyról kérdez, azt vele kérdezhetjük a szövegekről. A metaforákként kezelt fogalmak akár le vagy meg is fordíthatók – a szövegben a gél a koherenciát adó elemek összessége, akár például a nyelvhasználat, a stílus. érdemes megjegyezni, hogy a *gél halmazállapot* fogalma metafora, a matematikus szakszóként kölcsönözte az anyagleírásból, de metaforaként se kocsonyának, se zselének nem fogja hívni.

Mint említettem már, a tudományos leírások metaforikus, azaz irodalmi nyelvet használnak, lényegében minden tudomány irodalmi eszközöket használó leírásoknak köszönhetően válik közérthetővé. Íme, egy matematikus metaforikus válasza a kérdésre, hogy mindegyik probléma biztosan megoldható-e: „ez valami olyasmi, mint egy gótikus templom: fel kell építeni az elemekből, amelyeket először szintén meg kell alkotni, csak a végén jön a torony." Egy kollégája kutatásáról mondja, hogy „már egy nagyon fontos »követ« letett az asztalra".[43]

A hálózatok jellemzőek világunkra, akár láthatók, akár láthatatlanok. Az irodalom szavakból álló, nyelvtani elemekkel vagy jelentést hordozó szerkezetekkel összekötött hálózat. Az irodalmi művek tudományában a hálózatkutatás nemcsak cselekményelemzésre,[44] de kézenfekvő módon a szereplők közti kapcsolatok megértésére, a műfajok fejlődésére, a térszerkezetre, az intertextuális kapcsolatok összevetésére és egy sor más jellemzőre is alkalmazható. Használható a műfajtörténet és műfaji kölcsönhatások feltérképezésére, és nem csak direkt hatások felmérésekor, hanem a biológiából vett ún. gyenge kapcsolatok működését figyelembe véve is.[45] Bakonyi Gergely Csermely Péter javaslatát követi, akinek alaptétele, hogy a gyenge kapcsolatok az erőseket erősítik, vagyis a komplexebb rendszereket.[46] Márpedig ha így van, akkor ennek a gondolatnak az alkalmazását más tudományterületeken is érdemes megvizsgálni. A szövegekre alkalmazásban erre még nem volt példa, de a gondolattérképen ábrázolás ezekre a szövegkapcsolati erővonalakra is ablakot nyithat. Elég elolvasni azt a fogalomsort, hogy „az adott hálózat egy kicsi világ, […], az elemei önmagukban is kisebb hálózatok, és a hálózat maga egy nagyobb hálózat eleme, végezetül, hogy a hálózatban található kölcsönhatások túlnyomó többsége gyenge kapcsolat",[47] hogy máris a szövegépítkezés kisebb és nagyobb elemei, formalista-strukturalista szakszóval élve „szintjei" és azok kapcsolódása jusson eszünkbe.

A hálózatkutatás legnagyobb újdonsága, hogy olyan területek értelmezhetők hálózatként, amelyekről eddig ezt nem feltételeztük, és ez új tartalmakat tár fel.

43 Bán László: A kombinatorika és a séta mestere. Beszélgetés Szemerédi Endre matematikussal. *Magyar Tudomány* 2008/6. 753. http://www.matud.iif.hu/08jun/12.html (megtekintés 2018.02.25.).

44 Moretti, F.: Hálózatelmélet, cselekményelemzés. Ford. Kaszai M. *Helikon* 2017/2. 216–257. https://iti.btk.mta.hu/images/kiadvanyok/helikon/Helikon_2017_2.pdf (megtekintés 2019.01.25.).

45 Bakonyi Gergely László: *A műfaji struktúrák kialakulása és változása a szlovén irodalomban a romantikától a klasszikus modernségig*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2019. Kézirat. 70, 71.

46 Csermely Péter: *A rejtett hálózatok ereje: mi segíti a világ stabilitását?* Bp., Vince Kiadó, 2005. http://linkgroup.semmelweis.hu/weaklinks_HU.php (megtekintés 2019.08.25.).

47 Bakonyi: *A műfaji struktúrák*…. 17.

Nem kevésbé hálózatszerű a szöveg és az irodalom mint az emberi kapcsolatok kisebb és nagyobb közösségei, agyunk szerkezete, testünk belső információ- és anyagcseréje, a számítógépek kapcsolódása az internet világhálójával, a táplálékllánc, az árszerkezet, a világ gazdasága és kereskedelme és a térképre rajzolható utak.[48] A hálózatelmélet megértése és használata magas szintű matematikai képzettséget igényel. Barabási Albert-László érdekes példát hoz a hibátlan, de haszontalan hálózatokra: például össze lehet kötni az egymással azonos keresztnevű személyeket. Erről el tudna töprengeni jó pár humán tudomány, az irodalmi névkutatás pedig azonnal tartalmas megfigyeléseket tud tenni például azoknak az irodalmi műveknek a kapcsolódásáról, ahol Ivánnak, Mátyásnak vagy Máriának hívják a hőst, hogy ez milyen másodlagos kulturális jelentéseket hordoz (lásd részletesebben a Vademecum hősökről és irodalmi személynevekről szóló alfejezetében).

Az irodalomról írott tudománynak is vannak objektívan leírható szövegtényei, de ezekkel szubjektív igazságokra törekszik. Az alkotói szubjektum által létrehozott objektív szöveg az a tárgy, amelyet az elemző szubjektuma szubjektívan értelmez, de mégis objektívan leírhat. Az a bizonyos madárka azonban, mint Esterházy Péter mondja egy interjúban az igazságról, soha nem bizonyosság, nem egyetlen és nem végleges:

> Az igazság (stb.) nem olyan, mint egy tárgy, amelyet birtokolni lehet. Sőt, nemde ha valaki birtokolja, akkor a másik nem. Hanem egy folyamat (gondolkodás, munka, ima) során… nem is az, hogy jutunk el hozzá, mert akkor megint ott lennénk a birtoklásnál, hanem e folyamat során jön létre az, amit keresünk, és minden pillanatban bírjuk és nem bírjuk, amit keresünk. […] Attól tartok, sosem lehet elégedetten hátradőlni a karosszékben, mondván, révbe értünk, megvan *a madárka a kalitkában*, igazság, hit, tudás. Persze valami ilyesmit szeretnénk, […] és persze, hogy valamiféle kerek világképre vágyunk. És ezért aztán „kerekítünk". Bizonyosságok nélkül nem is lehet élni. (Kiemelés H. Zs.)[49]

48 Barabási Albert-László: *A hálózatok tudománya*. Ford. Kirchner Edina, Szabados László. Bp., Libri Kiadó, 2016.

49 Szabó Borbála: Interjú Esterházy Péterrel. *Hajónapló* 2009/7. 14–15. Esterházy Péter matematika szakot végzett, és úgy vélte, az egzakt matematikai tudást nem értékeli eléggé a közvélemény, mert a műveltséget csak humán területen értelmezi, és botor módon nem tartja műveletlenségnek a matematikai járatlanságot.

Az elemzés: szemlélet és állapot

Jómagam azzal a tudattal oktatok irodalmat, hogy az irodalomolvasás fejleszti az empátiát, az érzelmi intelligenciát – magyarán még az értelmezés nélküli olvasás, az átélés vagy nevezzük a szópár kedvéért így: „érzelmezés" is építi a személyiséget. De értő olvasásra, elemző szövegértésre is mindenkinek szüksége van az élet minden területén – a szövegekkel sokat foglalkozó ember akár egy banki feltételrendszert vagy jogi leírást is könnyebben ért meg. Sokan leírták azt is, hogy aki olvas, az meghosszabbítja az életét, hiszen régi korokról szerez ismereteket vagy a távoli jövőről is gondolkodik, valamint olyan emberek sorsáról, akiket egy élet alatt nem ismerhetett volna meg. Az ismeretszerzés azonban csak az első lépés, mert nem kétséges, hogy aki rendszeresen elemez, annak analitikus gondolkodása és az élethelyzeteket értékelő képessége is fejlődik.

Minden félév elején (sőt minden könyvem elején) úgy érzem, számot kell adnom tanári és kutatói krédómról, az alapoktól. Hozzá kell tenni, hogy ennek a „krédónak" kiforrásához valóban szükség volt pár évtizedre, mert évről évre alakult az, amit változó sikerrel az óráimon csináltam. Ahányszor (hozzávetőleg negyvenkétszer) tanítottam Bulgakovot, mindig újra átolvastam, és mindig másképpen alakult az óra. A „kiforráson" a módszer valamelyes rendszerré épülése értendő, hiszen minden értelmezés tovább forr, miközben újra tanítom, újra elolvasom – semmi sem végleges, csak maga a szöveg. (És orosz közegben az is csak jó esetben: előkerülhet egy újabb változata egy kéziratnak, mint Bulgakov *Kutyaszív*ének esetében a kinyíló archívumokból a rendszerváltozás után.)

Egy magyar oktatási rendszerben felnevelkedett fiatalnak azzal szembesülni, hogy nem megtanulható tételekből áll az irodalmi elemzés, akár sokkoló is lehet. Szeretne jól vizsgázni, szeretne minél kevesebb idő alatt felkészülni az órákra, a legegyszerűbb az lenne számára, ha nem kellene sokat gondolkodnia, esetleg egyszerűen megtanulhatna egy kész tankönyvet. Ez más konzervatív felépítésű oktatási közegben is előfordul. Egy olasz vendéghallgatóm fakadt ki elkeseredetten, hogy az órák nagy része azzal telik el, hogy gondolkodnak, és társai rossz oroszsággal megkísérelnek valamit eldadogni. Ő a tanártól szeretné szabályos orosz nyelven meghallgatni a tananyagot, hogy majd megtanulja – mert náluk így működik az egyetem, és erre van szüksége a karrierjéhez. Miközben titokban örültem, hogy

nem magyar hallgató mondta ezt, igazolva láttam azt, hogy már a kurzusaim elején hasznos tisztázni, mit tekintek taníthatónak és mit nem. A gondolkodás és az idegen nyelv magas fokú gyakorlása önmagában is egyetemi tevékenység.

Aligha van oktató (Oktató?), aki ne ismerné a műelemző órák elején beálló mély csendet, amelyet a tanár szintén mély csenddel fogadott kérdései követnek. Nincs ebben semmi meglepő – rengeteget kell gondolkodni minden művön (amelyet a Hallgatók jó esetben éppen csak befejeztek az óra előtti napokban, rossz esetben nem olvasták, szerencsétlen esetben évekkel korábban olvasták). A tanártól várják a kinyilatkoztatást, aki pedig általában csupán gyakorlottabb, mert sokat olvasott. (A Hallgató biztatására írom: számtalanszor előfordult, hogy egy hallgató egészen váratlan dolgot látott meg olyan szövegekben, amelyeket már megszokott a tanár.) Elsőrangú amerikai egyetemen is láttam olyat, hogy a csoportból senki nem olvasta el az órán feldolgozandó regényt, mire a tanár fogta magát és elmesélte a regényt. Nem is tudja elképzelni az a csoport, mit veszített azzal, hogy egyrészt a saját gondolatai helyett készeket, beszélgetés helyett előadást kapott. Azt nem is említve, hogy a kiváló professzortól mennyivel értékesebb tudást kaphatott volna, ha a tartalomelmesélés helyett lett volna ideje több probléma felvetésére.[50]

Hagyományosan az egyetemen az olvasmányok mellé szakirodalmat is ajánlunk, kötelezően is adunk fel. A szakirodalom haszna felmérhetetlen, mert nemcsak kiegészítő ismeretanyag, hanem eszköz, támpont vagy mérce is lehet. Nem tudunk folyamatosan csak a magunk ötleteiből táplálkozva elég széles körben tájékozódni, hiszen az egész világról van szó az irodalomban. A szakirodalomból tudást, szemléletet és módszert meríthetünk, fogalmakat és ismereteket gyűjthetünk, analógiákat alkothatunk, továbbgondolhatjuk saját asszociációinkat, szaknyelvet tanulhatunk, új témákat gyűjthetünk, valamint a világirodalmi időállapotok összevetéséhez találhatunk kapcsolatokat. Még a rossz szakirodalmi cikk is tud inspirálni, mert amint érzékeljük tévedéseit, már meg is születik saját helyesbítő (vagyis új) gondolatunk. A szakirodalom olvasása, különösen az idegen nyelvűé azonban rendkívül időigényes, gyakran segítséget is igényel. Ez pedig ritkán fér bele az irodalmi órákba. Iskolás „felmondása", a készen kapott megoldások talán meggyorsítják az elemzés menetét, de befagyaszthatják a párbeszédet, az egyéni ötleteket. Rossz esetben a Hallgató lényegében tankönyvi leckének veszi a szakcikkeket, még rosszabb esetben ügyesen ezzel helyettesítheti a szöveg elolvasását. A szakirodalom olvasását egyszerre kritikusan és tanulási alázattal, valamint könyörtelen válogatással érdemes végezni.

50 A tartalomelmesélésnek is lehet érdekessége egy lélektani vagy intelligenciavizsgálatban, hiszen lényegében egy saját szempontú újraépítésről van szó.

Arra törekszem tehát, hogy a Hallgató tanuljon meg szövegekkel bánni és azokat értelmezni. „Minden szöveget egészen másképpen olvasok, mint azelőtt"– írta egyszer egy Hallgató egy kurzus végén, amikor névtelen válaszokat kértem pár kérdés között arra is, miért volt hasznos az óra. Ezt nevezem a készségek elsajátításának: azt a magabiztosságot, hogy bármilyen szöveggel találkozunk, tudjuk, hogyan nyúljunk hozzá, mit nézzünk rajta először, hogyan hatoljunk benne egyre mélyebbre.

Az óra eleji hallgatások oka az is, hogy minden mű más kérdéseket vet föl, más szempontokat helyez előtérbe, lényegében saját fogalmainak bűvkörét rajzolja meg, amelyen belül az elemzés elkezdődhet. Ezen felül minden olvasó is más és más személyiséggel, műveltséggel és szempontokkal érkezik, nincsen egyedül üdvözítő irodalmi iskola, nincsenek kész receptek, csak az eddigi irodalomtudomány eredményeiből leszűrt módszerek és szemléleti módok állnak rendelkezésünkre, akár a szerszámok. Minden mű más valamiben, minden elemzés más valamiben, de irodalmi létük a közös bennük. Ezt felszabadító körülménynek kell megélni, ami újra csupán elhatározás kérdése.

Az elemzés során elhatározzuk, hogy időt és figyelmet szentelünk valaminek, időt hagyunk a saját gondolatainknak, és aztán rendezzük, kiigazodunk bennük, és ezzel sajátunkká tesszük. Ennek első fázisa vagy lökése szinte biológiai, idegrendszeri folyamat: az agytevékenység velünk született „kisajátítási" képessége nagyrészt önkéntelen. A modern agykutatás filmet is készített az agyi pontok bekapcsolódásának folyamatáról, mégpedig csecsemők agyáról, amint feldolgoznak egy információt. Az inger hatására az egyetlen pontból induló mozgás fokozatosan behálózza az egész agyat, és elérheti annak egészen távoli területeit is.[51]

Már jó száz éve rámutatott a Wolfgang Köhler, Kurt Koffka és Max Wertheimer nevéhez fűződő alaklélektan (Gestalt-elmélet), hogy az emberi elme asszociációk útján terjeszti ki működési szféráját, és von be újabb és újabb területeket a gondolkodásba egy kérdésről. Eközben arra törekszik, hogy egyrészt az új impulzusokat beillessze eddigi tapasztalatai közé, hasonlóságokat keressen, másrészt, az újak közötti eddig még nem ismert kapcsolatokat hozzon létre és rendszert teremtsen. Tételük, hogy az egész több, mint a részletek összessége, mert az összefüggések és a mintázatok érzékelése a döntő, az irodalmi elemzésre döntő befolyással volt és messzemenően vonatkozik. Gyakorlatilag az agy állandó rejtvényfejtési állapotban van, csak a képalkotás közben nem kapcsolja be a tudatot, prelogikus (rendszerezés előtti) állapotban van. Az elemzési rutin bekapcsolt állapotba hozza.

A látással érzékelt dolgok feldolgozási különbsége alkalmas arra, hogy az írott szöveg befogadásának néhány sajátosságát felismerjük. Egy kép láttán a szem

51 Ez videón megtekinthető: https://www.youtube.com/watch?v=wBciB2eW6_8 (megtekintés 2019.07.01.).

akaratunktól függetlenül pásztázza a látottakat. Ezt a szemmozgást akár rá is lehet rajzolni aztán a megszemlélt képre. Ezen jól látható, hogy mely területek maradtak ki és melyekre koncentrálódott nagyobb figyelem – egy egyszerű ablakra nem fókuszált a szem, elég volt térlátással befogni, míg a kisebb tárgyakra és különösen az emberi arcokra még vissza is tért a tekintet. A szövegolvasás közbeni szemmozgást is vizsgálták, de az irodalmi elemzéshez kapcsolódó kutatás ezen belül is egy specifikus terület. Az olvasási folyamat lassulása (illetve a szerző részéről lassítása) nagy szerepet játszik benne. (Gondoljunk Viktor Sklovszkij defamiliarizációs elméletére, amely szerint az irodalmi szöveg szokatlan, elvárással szembemenő nyelve, hősei és eseményei megakasztják az olvasás automatizmusát és elgondolkodtatják az olvasót.[52])

Egy könyv lapjain alapjában előrefelé kell haladni, mert a nyelv sajátossága, hogy a szavak egymás után következnek, azaz lineáris.[53] Viszont éppen az elemzéshez, akár már az első olvasáskor is jó módszer a visszalapozgatás, a távolabb eső részekhez való visszatérés, az összefüggéseik keresése. E fázisban a jegyzetelés, rajzolás vagy ábrakészítés, a gondolattérkép-készítés, illetve kommentárok fűzése alkotó folyamattá teszi a szövegről való gondolkodást, és közelíti egymáshoz az olvasás és írás folyamatát.[54]

A gyermekpszichológia megfigyelése szerint az olvasás közben történő belső képalkotás elengedhetetlen a kisgyermek fejlődéséhez.[55] Alighanem a szöveg „kiszínezése" (megértése, elemzése) is ehhez hasonló folyamat. Sokszor tapasztalt csalódás, ha egy-egy kedvenc könyvünk új kiadása más illusztrációkkal, elképzelt hősünk új arccal jelenik meg, vagy ha egy filmváltozat megtestesíti ugyanezt

52 A tudományos kutatás számos grafikai elem hatását is vizsgálta, valamint a vissza-visszatérő szemmozgást, és nem tudott releváns eredményekre jutni. Hoven, E. van den, Hartung, F. C., Burke, M., Willems, R. M.: Individual Differences in Sensitivity to Style During Literary Reading: Insights from Eye-Tracking. *Collabra: Psychology* 2016. 2/1, article 25. https://repository.ubn.ru.nl/bitstream/handle/2066/168499/168499.pdf (megtekintés 2019.11.05.). Természetesen ezek a kutatások a képernyős olvasás vizsgálata felé tolódtak el az utóbbi időben.

53 Az egyéni olvasási szokásokba beletartozhat az is, hogy előre megnézi valaki a könyv végét, illetve a szöveglapozgató pásztázás jó stratégia a könyvesbolti vagy könyvtári döntés előtt, érdekel-e bennünket az adott könyv, elolvassuk-e. Létezik az ún. gyorsolvasás is, amely a szem térlátását fejlesztve nem szavakat, hanem szókapcsolatokat, majd sorokat, később több sort, sőt egész oldalakat ragad meg egy-két fizikai pontra fókuszálva. Ez a fajta olvasás szépirodalmi elmélyüléshez nem alkalmas, megkönnyíti viszont az újságolvasást. Olvashatunk futólag, lényegretörően, vagy ha egy nevet vagy információt keresünk *(skimming, scanning)*, ha csak tájékozódunk vagy újraolvasáskor egy részletet keresünk.

54 Köszönöm Sipos Balázs gondolatát arra vonatkozóan, hogy „hogy írás közben is visszaolvas az ember, írás közben tanulja az olvasást is – írás és olvasás határvonala illékony".

55 Ennek különösen nagy irodalma született a televízió elterjedésekor, az olvasást kiszorító tévénézés veszélyeiről. Ld. pl. Vekerdy Tamás: Hányszor sír Nemecsek? *Kritika* 1995/4. 15. Az internet elterjedése újabb kutatásokat követel meg.

a hőst, és az nem olyan, mint a mi belső képünk volt. A filmadaptációk óhatatlanul átírják a regényeket, hiszen mások a műfaji követelmények, arról nem is beszélve, hogy az irodalom legfontosabb jellemzői: a megformált szöveg nyelve és stílusa, a szavakkal átadás miatt kiegészítendő, nyitott értelmezésű képalkotás „elvész". Az agyműködés a képeket sem csak egyféleképpen tudja felidézni, mert előhívhat már látott vizuális benyomásokat (emlékezik vagy emlékképekből épít), és létrehozhat belső mentális képeket. Utóbbiakat ritkán emeljük a tudatosság szintjére, még kevésbé tudjuk szavakba foglalni (gondoljunk az álmokra).

Mit jelent az, hogy egy művészeti alkotás elemzése elhatározás kérdése? Egy múzeumban eldönthetjük, hogy csak néhány pillanatig állunk egy kép előtt, amíg kiderül, tetszik-e, vagy csak pár percet gyönyörködünk benne. Egészen más viszonyunk lesz a képhez, ha tüzetesen megvizsgáljuk, milyen apró elemeit tudjuk felfedezni, illetve ha még a múzeumon kívül is ismereteket gyűjtünk a képről, az alkotóról, más műveiről, kortársairól és korszakáról, és így tovább. Irodalmi mű esetén a „gyönyörködés" megfelelője a részleteknél elidőzés, illetve az újraolvasás, és nem is egyszeri újraolvasás vagy részletek kikeresése. A művészeti és tudományos elemzés között a más érzelmi agyterületek bevonódása jelenti a különbséget: másképpen hat a kép és másképpen a szöveg. Az a felfogás, hogy a bal és a jobb félteke kizárólagosan „felelősek" bizonyos tevékenységekért, például a nyelvért és a beszédért, a képalkotó eljárásokkal megdőlt: az agy különböző területei szerteágazóan, hálószerű pályákon aktivizálódnak. Az egyedi ismeretháló és a személyes érzelmek asszociatív, nem általános érvényű, szövevényes és egyedi rendszerré formálják az irodalmi elemzést.

Iskolai éveim alatt valódi elemzéssel sokáig nem találkoztam, mert az ún. tankönyvi fordulatot, a reformtankönyveket (1978–1982) már fiatal tanárként éltem meg.[56] Számomra (és talán generációmnak) a valódi irodalomelemzés kezdeteit az orosz formalizmus, az erre épülő francia strukturalizmus és az orosz

56 A középiskolai irodalomoktatás megújítására született, Veres András nevével fémjelzett könyvek immár elérhetők azóta http://reciti.hu/2015/3156 (megtekintés 2019.05.05.). A 2000-es években összefoglaló elméleti esszéket is összegyűjtött ez a kötet: Lóránd Zsófia, Scheibner Tamás, Vaderna Gábor, Vári György (szerk.): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás lehetőségei*. Bp., L'Harmattan, 2005. Arató László és Fenyő D. György tantárgy-pedagógiai szemléletének nagy újítása az volt, hogy a középiskolai oktatásba a kortárs irodalmat és a korábban szubkulturálisnak vagy populárisnak titulált kultúrát is beemelte. Fenyő D. György (szerk.): *A szöveg vonzásában. Tanulmánykötet Arató László tiszteletére*. Magyartanárok Egyesülete, 2018. [Online.] https://magyartanarok.wordpress.com/2018/04/05/a-szoveg-vonzasaban-tanulmanykotet-arato-laszlo-tiszteletere (megtekintés 2019.09.22.). Arató László, Fenyő D. György, Pethőné Nagy Csilla, Knausz Imre, Bárány Tibor, Molnár Gábor Tamás, Gintli Tibor, Bengi László, Miklós Tamás írásai a magas- és populáris kultúra viszonyát is tárgyalják. E kötet eredményeit már nem tudtam figyelembe venni könyvemhez, terjedelmi és határidős okokból, és mert a felsőoktatási irodalomoktatásra koncentrálok.

szemiotikai iskola módszereinek megismerése hozta el – Viktor Sklovszkij, Jurij Lotman, Umberto Eco, Roman Jakobson, Vlagyimir Propp, Jurij Tinyanov, Borisz Eichenbaum, Mihail Bahtyin, Roland Barthes, Petr Mukařovský, René Wellek művei (igyekeztem beavatásom sorrendjét is feleleveníteni). Elsősorban az irodalom másodlagos jelrendszerelmélete, az irodalom modellszerűsége hozott döntő felismerést.[57] A tipologizálás új terminusai is nagyon vonzónak tűntek, például Németh G. Bélának az „önmegszólító" verstípusra vonatkozó érzékeny elemzései.

Lassan összeállt a kép, hogy amikor az irodalom maga szakított a mimetikus ábrázolással, ki kellett alakuljon egy másféle irodalomkezelési és megértési mód. Ez az orosz irodalomban nagyon látványosan következett be a szimbolizmus harmadik korszakában és a futurizmus megjelenésével. Jurij Lotman modellelméletét[58] alapvetőnek tartom a tanításban: az irodalomélvezőből az a felismerés formálhat irodalomelemzőt, hogy az irodalmi szöveg nem életdarabka, nem életmásolat, és elemzése nem abból áll, hogy belehelyezkedve átéljük és pszichologizálással vagy etikai követelményrendszerrel tárgyaljuk a hősök kapcsolatait.[59] Időben Lotmannal, Bahtyinnal és Lukács Györggyel párhuzamosan született meg Lev Vigotszkij művészetpszichológiai elmélete is, aki az emberrel vele született lelki jelenségekre alapozott kulturális nevelésre nagy hangsúlyt helyezett, mert úgy látta (a gyermekkort vizsgáló kísérleti pszichológusként), hogy ezek alakítják ki a magasabb pszichikai funkciókat.[60]

Az OPOJAZ egy nyelvészeti indíttatású csoportra alapult, de szorosan kapcsolódott a születő avantgárd irodalomhoz. A mindkettőben egyaránt beágyazott orosz formalizmus jelentősége abban áll, hogy az ő munkáiktól számítható az irodalomtudomány létrejötte. Mindez azt is jelenti, hogy az orosz gondolkodás első alkalommal került ki a világ tudományos gondolkodásának élvonalába, későbbi hatásformáiban fő gondolati áramába. A formalizmus hangsúlyos jelenlétét ebben a könyvben nemcsak ez magyarázza, hanem az is, hogy rendszerük

57 Лотман Ю.: Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем". В: *Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб., Академический проект, 2002. 274–293. http://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm (megtekintés 2019.10.10.).

58 Lotman magyarul megjelent műveit ld. http://www.jgypk.hu/jelkepter/184 (megtekintés 2019.03.06.), valamint egyenetlen fordításokban in Molnár Angelika, Fresli Mihály (szerk.): *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Ford. Gerencsér Norbert, Bán Zsuzsanna. Szombathely, Savaria University Press, 2016. 102–110, 111–118.

59 A pszichoanalitikai, freudista irodalomelemzés mértékletes alkalmazásának van létjogosultsága bizonyos korokban és művekkel kapcsolatban, hiszen az irodalom emberi viszonyokat ábrázol, amelyekhez a pszichológia ad kulcsot.

60 Vigotszkij, L.: *Művészetpszichológia*. Bev. Leontyjev A., szerk., jegyz. Ivanov, V., ford. Csibra István. Bp., Kossuth, 1968.

belátható terjedelme és konkrétsága igen alkalmas az elemzési készségek első fázisának elsajátítására, vagyis igen jól használható a tanításban. Napjainkban, a formalizmus létrejöttének 2014-es századik évfordulóját követően újra megélénkült a figyelem az iskola iránt, talán azért is, mert az irodalomtudomány hagyományos formájában már nem létezik. Az orosz és nyugat-európai, valamint amerikai irodalomtudomány egybeáramlása viszonylag új fejlemény. Az ezredforduló előtt megjelent kisenciklopédia külön tárgyalja a nyugati irodalomtudomány fogalmait.[61]

A lotmani (orosz formalizmusból és strukturalizmusból kinőtt) szemiotikai elmélet szögezte le, hogy az irodalmi nyelv egy másodlagos modelláló rendszert alkot – vagyis a körülöttünk lévő világ nyelvét, tárgyait, valóságdarabkáit (reáliáit), embermintáit építi össze egy modellé, amely az író érzékelési és szemléleti módját tükrözi. Más kérdés, hogy Lotman és iskolája az építkezés anyagát jelek rendszerében látta, módszerét pedig szabályokba és normákba, struktúrákba gondolta foglalni (innen a *strukturalizmus* elnevezés).

A modelljelleg szemlélet kérdése: minek akarom láttatni (az író módszere) és látni (az olvasóé). Elég egy tetszőleges szövegről elhatározni, hogy szépirodalomnak olvassuk, máris verssoroknak láthatjuk a felsorolást, és a szavak másodlagos jelentést keltenek. A fikció azt jelenti, hogy szépirodalom, de bármely szöveget lehet irodalminak olvasni. Nem érvényes rá az „igaz vagy hamis" felvetésű megközelítés, mert szövegrealitás. A fikciónak nem az életutánzás a feladata.[62] Ha például sorokba tördeljük, melyek voltak a leggyakoribb Google kereső kérdések egy költségtervező oldalon, olvashatjuk akár versnek is, az országokra vonatkozó sztereotípiákról. Az alábbi szöveg legépelése közben még azon is kaptam magamat, hogy a sorrendet önkéntelenül is „szerkeszteném", időrendbe raknám, a tanulást a házasságkötés, azt pedig a válás elé, és a végére a temetést.[63]

61 *Современное зарубежное литературоедение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь.* Ред. Ильин, И., Курганова, Е. М., Интрада, 1999.

62 Az irodalom fogalmáról és a fogalom történetéről ld. Todorov, Tz.: Az irodalom fogalma, *Helikon* 2018/1. 14–26.

63 Cost Obsessions Around the World. https://www.fixr.com/blog/2015/04/17/world-of-obsessions (megtekintés 2018.02.22.). Szemléletes példa a fotó: André Kertész ismert korai képe nem ábrázol mást, mint egy tányér szélére támasztott villát. A jelenet lehet akár reális, de a falon már a művészi látásmód körébe kerül. http://fototortenet.blogspot.hu/2012/10/szoveg-nelkul-19.html (megtekintés 2018. 02.22.).

Mibe kerül egy sör Észtországban?
Mibe kerül egy BMW Németországban?
Mibe kerül egy válás a Malvin-szigeteken?
Mibe kerül egy házasságkötés Cipruson?
Mibe kerül egy ház Jemenben?
Mibe kerül egy pocakfelvarrás Mexikóban?
Mibe kerül egy vese Iránban?
Mibe kerül egy teve Szaúd-Arábiában?
Mibe kerül egy Ferrari Olaszországban?
Mibe kerül egy prostituált Ukrajnában?
Mibe kerül a tanulás Angliában?
Mibe kerül egy temetés Haitin?
Mibe kerül az olaj Líbiában?
Mibe kerül egy PlayStation3 Izraelben?
Mibe kerül egy rabszolga Guineában?
Mibe kerül egy tehén Indiában?
Mibe kerül egy lombikbébi Ausztráliában?
Mibe kerül egy szabadalom az USA-ban?
Mibe kerül egy útlevél Kanadában?
Mibe kerül egy szivar Kubában?

A kétféle műbefogadás közül az elemző (és nem beleélő) olvasás a másodszori és sokadszori olvasásban úgy valósul meg, hogy az írott szöveget már nem a külső világra vonatkoztatva, puszta történetként, hanem távolságtartással, intellektuálisan vizsgálja az elme. Kihívásnak veszi, hogy kapcsolatokat keressen, ismeretei közé illessze, az ismeretlen elemeket megértse, ehhez újabb ismereteket szerezzen be. Mozgósítja elvont gondolkodását, miközben sajátjává gyúrja, még talán új fogalmakat is gyárt, rendszert próbál építeni, elméletet konstruál, és eközben saját világához méri – jelentéseket tulajdonít a szövegnek.[64]

Umberto Eco, a szemiológia emblematikus és sokoldalú alakja mondta, hogy ő nem elsősorban irodalomtudósokat nevelt a szemiotika módszerével.[65] Hallgatói

64 Évekkel később e két befogadási stratégia elkülönítése vezetett rá, hogyan leplezhető le a pornográfia vádja a művészettel szemben, vagyis miért lehetetlen a pornográfia kategóriáját a művészetre alkalmazni. Ennek kulcsa nem kulturális, hanem szociális, mert a műveltségi szinttől függő befogadási alapállás kérdése. Aki nem életnek olvassa, nem ajzó pótszernek használja az erotikus alkotásokat, hanem elemző távolságtartással tudja szemlélni, annak számára nem létezik pornográfia, bármilyen silány hatáskeltő tárgy vagy szöveg értékelés tárgyaként tud megjelenni. Ld. Hetényi Zsuzsa: *Nabokov regényösvényein*. Bp., Kalligram, 2015. 610–620.

65 A szemiotika és a szemiológia lényegében szinonímák, előbbi angolszász és szláv, míg utóbbi a latin nyelvterületen (olaszul, spanyolul és franciául) elterjedt használat. Saussure is szemiológiáról írt.

elsajátítottak egy elemzői szemléletet, amely az élet minden területén hasznosítható, az irodalmon kívül más jelenségekre is alkalmazható. Hiszen minden irodalmi elemzés előedzés, annak módszere, hogyan ruházzuk fel a világot jelentéssel.[66] Értelmezésre vár minden életdarabka, és nincs olyan ember, aki ne asszociálna. Az emberi lényekre biológiailag jellemző asszociációk azonban nemcsak rendszerezésre és fejlesztésre, de bátorításra és tudatosításra is várnak. Az elemzés tanulási gyakorlatának eredménye éppen olyan, mint bármiféle más készség, rutin, jártasság vagy szakismeret. Az eszközök és módszerek leszűrése igen lényeges mozzanat. A szemiológiának is vannak vadhajtásai, de tagadhatatlanul ez a módszer foglalkozik legtöbbet azzal, hogyan keletkezik a jelentés és hogyan történik a kommunikáció folyamata.

Nem csak irodalmi divatok, irodalomtudományi divatok is léteznek. Ezek váltakozása, sőt szélsőségeinek ellentétes ingakilengése természetes: világszerte bizonyos helyeken egyik-másik elharapózik, majd lecseng, és idővel kiderül, mi marad meg belőle módszerként.[67] A harmadik évezred elejére a korszakok és stílusirányzatok a korábbinál erősebben szerteágazóak lettek, láthatóan véget ért a korábbi nagy iskolák létrejöttének sorozata. Szétszóródtak és elaprózódtak a tudományos központok, következésképpen nincsen domináns humán tudományi irányzat. Ami nem jelenti azt egyáltalán, hogy ezek letűntek volna, mert az irodalomtudomány vívmányai egymásra épülve jutnak előre vagy gazdagodnak. Egyik sem temeti el vagy radírozza ki az előzőt, hiszen nélküle talán létre sem jött volna. A módszer leszűrése viszont egy-egy irányzatból ahhoz hasonlítható, amikor az orvos az egyes esetből, adott betegségből kiemeli a jellemző tüneteket, hogy megállapítsa a betegség típusát, illetve amikor ebből már általánosítva tudományos következtetést formál, és gyógyítási módszert dolgoz ki.[68]

A váltások szükségszerűségét az egyes meghatározó gondolkodók életpályáján belül lezajlott váltások jól szemléltetik. Említem még Eco váltását alább, de Tzvetan Todorov is igen jó példa, aki élvonalbeli strukturalistaként fedezte fel hiányérzetét,

66 A. Ritupsz interjúja Umberto Ecoval. «Подожди! Подожди! Не могу! Не могу!» *Rigas Laiks,* лето 2016. 12. https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/podozhdi-podozhdi-ne-mogu-ne-mogu-18143 (megtekintés 2019.11.10.).

67 Ezek kelet-nyugati vagy éppen ellenkező irányú terjedése tanulságos folyamat.

68 Jó példa erre a strukturalizmus mint olyan alapvetés, amelyet végigvittek és amelynek kimerítették a lehetőségeit, majd ennek birtokában, erre építkezve léptek tovább (francia posztstrukturalizmus, tartui szemiotikai iskola). Roland Barthes egy 250 oldalas könyvet írt egyetlen elbeszélésről. Barthes-ról és könyvéről bővebben: Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. Bp., Osiris, 2006. 8. fejezet. Az alapvető monografikus tankönyv egésze itt elérhető: https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_az_irodalomtudomanyba/adatok.html (megtekintés 2018.12.30.).

hogy milyen kevés figyelmet fordított az emberre, társadalomra, érzelmekre, szimbolizálási folyamatokra, amit összesítve a saját „új humanizmusának" nevez, és ezzel csatlakozik a posztstrukturalizmusnak nevezett eszmeáramlathoz.

> Irodalom és erkölcs: „micsoda borzadály" – hördülhet fel valamely kortársam. [...] Az értékekkel való kapcsolat azonban bennrejlő [sic! – H. Zs.], lényegbevágó része az irodalomnak: nem csak azért, mert lehetetlen beszélni a létezésről anélkül, hogy ne utalnánk rájuk, hanem azért is, mert az írás művelete kommunikációs művelet, ami a közös értékek nevében való megegyezés lehetőségét feltételezi.[69]

69 Tanulságosan mutatja be ebben a cikkben, hogyan ébresztette erre rá két találkozás, két neves kolléga megjegyzése. Todorov, Tz.: Dialogikus kritika? Ford. Jeney Éva. *Helikon* 2018/1. 45. Todorov pályáját és a fordulatot ugyanebben a számban bemutatja: Angyalosi Gergely: Todorov, a közvetítő. *Helikon* 2018/1. 3–13.

Az értelmezési készségek

Nabokov egyetemi tanári éveiben készített egy gúnyos kvízt a jó olvasóktól megkívánt készségekről (természetesen maga a műfaj is parodisztikus). Tíz pontból választandó ki a „jó olvasó" négy jellemzője: az olvasónak legyen képzelőereje, emlékezőtehetsége, szótára és némi művészi érzéke. A mellőzendő pontok sem érdektelenek: nem garantálja a jó olvasást a könyvklubtagság, a hősökkel azonosulás képessége, a társadalmi és gazdasági nézőpont érvényesítése, az akciók és a párbeszédek iránti vonzalom, és nem szükséges kezdő írónak sem lenni.[70]

Már tanári pályám kezdetén szükségét éreztem, hogy kidolgozzak egy kifejezetten tanításhoz használható általános elemzési módszert, amely azoknak is megbízható alapokat jelenthet, akik nem tudományos pályára készülnek. A nekem legtöbbet segítő szakcikkekből elkezdtem összegyűjteni azokat a szempontokat, amelyeket minden egyes irodalmi művel kapcsolatban föl lehet vetni. Ebből idővel kialakult egy szempontlistám, amelyet elemzési fogódzónak kezdtem használni. Ez az egymástól persze nehezen elválasztható tizenhárom szempont nem csupán segédlet, hanem alapismereti tár is, mert olyan fogalmakat tartalmaz, amelyeknek van általánosan elfogadott irodalomelméleti meghatározása. A gyakran ellenkezéssel fogadott terminológia (szakszavak) használatáról érdemes előre leszögezni, hogy ez a taníthatóság záloga. Egy valaha újonnan megalkotott fogalom, annak egy valamikor kialakult meghatározása annak a biztosítéka, hogy különböző kultúrákban ugyanazt értjük rajta – éppen ezért *ez* tanítható. Mint Tzvetan Todorov is írja, az elmélet (poétika) és elemzés

70 „1. The reader should belong to a book club.
2. The reader should identify himself or herself with the hero or heroine.
3. The reader should concentrate on the social-economic angle.
4. The reader should prefer a story with action and dialogue to one with none.
5. The reader should have seen the book in a movie.
6. The reader should be a budding author.
7. The reader should have imagination.
8. The reader should have memory.
9. The reader should have a dictionary.
10. The reader should have some artistic sense."
Nabokov, V.: Good Readers and Good Writers [1948]. In Nabokov, V.: *Lectures on Literature.* San Diego – New York – London, A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1982. 3.

(interpretáció) egymást kiegészítik. Az interpretáció fogalmai a konkrét elemzés szükségleteinek megfelelően alakulnak ki, de ez csak úgy haladhat előre, ha használja az elmélet által kidolgozott eszközöket, vagyis hol megelőzi, hol követi a poétikát.

Ha egy órán elvitatkozunk azon, hogy kinek tetszett egy mű és kinek nem, vagy mit érez a szöveg olvastán, abból érdekes beszélgetés és hasznos egyéni, illetve közösségi élmény születhet, de ez nem tanítható. Ha kiemelünk egy műből akár csak tíz bármilyen elemet (például Anna Karenina öngyilkosságát, Harmsz *Eseteinek* címét vagy a szereplők számokkal megnevezését Zamjatyin *Mi* című regényében vagy Szorokinnál a *Dostoevsky-trip*ben), amelyeket (hipotetikusan) mindössze kétféleképpen lehet értelmezni (például a fenti estekben: pozitív/negatív; újsághír/orvosi eset; utópikus/antiutópikus) – ez máris 1024 értelmezést fog eredményezni. Arról nem is beszélve, hogy a legszemélyesebb élményeket az ember saját magának sem könnyen fogalmazza meg, és még nehezebben osztja meg azokat alkalmi társakkal. Tegyük fel, hogy egy olvasót az apjára emlékezteti egy szereplő. Lehet, hogy ez látens élmény marad, de ha kezd is megfogalmazódni, aligha oszthatja meg ezt bárkivel. Ha szívesen meg is osztaná, akkor is jobban fogják azok érteni, akik ismerték az apját. Ezek csak az első nehéz lépések fokozatai, mert nagy valószínűséggel kettejük (ő és apja) viszonyáról is szólna az, amit elmondana, és erre a viszonyra nem lehet objektív rálátása. És folytathatnánk a bökkenők sorát…

Merőben szubjektív tényezők sora játszik közre abban, ahogyan egy olvasó személyessé tesz, sajátjává olvas egy szöveget, érzelmei és emlékei csatolásával. A kognitív irodalomterápia, más néven „személyiségfejlesztő irodalmi élményfoglalkozás”[71] éppen ezekkel az effektusokkal foglalkozik, a személyes élmények előhívásával, elmesél(tet)ésével – vagyis mindazzal, amit az irodalomelemzés nem tud vállalni. A műalkotást azonban minden olvasója és elemzője élteti, e nélkül halott szöveg, tárgy vagy előadás maradna.

Ha azonos nyelven (terminológiával) és megindokolt érveléssel beszélünk, és intellektuális olvasási módszert alkalmazunk, akkor nyilván módszeresebben haladhatunk. Ez nem zárja ki a fent említett személyes, élményszerű benyomásoknak a megfogalmazását, viszont az alapok ismeretében már ragaszkodunk a szöveghez és nem rugaszkodunk el tőle. Akár magányosan, akár másokkal beszélgetve gondolkodunk az irodalomról, akkor ad igazán jó érzést, ha egyesíti a tárgyi tudás objektív támpontjait és az irodalom jellegéből fakadó szubjektív, szabad asszociációkat, miközben tudatában van mindkettő befejezhetetlenségének.

71 Jókainé Molnár Katalin szóhasználata. http://tantrend.hu/hir/szoveg-lelek-onismeret-interju-jokaine-molnar-katalinnal (megtekintés 2019.01.29.).

Asszociációkból rendszert építeni, logikusan, a szövegre fűzve felépíteni egy értelmezést – ez lehet egy tanóra kihívása, feladata.

Az értelmezéshez el lehet sajátítani készségeket (gyakran angolul emlegetve: *skills*) és meg lehet tanulni (tanítani) egy eszköztár használatát, a módszert. A készség attól válik munkamódszerré, hogy gyakoroljuk, változatosan (verzatilisen) alkalmazva és ismétlődően, és egyre gyorsabban használjuk.

Viktor Sklovszkij szerint, aki a modern irodalomelmélet hajnalán született formalista iskola egyik létrehozója volt, minden írásban szövegalkotó *műfogások, eljárások* találhatók. [72] Sklovszkij szerint ezt az író tudatosan alkalmazza: könnyű belátni, hogy ez nem bizonyítható soha, vagyis más szóval: nem tudni, hogyan kerül a metafora vagy más stíluseszköz a szövegbe, de ez nem is lehet kérdés: a szövegben ott van, és a szerző tette bele.[73] A sklovszkiji módszeresség érvényes lehet azonban az elemzőre, aki valóban tanult eljárásokkal tud egy szöveghez hozzányúlni, és szakszerű és tudatos fogásokkal nyitja fel. Az elemzés bizonyos mértékig lehet szakma, míg számomra az lehet kérdés, hogy az irodalmi művek alkotása lehet-e szakma (bár a kreatív írás amerikai eredetű gyakorlata és tanítása egyre elterjedtebb). Egy biztos, közös „anyaguk" a nyelv, így a nyelv bölcseleti és társadalmi meghatározottsága a háttere.

A formalizmus másik nagy alakja, Roman Jakobson 1921-ben pedig így írta le a kívánatos fordulatot:

> Mostanáig az irodalomtörténészek leginkább olyan rendőrökre hasonlítottak, akik egy adott személy letartóztatása során biztos, ami biztos alapon elvisznek a lakásból mindent és mindenkit, amit csak ott találnak, sőt még az utcáról is azokat, akik véletlenül arra járnak. Ugyanígy használtak fel mindent az irodalomtörténészek: a hétköznapi életet, a pszichológiát, a politikát, a filozófiát. Irodalomról szóló tudomány helyett házi termesztésű tudományágak halmaza jött létre. Valahogy elfelejtődött, hogy a fenti területeknek megvan a saját megfelelő helyük a tudományok között, a filozófiatörténet, a kultúratörténet,

72 Шкловский В.: Искусство как прием. В: *О теории прозы*. М., Круг, 1925. 7–20. http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html (megtekintés 2019.09.09.). Magyarul: Sklovszkij, V.: A művészet mint fogás. Ford. Szőke Nóra. In Molnár Angelika, Fresli Mihály (szerk.): *A szó feltámasztása*. 19–31.

73 Amikor felteszem a sarkalatos kérdést, hogyan kerül a metafora a szövegbe, ezt következetesen példaként vagy mintaként használom, írhatnék alliterációt, felsorolást, beszélő neveket, motívumokat, narrációs stílust, tér- vagy időszerkezetet stb. Számtalanszor előfordul, hogy az ember véletlenül rímes vagy ritmusos „prózában" szólal meg, amin rögtön örömmel nevet is. Ezt nem ő gondolta ki, nem ő „tette bele", de lehet elemezni, mi volt benne a ritmus, a rím, a vicces hatás. Egy másik profán hasonlattal az almás lepényben lévő mazsola eredetét nem találgatjuk, azt viszont igen, hogy milyen arányban és összefüggésben áll az ideális jó ízzel, hogyan hat a hangulatunkra, és ebben elválasztható a mindenkinél egyedi, az ízlelőbimbók agynak küldött üzenete, annak közös mechanizmusa.

> a pszichológiatörténet stb., és hogy ezek természetesen felhasználhatnak irodalmi emlékeket is mint hibás, másodrangú forrásokat. Ha az irodalom tudománya tudománnyá óhajt válni, akkor a „műfogás/eljárás" kell legyen az egyetlen „hőse".[74]

Az orosz formalisták (megalapítva az önálló irodalomelméletet mint kutatási irányt) eltávolodtak a pozitivizmus és idealizmus ellentétes szélsőségeitől, az esztétikától, a szociológiától, a pszichológiától és a történettudománytól, helyette az irodalom anyagának, a nyelvnek a tudományára támaszkodtak, és az irodalmi eszköz (műfogás, eljárás, or. *prijom*) fogalmát bevezetve le is hántották az ideológiai rendszerekről, valamit a filozófiáról is az elemzéseket. Ezzel az elvontsággal sajátos módon „internacionalizálták" is az irodalom megközelítését. Az orosz strukturalizmus a formalizmus örökségéből alakult ki, és a prágai nyelvészkör (1928–1946), köztük nagyban Roman Jakobson műveire támaszkodott.[75]

Galin Tihanov szerint az irodalomelmélet mint tudományág halott, lényegében 80 évet élt, 1910-től 1990-ig.[76] A modern irodalomelmélet a két világháború között nem véletlenül jött létre Kelet- és Közép-Európában (orosz, cseh, magyar és lengyel közegben), ezt egy sor kulturális és intézményi tényező egybeesése okozta.[77]

---

74 Якобсон Р.: Новейшая русская поэзия [1921]. В: Якобсон Р.: *Работы по поэтике*. М., Прогресс, 1987. 275.

75 Sériot, P.: *Structure et totalité: Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

76 Ezt a kategorikus állítást árnyaltabban és korábban magam is felvetettem, arra reagálva, hogy Bojtár Endre a strukturalizmust „lejárt" iskolának minősítette. Hetényi Zsuzsa: A poszt-teoretizmus kiáltványa, avagy Eretnek gondolatok az orosz irodalom történetének készülő második kötete kapcsán. *Mozgó Világ* 2001/10. 43–48.

77 Az orosz, magyar, lengyel és cseh kultúrában nem volt erős saját filozófiai hagyomány, amelynek tekintélye akadályozhatta volna a létező filozófiai diskurzusok célzatos módosítását és átalakítását irodalomelméleti módszerré. Az értelmiség ezekben az országokban az I. világháború után többnyire német-osztrák filozófiai kölcsöntőkéből élt, amelyet éppen ők alakították át esztétikává és irodalomelméletté. Ez a négy ország az első világháború előtti eltűnt nagy birodalmak részeként természetes tapasztalatnak élte meg a többnyelvűséget, a több kultúra együttélését, vagyis a heterokulturalitást és a heterotópiát (emigrációt, helyváltoztatást, idegenséget, bizonytalanságot), akár keserű etnikai konfliktusok formájában. Ez fájdalmas, mégis termékeny környezetet biztosított az anyanyelvtől és szülőföldtől és hagyományaitól különböző irodalomról való elvont, elméleti gondolkodáshoz.
Mind a négy ország értelmisége ambivalensen, egyszerre elidegenedve és azonosulva is szemlélte a korra jellemző nemzetállamok kialakulását. Ez a kettősség az irodalmat megítélő régi és új, hagyományozott és kialakuló értékrendszerek és irodalomfogyasztási szokások bonyolult kölcsönhatásaira is vonatkozott. Tihanov, G.: Why did modern literary theory originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?). *Common Knowledge* 2004/1. 61–81. https://monoskop.org/images/f/f4/Tihanov_Galin_2004_Why_Did_Modern_Literary_Theory_Originate_in_Central_and_Eastern_Europe.pdf (megtekintés 2017.10.02.). Rövidebb

Tihanov nem emeli be levezetésébe azt a fontos körülményt, amelyet fent már említettem, hogy *amikor az irodalom maga szakított a mimetikus ábrázolással, ki kellett alakuljon egy másféle irodalomkezelési és -megértési mód.* Ez az orosz irodalomban nagyon látványosan következett be a szimbolizmus harmadik korszakában és a futurizmus megjelenésével. A posztmodernnek nevezett elméleti rendszer újra visszatér a tudományágak közötti határok eltörléshez, a multidiszciplinaritáshoz.

Kelet-Európában a társadalom hangjának tartott irodalom kivételes rangja is hozzájárult korai oktatási és tudományos intézményesítéséhez. Az első magyar tanszék megalakítására 1791-ben került sor, II. Lipót nevezte ki vezetőjének Vályi Andrást a Pesten működő egyetemre. Oroszországban az első orosz irodalomtanszéket 1835-ben alapították (bár ilyen tárgyú kurzusok már korábban is léteztek), míg az első angol irodalmi tanszéket Angliában csak 1852-ben hozták létre (a londoni UCL-en), a Harvardon pedig csak 1876-ban. Oxfordban 1894 előtt nem létezett angol tanszék; Cambridge-ben pedig 1916-ig nem lehetett BA diplomát szerezni angol irodalomból.[78]

Az irodalmi áramlatoknak az a fejlődési folyamata, amelyet a *posztmodern* fogalommal illetünk ma már, hozzájárult ahhoz, hogy az irodalomtudomány hitele fellazuljon, mert fokozatosan elmosódtak a határok a fikciós és nem fikciós írások között. A szépirodalom mint az írott könyveknek egyik műfaja tömegpiaci áru lett világszerte, és a fogyasztókra kezdett orientálódni. Ezzel a „szöveg" kultúraelméleti módszerekkel is megközelíthetővé vált (például posztkolonialista, nemzetkutatási, gender vagy tematikus olvasatokkal). A strukturalizmus követői és maga Lotman is ebbe az irányba léptek, a kultúratudomány felé kiszélesítve elméleti rendszereiket.

Ha egy elemző ilyen-olyan eszközöket vagy műfogásokat talál egy szövegben, a következő lépés, hogy megtalálja annak funkcióját, különben öncélú, sőt adott esetben akár értelmetlen is a felfedezése. Hiába listázzuk a metaforákat egy szövegben, ha nem teremtünk a képek elemei között és a metaforák között kapcsolatot, nem látjuk át, mi épül föl belőle. Arról nem is beszélve, hogy egy metaforákban fuldokló szöveg állhat kiürült sémákból. A kiürült sémák használatának

változata oroszul: Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе? Пер. С. Силаковой. *НЛО* 2002. 53. Részlete: Vajon a modern irodalomelmélet miért Közép- és Kelet-Európából ered? Ford. Scheibner Tamás. http://ketezer.hu/2012/01/galin-tihanov-vajon-a-modern-irodalomelmelet-miert-kozep-es-kelet-europabol-ered (megtekintés 2018.06.11.). A fordítás helyenként pontatlan.

78 Wallace, M.: Criticism and the Academy. In Litz, A. W., Menand, L., Rainey, L. (eds): *The Cambridge History of Literary Criticism,* Vol. 7: *Modernism and the New Criticism.* Cambridge, Cambridge UP, 2000. 269–321.

lehet fontos üzenete is (például az abszurd irodalomban), egy szöveg nyers metaforátlansága lehet művészi nyelvi eszköz… és folytathatnánk.

Ha a formalisták terminusával művészi eszköznek nevezem ezeket az elemeket, akkor azt feltételezem, hogy ezeket tudatosan alkalmazta alkotója egy bizonyos hatás elérésére, amivel nem kerülhető meg az, hogy az elemző feladata felfedezni ezeket, és megmagyarázni jelentésüket. A formalista irodalomelmélet tudatos alkotói szándékot feltételező (intencionalista) túlzásai a 20. század eleji nyelvtudományi felismerések (Saussure munkásságának) folyományai, és ellenreakciót jelentettek az impresszionista és filozofikus kritika szubjektivista parttalanságára. A túlzásokat mindig le kell hántani az iskolák és irányzatok esztétikai alapfogalmairól és szakszavairól, amelyekkel viszont máig operálunk, és amelyek megkerülhetetlen munkaeszközeink.[79] Mint D. H. Lawrence mondta, a kritika fő feladata, hogy kimentse a történetet az alkotó szerző karmaiból.[80] Vlagyimir Szorokin pedig keserű, bár bensőséges iróniával ostorozza azokat, akik neki magasztos szándékokat tulajdonítanak, akik azt várják, hogy valamit deklaráljon, és transzformatívnak, unalmasnak, automimetikusnak titulálva őt a fogyasztói társadalom kigúnyolójának könyvelik el.[81]

Az interpretációelmélettel szemben álló szélsőség a recepcióelmélet (befogadáselmélet), amely szerint a saját olvasat a döntő. Eszerint az olvasó elvei, élményei, személyisége szűrik meg, hogy mit mond neki a szöveg, így a műnek annyi olvasata van, ahány értelmezés született róla. Ezeknek halmazából alakul ki egy mű olvasattörténete.[82] Az igazság sokféleségének tétele (az igazság esetünkben a hiteles olvasatokra vonatkozik) a szellemtudomány hagyományaihoz visszanyúló hermeneutikai filozófia hatására egészében elveti az objektivitás érvényességét, a művészi tapasztalat nevében.[83] A *hermeneutika* szó a görög 'magyaráz, értelmez' igéből származik, de áthallással a bibliai szövegek teológiai hermetikus elemző módszerére is utal, amely csakis a szöveggel

79 Az orosz irodalomtudományi iskolák áttekintéséhez: Grishakova M., Salupere S. (eds): *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities, Literary Theory, History, and Philosophy*. New York, Routledge, 2015.

80 „The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it." Lawrence, D. H.: *Studies in Classic American Literature*. London, Penguin Classics, 1990. 2.

81 Szorokin, V.: Mea culpa. Ford. Hetényi Zsuzsa. *Kalligram* 2019/7–8. 16–20.

82 Hans Rober Jauss és Wolfgang Iser nevéhez fűződik a recepciótörténeti, ill. ezen belül az olvasásaktus elmélete.

83 „[A] tudományos kutatás, melyet az úgynevezett művészettudomány folytat, eleve tudatában van annak, hogy sem helyettesíteni, sem felülmúlni nem tudja a művészet tapasztalatát. A műalkotással igazságot tapasztalunk, melyet semmilyen más úton nem tudnánk elérni. Ebben áll a művészet filozófiai jelentősége, mely minden okoskodással szemben érvényre jut." Gadamer, H. G.: *Igazság és módszer*. [1960]. Ford. Bonyhai Gábor. Bp., Gondolat, 1984. 22.

foglalkozva nem vesz figyelembe külső vonatkozásokat a magasabb értelem kifejtéséhez.[84]

Visszatérve az irodalmi elemzés lehetőségeihez, az egyéni munkához vagy akár konkrétan az egyetemi órákhoz, elegendő az induláshoz az egyes szövegek és közös szövegjellemzők vizsgálata, mindannak megnevezése, ami a szövegben benne van. Nem keressük azt, hogy ki tette bele, amire felfigyelünk, mert a szöveg maga mint jelenség áll rendelkezésünkre. Abban keressük a jelentést, annak tudatában, hogy ezt a jelentést mi tulajdonítjuk neki, és idézetekkel alátámasztva meg tudjuk teremteni a szöveg összefüggését, koherenciáját. Ezen felül vizsgálhatjuk azt is, mi hat ránk és hogyan, amire modern tudományos mérések is rendelkezésre állnak már. Miközben a neuroesztétika tárgya a művészetnek az agyműködésre gyakorolt hatása, az értelmezés azt keresi, mivel hat a szöveg, amire az agy érzelmekkel és aktivitással reagál. Úgy vélem, az agykutatásban és az irodalmi elemzésben az a közös, hogy az egyéni feldolgozásokban és képzetekben, a tudati szubjektivitásában keresi az általánosan jellemző, univerzális vonásokat, ami mindenki számára elérhető, ami mindenkiben ott rejlik, biológiai, lélektani és intellektuális lehetőségként.

Vegyünk egy példát a koherencia megteremtésére. Iszaak Babel *Gedali* című elbeszélésben könnyen észrevehető, hogy az öreg Gedaliban sok gyerekes vonás tűnik fel, kicsinyítő képzős szavak szerepelnek tárgyainak és külsejének leírásában. Ha elkezdünk köré további szövegtényeket keresni az öreg/gyerek fogalomkörben, akkor egyszerre olvashatjuk gyerekesen tiszta és bölcs gondolatoknak naiv elképzeléseit a „jó emberek Internacionáléjáról", ahol élesen szembeállított elvekre kimondott „igen"-eket és „nem"-eket hajtogat. Ebben újabb ellentét tűnik fel, mert a naiv ideák is egyszerre patetikusan szépek és nevetségesek is. Itt két pólus, a megvalósíthatatlanság tragikuma és a lehetetlenség komikuma jelenik meg, s ebben ráismerhetünk a groteszk alapképletére. A komikus és tragikus egybefonódó ellentétére felfűzhető az egész novella, az ócskásbolt kacatjai, a gramofon, a kakastollas tollseprű és a bennük megmutatott elmúlás. Az elmúláshoz kapcsolódik a fénnyel és idővel kapcsolatos szavak hálója (gyertyaláng, csillagok, nap, pislog, kihuny, alkony, este, félhomály), köztük a rituális időé. (Az elemzés a 2. kötet Babel-fejezetének végén olvasható).

84 Érdemes újra megemlíteni a bibliamagyarázatok ősi módszereit, a judaizmusban a *pardesz* mozaikszóval jelölt négyszintű szövegmagyarázatot, ill. a keresztény egzegetikát (*egzegézis*: szövegből kifejtés, magyarázat, értelmet adó elemzés). A zsidó *peser* (angolosan: *pesher*, arámi szó, jelentése: értelmezés, megoldás) pedig olyan technika, amely a szöveget a jelenre vonatkoztatja, annak jóslataként, azt gyakran végidőknek mutatva be.

A strukturalista felfogást meghaladó módszerben tudatosodik, hogy a műelemzés (értelmezés) javarészt értelemtulajdonításnak tekinthető, mert bármit is fedezünk fel, arról nem állítható, hogy tudatos szerzői fogás, csupán annyit, hogy mi annak látjuk. A szövegelemek funkcióját azért keressük, hogy a saját értelmezésünk koherenciáját megalkossuk. Egy elemzés pedig attól koherens, hogy a részei összeillenek és belőlük felépül valami. A szöveg szerveződése és nyelve biztos objektív alap, és van tudományos eszköztár arra, hogy ezt megragadjuk. Az is körvonalazható, mi jellemző egy műben az írójára, más műveivel összefüggésben.[85]

Nem tudhatjuk, mi az, amit a szerző közvetíteni akart, hiszen róla és az ő gondolkodásáról aligha tudhat más ember bármit is. (Gondoljunk arra, hogy még magunkat is mily kevéssé ismerjük, vagy milyen kevéssé látunk bele a hozzánk legközelebb álló emberek gondolkodásába.)[86] Sőt mi több: nem is érdekes, hogy a szerző szándéka mi lehetett, hiszen esetleg a szövegéből egészen más derülhet ki, mint ami akár a kimondott szándéka volt. Ennek klasszikus példája Tolsztoj Anna Kareninája az azonos című regényben: Tolsztoj deklarált értékrendjében és a regény puszta cselekményében a házasságtörő asszony bukott ember, a családanya viszont megdicsőül, a regény egésze azonban szinte fordított szerzői viszonyt sugall. Az elemző akár le is leplezheti az író szándéka és a szöveg közti feszültséget bármely ideologikus műben. Hiába ír Ehrenburg termelési regényt, hogy megfeleljen a kornak, mert *A teremtés második napja* értelmiségi főhőse öngyilkos lesz, és ha neki nem jut hely az új társadalomban, akkor nem érvényesül a propaganda. Minden irányzatosság, befolyásolja a mű egészét, a diszkurzust.[87]

Vannak a szövegnek olyan elemei, ahol a szerzői tudatosság (illetve, ahogy eddig még neveztem: szándék) nyilvánvaló. Ilyenek az idézetek és az intertextuális beékelések legtöbb fajtája (és az irodalmi álmoké), ilyen a ciklusba rendezés sorrendje (ahol azonban a logikát már az elemző nevezi meg), ilyen a névadás és a címadás (lásd a szempontok tárgyalásánál).

85 Két példa arra, hogy az értelemtulajdonítás mennyire jellemzi gondolkodásunkat. Nem csak szavak jelenthetnek mást a kontextustól függően, de a képek is. Ha egy képkeretben középen, fehér háttéren látunk egy ellipszist, legvalószínűbb, hogy geometriai formának határozzuk meg. Ha ugyanez az ellipszis a kép egyik sarka felé elcsúsztatva és ferdén jelenik meg, dinamikus formának látjuk, különösen, ha színes. Hajlamosak vagyunk képnek felfogni, valamiféle lebegő testnek látjuk. Mátrai Erik kinetikus és fényművész demonstrációja, Patkós Andrással párbeszédben. Esemény: *Mindörökké szimmetria*. Dialógusok. A Typotex kiadó előadássorozata. Kossuth Klub, 2018. január 31.

86 A józan belátás azonban azt súgja, hogy nincsen olyan ember, akinek a szándékait egy másik ember ki tudná találni. Még legközelebbi rokonairól sem tudja, miért cselekszenek így vagy úgy, sőt, néha önmagáról sem. Számos művész nyilatkozta, hogy csodálkozva olvassa művei elemzéseit. Ennek másik oka, hogy szándékaival maga sincs elemző viszonyban.

87 A *diszkurzus* a szándéknak megfelelően alakított és valamely közösségre jellemző nyelvi megjelenés, funkcionális nyelvhasználat.

Az irodalmi álmok kérdése külön figyelmet érdemel, mert ennek a hétköznapi jelenségnek az átgondolásakor lényegében öntudatlanul mindenki az irodalomelemzés módszerét alkalmazza. Az életben előforduló álom „nyelve" és a szépirodalom nyelve között ugyanis meglepően sok a hasonlóság. Mindkettő életszerű elemekből építkezik, mindkettőt úgy fogjuk fel, mintha a valóság lenne, tudván, hogy mégsem az. Egyik sem követ logikát, inkoherens, szétesõ, abszurdnak tűnhet, ugyanakkor minden lehetséges bennük, mert semmi sem furcsa. Sem az álom, sem az irodalmi mű nem tiszteli az időrendiséget, felrúghat minden kronológiát, másodpercek alatt éveket ugorhat vagy foglalhat összsze, szubjektív időt követ. Az álom szimbólumokban jelenhet meg, képeiben (így gondoljuk, mi, álmodók) a létezés elérhetetlen és megérthetetlen titkos értelme rejlik.

Az irodalmi álmokról nem tudhatjuk, hogy valódi, életből vett álmok-e, és az író saját álmát adja-e kölcsön hősének. Számunkra a szöveg része és értelmezésének is abba kell illenie. Ha az irodalmi álmokat a szövegbeli helynek megfelelő alkotásoknak tekintjük, akkor az a szerző szándékát feltételezi. Az álomleírások értelmezése így közvetlenül kapcsolódik az ősrégi vitához arról, mennyire tudatos szerkesztés eredménye az irodalmi szöveg.

Ha elfogadjuk, hogy egy szépirodalmi szöveg részei – képei, leírásai, dialógusai – különböző mértékben kódoltak (akár a dokumentarista rögzítéstől a szimbólum magaslatáig), akkor az álmokat a leginkább kódolt részek közé kell sorolnunk, mert szimbólumokkal operál vagy azokra apellál. Az álmokat az olvasói feldolgozás során a befogadó úgy értelmezi, hogy nem csupán saját élet- és álomtapasztalatára épít, hanem az általa ismert óriási álomirodalomra, valamint az álmokkal kapcsolatosan kialakult hiedelmeknek feltehetően az emberiséggel egyidős igen kiterjedt hagyományára is.

Ha megpróbálunk szembenézni az irodalmi álmokkai foglalkozó szakirodalom halmazával, meglepően kevés szépirodalmi tárgyú munkát találunk. Aligha sorolhatjuk ugyanis ezek közé a bibliai álmokkal foglalkozó számtalan tanulmányt és monográfiát.[88] Ami rendkívül fontos számunkra a Biblia álomértelmezéseiből, az a következőkben foglalható össze:

1. az álomnak mindig van jelentése (allegorikus); az álmot értelmezni kell (ld. pl. a fáraó álmát stb.);
2. az álom olyan jelentésrendszer, amely a valós világról szól, gyakran jóslatot tartalmaz (ld. József vagy Dániel álomértelmezéseit);

88 Mindkét tárgyban részletes bibliográfia található az alábbi könyvekben: Ehrlich, E. L.: *Der Traum im Alten Testament*. Berlin, Verlag Alfred Töpelmann, 1953; Katz, M. R.: *Dreams in the Unconscious in 19th Century Russian Fiction*. Hanover and London, UP of New England, 1984.

3. az álom szimbólumokban is jósolhat, a kiválasztottak számára érthetően (ld. Dániel 7,1–28);
4. és végül az álmokban az emberek egy másik, nem evilági világgal léphetnek kapcsolatba, az Úr szólhat hozzájuk angyalai által.

Nyilvánvaló, hogy a Bibliában leírt álmok – akár szent szövegnek, akár valaha megírt grandiózus irodalmi műnek fogjuk fel –, megszerkesztett, sőt célzatosan megszerkesztett álmok. Hasonló módon próbálta az ember mindenkor saját álmait is „beleszerkeszteni" életébe. A folklórkutatások és az álomfejtéssel foglalkozó művek áttekintése után az a meglepő általános benyomása marad a kutatónak, hogy az álomfejtők és az álmoskönyvek lényegében irodalomelemzési módszereket használnak: motívumokat keresnek, tehát olyan mozzanatokat, amelyeknek ismételt előkerülésekor jelentésük érintkező vagy azonos más és más álmokban, és ezt a jelentést igyekeznek megragadni. Olyan jelek és képek halmazának fogják föl az álmot, amelynek áttételes, titkos jelentése az ébrenlét világáról közöl fontos, de rejtett tényeket.[89] Az álom nem csupán elbeszélés az elbeszélésben, hanem erősen poetizált (szerkesztett) irodalmi szöveg – hiszen ha a köznapi álom is egyfajta irodalmi elemzés tárgya a hétköznapi ember gondolkodásában, akkor az irodalmi szövegben hatványozottan az.

Ha álomfejtésről van szó, nem mellőzhető a nagy klasszikus, Sigmund Freud neve (*Az álomfejtés*, 1900). Freud számos irodalmi fogalmat és módszert alkalmazott, a szimbolizáción és sűrítésen kívül azonos a módszertanában a modellalkotás és a kódrendszer keresése. A nyelvnek, a szavaknak kulcsszerepet tulajdonított a tudattalan asszociációk felkeltésében. Szóetimológiákban és a szavak összecsengésében, rímelésében kereste az ok-okozati összefüggést az álom, a tudatalatti és a beteg tudatos élete között. Freud óriási jelentőségű elmélete azonban az irodalmi álmok vizsgálatában nem alkalmazható közvetlenül, hiszen nem tudjuk, hogy „élő" álmokkal állunk-e szemben; továbbá egy hős kórképét nem lehet álmai alapján összeállítani, hiszen nem élő személyiség. Számolni kell viszont azzal, hogy a 20. századi írók Freud ismeretében állították össze hőseik álmát.

Az álom nem szavakban, hanem képekben jelenik meg az alvó ember számára. Így az álomtapasztalat csak részben adható át, hiszen amit szavakban megfogalmazunk, az sohasem hívja elő a hallgatóban azt a képet, amit a beszélő lát vagy látott maga előtt. A beszéd ugyanis diszkrét, különálló pontokat ragad meg

89 Jó példa erre Platonov hősei között Dvanov szexuális tartózkodásának elemzése a *Csevengur*-ban (ld. a 2. kötet Platonov-fejezetben).

lineáris sorrendben – a kép azonban e pontok egyidejű és egyterű összessége.[90] Meg kell jegyezni azt is, hogy az álom nem azonos azzal, amit az álmodó később elmond róla. A pszichológia jól tudja, hogy álmainkat cenzúrázzuk, elhallgatunk, elfelejtünk részleteket, utólag logikussá rendezzük az álom eseményeit (egyes álommunka-stratégiák szerint az álmokat nem szabad leírni).

Umberto Eco, aki fiatal szemiológusként nyitott műről,[91] a lehetséges elemzések végtelenségéről és az elemző szabadságáról beszélt, később szigorúbban kezelte az értelmezés határait. Ezeket elsősorban a szöveg maga szabja meg, írta, vagyis ha a szerző sugallatait vagy szándékát nem is kereshetjük, a mű maga sugallhat intenciót. A szöveget semmibe vevő olvasó viszont, mint mondja, csakis a maga személyére és gondolataira figyel, vagyis mágikus idealizmussal kezeli az olvasottakat. Amit a szöveg nem „támogat", az a „hermeneutikai energiák pocsékolása"[92] (vagyis nem minden légből kapott ötletet érdemes kibontani, vannak irreleváns asszociációk). Később hermetikus szemiózisnak nevezte el azt a túlértelmező viszonyt a szöveghez, amikor a mű minden elemének jelentését keresve a makro- és mikrokozmoszt, valamint metafizikai és fizikai kapcsolatait kutatta, gyakran a természettudomány, művészetek és humán tudomány kölcsönviszonyában.

Orosz közegben a határtalan elemzések kiindulópontját a szimbolista íróknál, saját írásművészetüknek szentelt alkotásfilozófiai munkáikban találhatjuk, akik végtelenített pánszemantizmussal tágították a művészi nyelvi kifejezés határait.

A hermetikus szemiózissal ellentétes véglet az a túlértelmezés, amely mindent egyetlen fő gondolat alá kényszerít, egyetlen központi gondolat alá sorolja a szöveg minden elemét. Ennek az ún. szemiotikai totalitarizmusnak (Gary Morson és Caryl Emerson elnevezése)[93] azon túl, hogy leegyszerűsíti a műértelmezést, olyasmit is sugall, mintha a világon lennének maradéktalanul megmagyarázható dolgok, és valami láthatatlan Egész felfedezhető annak számára, aki tudja vagy birtokolja a kódot. Annak hangsúlyozása, hogy ez a totális rendezés túlzó módszer, azért fontos, mert a továbbiakban javasolt elemzési szempontlista azt a benyomást keltheti, mintha ilyesmi utat javasolna ez a könyv. Ennek mi sem ékesebb cáfolata, mint a végtelen asszociációkat megnyitó gondolattérkép

90 Nabokov leírja Pnin professzor rosszulléte alatt keletkező látomását, majd metafikciós kiszólással elbeszélője hozzáteszi: „Mindez egy pillanat alatt zajlott le, de lehetetlen ennél kevesebb egymás utáni szóval kifejezni." Nabokov, V.: *Pnin*. Ford. Hetényi Zsuzsa. Bp., Helikon, 2020. megjelenés előtt.

91 Eco, U.: *A nyitott mű*. Ford. Berényi Gábor et al. Bp., Gondolat, 1976.

92 Eco, U.: *Az értelmezés határai*. Ford. Nádor Zsófia. Bp., Európa, 2013.

93 Morson, G. S., Emerson, C.: *Mikhail Bakhtin: Creation of Prosaics*. Palo Alto, Stanford UP, 1990. 28.

használatának javaslata. Az irodalmi értelmezésre nem érvényes az elv, amelyet a filozófiatörténetben Occam borotvájának neveznek, amely szerint a fölösleges részletek lenyesegetése és a legegyszerűbb megoldás keresése a célravezető módszer.[94] Ellenkezőleg: minél több irányban érdemes elindulni és a szerteágazó gondolatokat egybefogni. Vannak azonban irreleváns asszociációk, amelyek nem értelmezhetők a mű egészében, és ha nem látjuk a helyüket a rendszerben, ezeket nem kell mindenáron beerőltetni.

A természettudomány és a művészetekkel foglalkozó humán tudomány kölcsönviszonyát tekintve fontos megjegyezni, hogy a kultúra nem olyan adottság, mint a természet körülöttünk. Ha viszont az egzakt kutatások alaprendszereihez hasonló módszerekkel többé-kevésbé tudományosan rögzített terminusokat alkalmazunk, nemcsak egyértelműbb lesz a szakbeszéd (diszkurzus), nemcsak jobban értjük egymást, hanem hidat is verünk a kétfajta terület és tudomány közé. Emellett elősegítjük további gondolkodásunkat, a kategóriák segítségével hasonlóságokat és különbségeket kereshetünk korok, szerzők és művek között. Minden műnek van címe, szerkezete, hősei, idő- és térkeretei, képrendszere, sajátos nyelve, viszonya más irodalmi művekhez és az szerzői életműhöz – ezek vizsgálata tanítható terminusokkal közmegegyezéses alap lehet az oktatásban. Persze, ha hiányzik a műcím, az is sokatmondó, de a „műcím" elemzése erről is szólni fog. S noha a terminusok tudományos újraértelmezése állandóan folyamatban van, sőt újak is jelennek meg, mindeközben a fent felsorolt vonatkoztatási lista állandó.

Iskolai környezetben hangzott el a szülői kérdés, hogy miért kell magyar nyelvtant tanulni annak, akinek az anyanyelve magyar. És ha mindenki tud beszélni, írni és olvasni, akkor miért kell az irodalomról tanulni? Éppen a természettudományos kontextus segíthet a válaszadásban. Mindenki ösztönösen tanul meg enni, amit megevett, megemészti – de ha nem érti, hogyan zajlik az anyagcsere, könnyebben lesz beteg, egészségtelenül élhet, és orvoshoz fordul az első kisebb jelre, amit még nem tapasztalt a testében. Mit és hogyan együnk? Hogyan működnek szervezetünk egyes részei? A válaszok, a megértés tudatos életet tesz lehetővé, ami érinti saját egyéniségünket, sőt gyerekeink nevelésében is érvényesül. Vagyis minden elemzés hozzájárul ahhoz, hogy önmagunk és környezetünk egy koncepciónak megfelelően formálódjon, egészséges önképünk alakuljon ki és ez beépüljön identitásunkba. Hasonló a mechanizmusa az irodalomról való elemző gondolkodásnak is, ezért alakult ki az a hagyomány, hogy a művelt embert

94 William Ockham 14. századi angliai ferences szerzetes és filozófus volt, aki a jelenségek egyszerűségre törekvő értelmezését, a fölösleges feltételezések „leborotválását" tartotta követendőnek.

többre tartja a környezete. (A műveltség fogalma erősen átalakulóban van.) Nem a tárgyi tudást, hanem a világról és önmagáról való tudást gazdagítja, önmagát fejleszti, aki bármit, így a tudás minden területét megjelenítő szövegeket, de főleg az embert központba helyező irodalmat elemez. Sokféle tapasztalatot gyűjt vele történelemről és emberi másságról, közösséghez tartozási választásokat mérlegel.

Minden kor meghatározza, hogy mit lát meg olvasója egy-egy szövegben, ezért is derülhet ki újra más és más ugyanazon szövegből. Homérosz műveiben is új és új rétegeket lát meg a mai kutató. Minden kor újrafordíthatja Shakespeare-t vagy Platónt saját nyelvére, mert a műfordítás is értelmezés. És minden kor megválasztja, kit érdemesít újrafordításra. Az olvasói szemszög is lehet sokféle, és végső soron azt sem kötelező tudni, ki a szerző: a szöveg önállósodva éli életét, mintha egy olyan könyvet olvasnánk, amelynek elveszett a címlapja – a szerző „halott", írta Roland Barthes.[95] A szerzőt már jóval „a szerző halott" szlogennel fémjelzett elmélet előtt leválasztotta a műről az orosz formalizmus, ennek Viktor Sklovszkij 1921-es, *Rozanov* című programadó elemzése a mintája.[96] A formalista nézet ellenében született meg Mihail Bahtyin korai műve, *A szerző és a hős* című tanulmány.[97] Ebben megkülönböztette azt a szerzőt, aki a hős és az olvasó mellett a műalkotás „lételeményét" belülről formáló erő is lehet, és azt a szerzőt, aki fizikai létrehozója a szövegnek és rálát hősére, aki az ő esztétikai alkotása.[98] (Megelőzve és megelőlegezve a Wayne Booth-tól származó és Paul Ricoeur által továbbfejlesztett *implied author*, azaz *implicit szerző* igen hasonló fogalmát.).[99]

Noha tisztán esztétikai szempontból a szerző jelentősége korlátozott, egy mű azonban kétségtelenül másképpen érthető, ha nincs abból az időből és térből kiszakítva, amelyben az ún. empirikus (a művet létrehozó és azon kívül álló) szerző

95 Barthes, R.: A szerző halála. Ford. Babarczy Eszter. In Uő.: *A szöveg öröme – irodalomelméleti írások*. Bp., Osiris, 1996. 50–55.

96 http://russianway.rhga.ru/upload/main/32_Shklovsky.pdf (megtekintés 2018.07.31.).

97 Ez a filozófiai, töredékben maradt, de nagy jelentőségű írás az 1920-as évek elején született és az ekkor domináns elméleti formalizmussal szállt vitába. 1979-ben posztumusz jelent meg oroszul. Bahtyin M.: *A szerző és a hős*. Ford. Patkós Éva. Bp., Gond–Cura Alapítvány, 2004. Ld. korábbi magyar Bahtyin-kiadásokat is: *Beszédelméleti jegyzetek 1970–1971*. Ford. Orosz István. In Könczöl Csaba (szerk.): *A beszéd és a valóság*. Bp., Gondolat, 1986. 515–547.

98 Foucault, M.: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. In Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 119–145.

99 Ricoeur, P.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. (Szerk. Domokos Mátyás, Babarczy Eszter, Szegedy-Maszák Mihály.) Ford. Angyalosi Gergely, Vajda András, Bogárdi Szabó István. Bp., Osiris, 1999. Különösen 310–352. Booth, W.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, Chicago UP, 1961. Javított kiadás: 1983. Normann N. Holland szerint a befogadó tevékenysége kizárólagos, maga a szöveg még a szintaktika elemi szintjén sem játszik szerepet az értelmezésben. Így érvel Wolfgang Iser felfogásával szemben, aki szerint a jelentés a szöveg és az olvasó interakciójának eredménye. Jeney Éva: Biblioterápia, irodalomterápia. *Helikon* 2016/2, 151–155. https://iti.btk.mta.hu/images/kiadvanyok/helikon/Helikon_2016_2.pdf (megtekintés 2019. 01.25.).

élt és alkotott. Ez a probléma a szovjet korszak betiltott és fiókban maradt, valamint cenzúrázott műveire vonatkozóan is sajátos megközelítést kíván az utókortól (ezt illusztrálja a Vaszilij Grosszman fejezet).

Az irodalomelmélet újra és újra fogódzót keres, hogy tudományos kategóriákkal operálhasson, és elméletei végül gyakorta filozófiai gondolatmenetekbe torkollanak. Ez a tágító folyamat egyre több tudományágat kapcsol be az irodalom tárgyalásába, amely így nyer multidiszciplináris vagy transzdiszciplináris jelleget. Egyik oldalról az objektív humán szaktudományok (retorika, stilisztika, lélektan, narratológia, történelem stb.) alapfogalmai, másik oldalról a szubjektív olvasói gondolatmenet hoz létre egy kettősségében dinamikus egyensúlyt vagy egyensúlyra törekvést. Ebben az elemzésben születhet meg az a kreatív gondolati építmény, amelynek építése közben egy szövegbe beavatódunk.

Az elemzés közösségi élményt is nyújt, ha órákon, olvasókörökben vagy könyvklubban kerül rá sor. Ennek leírása bőven túllépne e könyv keretein, és nyilván a saját tanári szemszögemből fogalmaznám meg. Sipos Balázs észrevételében (amelyért hálás vagyok) színházi próbafolyamathoz hasonlítja és kollektív hermeneutikának, sőt performance-nak nevezi ezt az élményt. Mindezt megerősíti tanár tapasztalatom is. Ezek az összehasonlítások rámutatnak, hogy a közös elemzés feltétele egy közös produkció vagy projekt létrehozásának kitűzött célja. Ebben ütközhetnek meg az esetleges, személyes és akár fésületlen gondolatok, és forrhat ki belőlük egy közös élmény és egy valamelyest rendezett, részleteiből koherens értelmezés. Megengedem magamnak azt a vallomást, hogy a tanár minden órájára azzal a reménnyel lép be, hogy csillogó szemű társakat talál ehhez a hallgatókban, és noha a karmesteri pálca az ő kezében van, együttes céljuk lehet. Az igazság ugyanis nincs a kezében, és ha nem lel társakra a hallgatókban, akkor egyedül állva nevetségesen hadonászik a pálcával.

VADEMECUM[1]

Az elemző értelmezés alapvető szempontjai

Mint az elemzési készségekről szóló alfejezetben említettem, tanári pályám kezdetétől kezdtem kidolgozni egy kifejezetten tanításhoz használható általános elemzési módszert, amely általános és megbízható alapokat jelenthet. Szakcikkekből gyűjtöttem össze ehhez a szempontokat, amelyeket elemeit nehezen lehet, és nem is szükséges elválasztani egymástól: a szempontok összefonódnak, alkalmazási sorrendjük tetszőleges, és a felsorolás nem is teljes. A lista nem csupán segédlet, hanem alapismereti tár is, mert olyan fogalmakat tartalmaz, amelyeknek van általánosan elfogadott, és ezért tanítható irodalomelméleti meghatározása.

A szempontok sora induktív is, mert a kezdéskor a megfigyeléstől a következtetések felé haladó gondolatmenetnek látszik, de nagyon hamar kiteljesedik és szétágazik. A lehetőleg logikai szálakat követő értelmezést szinte bárhol el lehet kezdeni, mert az első szálon haladva kibomlik a tőle elválaszthatatlan többi is (ahogyan egy gombolyag akkor is letekeredik, ha nincsen meg a szál vége, elég egy helyen a szálat elvágni és megkezdeni a legombolyítást). Ritka eset, hogy azonnal rátalál az ember a lényegre, és azt nyomban meg is tudja fogalmazni. Ekkor azonban deduktív módszerrel folytathatja, mert akkor is vár rá a feladat, hogy más elemekkel körbeépítse és alátámassza állítását, hogy megteremtse az objektív-szubjektív rendszer koherenciáját. Mondhatná például valaki, hogy a címmel „logikus" kezdeni, de általában ehhez hasznos átlátni legalább egyes részleteket. Hasonló eset a műfajé, bár a műfaji kategóriák gyakran keverednek, ebben a korban (a 20. században) különösen.

Idéznék egy olvasójára erősen számító írót, Vladimir Nabokovot, aki tanítványaira is gondolva azt írta, hogy olvasás közben észre kell venni és dédelgetni a részleteket. Nincsen semmi rossz a holdfényes (vagyis másodlagos) általánosításokban, ha előtte már csupa szeretettel összegyűjtöttük a könyv napos (vagyis

1 Ez a latin szó annyi tesz szó szerint: „sétálj velem". Jelentése: hasznos, gyakorlati segítséget adó kis zsebkönyv, kalauz.

saját fényt kisugárzó) apró részleteit.[2] Nincsen a részletek ismerete nélkül megfelelő felülnézeti kép, nagyobb összefüggés. Ez ad létjogosultságot az alapvető fogódzókat oktató értelmezésre nevelésnek.

Az elemzés első feltétele, hogy időt hagyunk a saját gondolatainknak, és aztán rendezzük azokat, ami könnyebb az alább megadott szempontok segítségével. Eközben a szövegre hangolódva érzékenyen figyeljük a szöveget, merre irányít, milyen módszert enged meg, amit egy szóval úgy nevezhetnénk: a szöveg tisztelete. Ehhez és a rendezéshez ad fogódzót a szakirodalom mint minta, az elemzési fogalmak mint eszközök, valamint a gyakorlati tapasztalat és az elméleti tudás.

Mint említettem, a szempontok sorrendje tetszőleges, és mindig másképpen is alakul az órákon, annyira összefonódnak. Még ahhoz sem köthetjük magunkat, hogy végére érjünk valamelyiknek, hiszen nincsenek befejezhető elemzések. A tetszőlegesség vagy rugalmasság hangsúlyozására a listában alább eltérő számozással jelzek egy másféle sorrendet. Érdemes itt is felrajzolni egy (vagy több) gondolattérképet a kölcsönös kapcsolódások átgondolására. Az alábbiakban minden egyes szempontot részletesen is tárgyalok.

12 *Szerző és kora. Biográfia, életmű, kortörténet, kultúratörténet*
6 *Főhősök, jellemek, szereplők; viszonyuk és csoportjaik. Irodalmi személynevek*
3 *Szüzsé és fabula*
7 *Narráció*
4 *Kronotoposz: tér és idő összefüggése. Irodalmi helynevek*
1 *Műcím*
2 *Műfaj*
10 *Intertextualitás*
11 *A mű helye az életműben, a korszakban, a nemzeti és a világirodalomban*
5 *Szerkezet*
8 *Motívumok, dominánsok. Az irodalmi mítoszteremtésről*
9 *Képi világ, stílus, hangszerelés*
13 *A mű szellemi rendszerei, filozófiája. Közvetített gondolatok*

2 „In reading, one should notice and fondle details. There is nothing wrong about the moonshine of generalization when it comes after the sunny trifles of the book have been lovingly collected." Nabokov, V.: Good Readers and Good Writers [1948]. In Nabokov, V.: *Lectures on Literature*. San Diego – New York – London, A Harvest Book, Harcourt, Inc. 1982. 5.

Szerző és kora
Biográfia, életmű, kortörténet, kultúratörténet

Gyűjthetünk előzetesen információt a korról, annak kulturális életéről, a kor irodalmi áramlatairól, uralkodó irányzatáról, a szerző életéről és más műveiről. Ez tűnhet hagyományos vagy iskolás formának, és nyilván a kezdeti lépésekben ezekből a műre vonatkoztatható elemeket alaposan és céltudatosan meg kell válogatni.[3] Ha órára készül a Hallgató, jó ezt otthoni felkészüléssel megoldani, és az órán közös tudássá összegezni. Nincs ok arra, hogy ezt a hátteret mellőzzük. Még Jurij Lotman, a strukturalizmus híve, majd a tartui szemiotikai iskola alapítója is részletesen kitér élményszerű Anyegin-kommentárjaiban[4] a kor életmódjára, szokásaira, továbbá Puskin életrajza, sőt egyénisége is központi szerepet kap – a szöveg jobb megértése ezekből a tényekből is táplálkozik.

Az életrajzi adatok teljes lehántása, mellőzése (az ún. recepcióelméleti, befogadó-központú elemzés vagy a teljesen hermeneutikai megközelítés) a 20. századi orosz irodalom megismerését erősen korlátozná. A szovjet korszakra jellemzőek a letartóztatások, politikai támadások, száműzetés, emigráció és többszöri háborús tapasztalat, vagy éppen árvaházi életkezdés, elmeklinikai kényszerkezelés vagy szégyenteljes behódolás. Mindennek nyomait, a kultúra, de akár a nyelv ismeretéhez is elengedhetetlen „országismeretet" közvetlenül és közvetetten is hordozzák a műalkotások, de a jelenre vonatkoztathatóságuk sem elhanyagolható, aminek egyénre gyakorolt hatása is lehet. Az idegtudományok szerint az ember Énje az a tapasztalati életút, amely az emlékek és az érzelmek összességével ráépül a genetikai-alkati sajátosságokra. Ebből a négy tényezőből az első lenyomatát hordozza az író életútja, a fennmaradó háromra pedig a művei utalhatnak.

3 Ajánlatos a részletező elemzés későbbi fázisában felvetni azt a kérdést, hogy mi a mű helye a szerző életművében, a korszakban, a nemzeti (esetünkben orosz) irodalomban, a világirodalomban.

4 Лотман, Ю.: Роман А. С. Пушкина *Евгений Онегин*: Комментарий: Пособие для учителя. В: *Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; Евгений Онегин: Комментарий*. СПб., Искусство, 1995. 472–762. http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-472-.htm (megtekintés 2019.02.25.). Hivatkozhatnék újra Nabokovra, aki szintén bő, egész kötetnyi kommentárt írt a saját angol *Anyegin*-fordításához (1964).

A 20. századi orosz történelmi közelmúlt, amelyre ez a könyv a 2. kötetben ráközelít, a 21. század számára már száz év távlata. Nem ismerhető személyesen hallható tapasztalatokból, csak írott dokumentumokból – egyfajta módszerrel a történelmi dokumentumokból, másfajtával az irodalmiakból. Az irodalmi, vagyis fiktív, nem tényeket soroló szövegek is tekinthetők kordokumentumoknak, hiszen arról, hogy milyen volt egy bizonyos korban élni, ezek a maguk műfajában nem kevésbé hiteles információt hordoznak, mint a többi más műfajú szöveg vagy tárgyi emlék. Gondoljunk a témánkat érintő jellegzetes helyzetre, amikor neves szovjet személyiségeket, köztük írókat kért fel arra a párt, hogy írjanak alá egy társukat elítélő nyilatkozatot, amelyet a központi pártlap, a *Pravda* tesz majd közzé. Az utókornak számtalan tényezőt kell figyelembe vennie ahhoz, hogy megértse, miért kényszerült aláírásra egyik vagy másik író, illetve hogyan kerülte el ezt a kényszerhelyzetet egy másik. Ezeknek a tényezőknek a megértéséhez más jellegű információt nyújt az irodalom, amely a tényeket árnyaló körülményekről, a helyzet átéléséről tud hírt adni.

Az orosz történelem különlegesen bonyolult kanyarokat írt le 1917 után, és az ún. „rövid 20. század" elmélet éppen az orosz forradalom kirobbanásához nagyban hozzájáruló I. világháború kirobbanásának dátumát (1914) és az ennek következtében később létrejött Szovjetunió összeomlása (1991) közötti két dátummal határolt időszakot veszi alapjául.[5]

Az 1917 óta eltelt időszakot kulturális szempontból és feltételesen a következő, hozzávetőlegesen egy-egy évtizedes időszakokra lehet felosztani: 1920-as évek, 1930-as évek, a Nagy Honvédő Háború, a kései sztálinizmus, az „Olvadás", a hatvanas évek (hatvanasok nemzedéke), a (brezsnyevi) pangás, glasznoszty és peresztrojka, posztszovjet időszak.

A szovjet korszak tárgyalásához elengedhetetlen annak tisztázása, hogy pontatlan annak társadalmi rendszerét *kommunizmus*nak nevezni, több okból. Egyrészt a kommunizmus megvalósulatlan utópia maradt, másrészt a Kommunista Párt is csak elvi céljául tűzte ki azt, a megvalósítási kísérletek már a kezdetben kisiklottak. Harmadrészt a szocializmusnak nevezett képződmény sem felelt meg a marxista-leninistának nevezett ideológiában leírt elveknek sem (például az állami tulajdon mellett fenntartott privilégiumokra lehet gondolni), ezért a „létező/létezett szocializmus" szókapcsolatot érdemes használni arra, ami megvalósult. Végezetül, aki hithű vagy elvhű kommunista volt a Szovjetunióban, az a rendszer ellenségeként börtönbe vagy táborba került.

5 Hobsbawm, E.: *A szélsőségek kora. A rövid 20. század története 1914–1991.* Ford. Baráth Katalin. Bp., Pannonica, 1998. 13–16.

Ennek a korszaknak sajátossága, hogy korábban nem ismert mértékben avatkozott bele az állam az emberek magánéletébe, forgatta fel a társadalmi, kisközösségi és családi életet, változtatta meg a mozgásteret és szabályozást az államigazgatás minden terén – ezért nevezik totális diktatúrának a sztálini rendszert. Éppen ezért nem mondhat le az írók életrajzának megismeréséről az, aki műveiket olvassa, mert az alapvető megértést is korlátozná a tárgyi tudás hiánya.[6] Arról nem is beszélve, hogy ezek az élettörténetek önmagukban tanúskodnak a korról, érthetőbbé és személyesebbé teszik azt, közelebb is hozzák, szinte önálló regények.

Az orosz történelem 20. századi esemény- és társadalomtörténete a szocialista modellépítési kísérlet állomásait fémjelzi, ezért szorosan összefonódik a kor ideológiájával és kultúrájával. Éppen ezért nehéz egyetlen, emészthető méretű, mégis átfogó könyvet találni, amelyből ez áttekinthető lenne – nem is beszélve arról, hogy az úgynevezett történelmi tényeket állandóan felülírhatja egy frissen előkerült dokumentum vagy elmélet, egy leleplezett hazugság, valamint hogy a könyvekben a szerzők legkülönbözőbb politikai pozíciói, szempontjai érvényesülhetnek.

Az irodalmi folyamatok történelmi hátteréül kézikönyvként vagy segédkönyvként használható művek[7] olvasása mellett célszerű saját kronológiai eseménytörténet-táblázatot készíteni.[8] A hasonló táblázatokhoz képest ennek haszna annyiban több a szokásosnál, hogy itt olyan művek kerülhetnek megalkotási dátumuk szerinti „helyükre", amelyek a cenzúra miatt sokkal később, nem ritkán évtizedek múltán jelenhettek csak meg. Így megtörténik az irodalmi folyamat virtuális

6 1997-ben egy amerikai egyetemen a szovjet korszak 1920-as–30-as éveiről szóló kultúratörténeti előadás során a mezőgazdaság kollektivizálásáról beszéltem, és amikor már elmondtam a kezdeti eseményeket, megkérdeztem, szerintük az átmeneti engedmények után miért szolgáltatták be a parasztok az 1930-as évek közepén minden gépüket újra a kolhozokba. Egyik azt mondta, mert meggyőződtek róla, hogy a közös termelésben hatékonyabb a gépek kihasználtsága. A másik szerint túl drága volt a gépek egyéni fenntartása. A harmadik szerint a kommunizmus győzelmét akarták, az ideológiai nevelés meggyőzte őket erről. Egyikükben sem merült fel, hogy félelemből cselekedtek.

7 Ajánlott segédkönyvek: Heller, M., Nyekrics, A.: *Orosz történelem* I–II. Ford. Balogh Magdolna, Páll Erna, Kiss Ilona. Bp., Osiris, 2003; Niederhauser Emil, Font Márta, Szvák Gyula, Krausz Tamás: *Oroszország története*. Bp., Maecenas Kiadó, 1997; Krausz Tamás, Szilágyi Ákos (szerk.): *Oroszország és a Szovjetunió XX. századi képes történeti kronológiája, 1900–1991*. A szerkesztésben közreműködött Sz. Bíró Zoltán. Bp., Akadémiai Kiadó, 1992; Frank Tibor (szerk.): Az orosz birodalom születése. Bp., Gondolat, 2016; Lewin, L.: *The Soviet Century*. Ed. by Elliott G. New York, Verso, 2005.

8 Az órákon négy-öt hosszában félbe vágott A4-es lap darabjaiból összeragasztott hosszú papírcsík vagy tekercs közepére évszámokkal ellátott vonalat rajzolunk, amelyre a kurzus során felmerülő eseményeket feljegyzi a Hallgató vagy a csoport. A végén lehet belőle számítógépes időrendet is készíteni, de a vonalon gyarapodó évszámok sora szemléletesebb, és a saját vagy kollektív kézírás élménye és haszna is más.

rekonstrukciója, a soha be nem töltött hiányok utólagos pótlása vagy annak kísérlete. E korszak jellemző hívószavai a hiány, az időbeli torzulás és a töredékesség.

A 20. századi szovjet korszak orosz irodalmának tanításához évek óta gyűjtök egy fogalomtárnak nevezett listát. A gyűjtés nem lezárt, évről évre bővül, saját bővítése is ajánlott. Mindezek ismeretében nagyobb biztonsággal és tájékozottabban mozogatunk a korban és irodalmában (lásd a Függelékben).

Főhősök, jellemek, szereplők; viszonyuk és csoportjaik. Irodalmi személynevek

Szintén hagyományos, de esztétikai jellegű kezdési módszer a prózai művek esetében a szereplők és egymáshoz való viszonyuk, csoportokba rendezhetőségük megtárgyalása. Ennek előnye, hogy átfogja az egész művet, valamint a szereplők tetteiben lényegében megelevenedik a cselekmény (ez különösen hasznos azoknak, akik régen olvasták a művet, vagy az óra előtt fejezték be sebtében, vagy nem is fejezték be...). Jellemző lehet itt minden: hogy hány szereplős a mű, hogy a női és férfi szerepeket hogyan közvetíti, hogy milyen szerepe van a gyerek- vagy állathős választásának, hogy milyen társadalmi rétegeket fognak át a szereplők, hogy (kép)viselnek-e különálló problémákat, hogy mennyi és milyen jellegű információt ad róluk a szerző, milyen neveket ad hőseinek az író, és sorolhatnánk.

Természetesen nem minden szereplő kifejtett jellem, és éppen az, hogy milyen részletességű a bemutatása és hogyan bomlik ki a róla alkotott kép, szintén jellemző egy-egy műre. Ha sok az epizódszereplő vagy éppen sematikusak, bábszerűek maradnak az alakok, annak is sajátos jelentése van (például az abszurd irodalomban). A klasszikus realizmushoz köthető jellemábrázolás továbbra is hasznos fogalom, mert a kortárs orosz irodalom visszatér a lélektani regényhez (például Ljudmila Ulickaja), és a „magánéleti" regény világszerte jelen van.[9]

A szereplők közötti kapcsolatok egyik jellegzetes szerkezete a hasonmások alkalmazása. Az első irodalmi hasonmások a romantika korában feltűnt Doppelgängerek voltak, az orosz irodalomban Dosztojevszkij *A hasonmás* című kisregénye. Másik világos képlet az ellentétes vagy hasadt hőspárok (mintapéldájuk Stevenson hasadt hőse, Jekyll és Hyde), de a fekete-fehér ellentéteknél bonyolultabb ellentétek is léteznek. Szélesebb értelemben a rokon hősök, alteregók, a hasonló problémákra más választ adó hősök, például Lev Lunc *Szülőház*ájában a két barát, vagy Tolsztoj az *Anna Karenin*ában a házassági és párkapcsolati problémákat három házaspárnál is ábrázolja. Iszaak Babel *Lovashadserege*ben

9 Görföl Balázs meghatározása. Ld. cikkét: Privát tér, jelen idő. A fiatal magyar irodalom „magánéleti" prózájáról. *Jelenkor* 2019/2. 171.

több párhuzamos sors is kirajzolódik, ez is a ciklus egyik összetartó eleme.[10] Nabokov *Másenyká*jában a főszereplőhöz három nőalak kötődik háromféleképpen (Másenyka, Ludmilla és Klara). A polifonikus regények testvérei (pl. Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*) is kapcsolati viszonysémákba rendezhetők, egy kérdésre vagy problémára adott különféle válaszokat megtestesítve, a szerzői idea variációinak meghatározására. A modern irodalmi hasonmások már nem a hagyományos fantasztikum eszközei, hanem az ironikus, önreflexiós, metafikciós jellegé – amikor a szövegben megjelenik a mű létrehozásának valamilyen körülménye, a szerző kilép a mű kereteiből, például megszólítja a hősét (Nabokov: az *Áttetsző testek* kezdése) vagy elmagyarázza, miért hagyja ki a következő fejezetet, amit aztán beletesz, de áthúzza az oldalt pirossal (Sklovszkij: *Zoo*).

A szereplők szerkezetén belül a főhős fogalma sem vehető automatikusan kijelölhetőnek – erre jó példa Bulgakov *A Mester és Margarita* című regénye. *Mutatis mutandis* szélesebb értelemben alkalmazható Lukács György megfigyelése a történelmi regényekről, amely szerint ebben a műfajban, például Walter Scottnál egy társadalmilag középhelyzetű hős mozgatása nyitja meg az alsó és felső rétegekben elhelyezkedő közeg bemutatására a lehetőséget.[11]

A hagyományosabb elemzői szempontokat azért is érdemes az elsők között alkalmaznunk, mert ezek (különösen a szereplők felvázolása nagy vonalakban) nagyjából azonosan működnek az eredeti nyelvű és a műfordított szövegek esetében.[12]

Irodalmi személynevek

Az irodalmi *névadás*, a szereplők neve szinte külön terület az elemzésen belül. Mint említettem, ez a szerzői hatáskör és szándékosság megnyilvánulásának egyik kivételes mozzanata lehet a szövegekben. A kitalált személyt jelölő név az író hősének alakítására születik, az olvasó számára a névbe információkat foglal. Az író kihasználja az archetipikus elképzelést, amely szerint a névnek mágikus befolyása van viselőjére, alakítja sorsát. Csakhogy itt sem szabad a szándékok kutatását eltúlozni, hiszen a szerző és olvasó érzelmi és műveltségi névtapasztalata különböző, így névolvasata is az lesz.

10 Ld. Hetényi Zsuzsa: *Csillagosok – keresztesek*. Bp., Tankönyvkiadó, 1992. 216–227.

11 Lukács György: *A történelmi regény*. Bp., Magvető, 1977.

12 Sajnos, a múlté már az idegen nyelven olvasás, BA szinten és a tanárszakosok esetében is. A Hallgató manapság többnyire magyarul olvas, az első olvasás szinte kizárólag magyar nyelvű. A tanárszakosok „nekünk nem kell az irodalom" félévkezdő mondatát sosem fogom elfelejteni, de azt sem, hogy magyarul államvizsgáznak, többségük lényegében nyelvtudás nélkül végez.

Elég beleképzelni magunkat a névadás helyzetébe, akár úgy, mintha leülnénk regényt írni vagy mintha gyerekünk születne. Választásunkat sok-sok racionálisnak tűnő érvvel szeretnénk magunk előtt is indokolni, és szinte elkerülhetetlen annak áttekintése, milyen jelentéseket csatolt már az emberiség kultúrája ehhez a névhez, vagy milyet mi magunk életünk során. (Ha volt egy ellenségünk valaha, annak nevéhez örökre bevéső dhet negatív asszociáció, tudattalanul is.) A név embléma, és úgy hisszük, kötelez: bármilyen névvel születik az ember, abba ugyan nincsen beleszólása, mégis úgy érzi, köze van az identitásához, sőt meghatározza.

Az irodalmi hősök nevei között a legegyszerűbb szándékhordozó vagy jellemzésre szolgáló a népi műfajokból kölcsönzött beszélő név. Áttételes beszélő neveket lehet felfedezni a nevek etimológiájának felfejtésével.

A személynevek kultúratörténete különösen azért érdekes, mert az emberek tudatában nem váltják egymást, hanem egyszerre élnek tovább az emberiség eddigi névstratégiái: egymás mellett létezik a mítoszi, vallásos és tudományos értelmezése annak, milyen kapcsolatban is áll a személy neve a személyiséggel, a tulajdonnév mennyire tulajdona az embernek és mennyire jellemzi a tulajdonságait.

Szó és jelölt kapcsolatának nyelvészeti megközelítésében egyértelműen látszik, hogy bármely köznév és az általa megnevezett tárgy között nem ugyanolyan az összefüggés, mint egy személy és neve között. Akármit gondolunk a szavak eredetéről (hogy konvenció, hogy gondolati képzés, mágia vagy etimológia), a szó, a jelölt/megnevezett és az elnevező közti hármas kapcsolat más mint például egy név, egy kialakulatlan csecsemő és a „névadó" ember (szülő, pap, stb.) között.[13] Nyelvészeti szempontból a személynév megjelöl (identifikál), egyénít (individualizál), de nincsen értelme, bár a nyelvészet is kénytelen elismerni, hogy jelentéskomponensek társulnak egy névhez, különösen egy irodalmi szövegben.[14]

Ugyanakkor a hétköznapi életben a személynevekre is hajlamosak vagyunk rávetíteni a köznevek nyelvi viselkedési analógiáját, amely azonos hangsorhoz azonos vagy hasonló dolgok halmazát rendeli. Egyik asztal alapvetően hasonlít a másikhoz. A tulajdonnevek esetében ez a hasonlóság nem létezik, mégis

13 A névadás szituációjára (és a névtévesztés vagy más tévedés hipotéziseire) többször is visszatért élvezetes előadásaiban Austin, J. L.: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.

14 Rigolot, F.: Poétika és onomasztika. Ford. Sári Andrea. *Helikon* 1992/1. 348–349. http://real-j.mtak.hu/1220/1/HELIKON_1992.pdf (megtekintés 2019.10.10.). E kérdés filozófiai szakirodalmi háttere óriási. Wittgenstein, L.: Filozófiai vizsgálódások. Ford. Neumer Katalin. Bp., Atlantisz, 1992 (2. kiadás 1998); Kripke, S.: Megnevezés és szükségszerűség. Ford. Bárány Tibor. Bp., Akadémiai Kiadó, 2007. (magyar Kripke-szakirodalmi bibliográfiával).

metaforizáltan működik az emberek tudatában.[15] A köznyelvben is érvényesül az „irodalmi" szemlélet, mintha a név jelentése elemzésre várna, méghozzá a nevet viselő személyre is vonatkoztatva. (Népszerű blogok szerint egy jól választott név boldoggá tesz, életutat, sorsot, tulajdonságokat határoz meg.) A név eredetileg kiemeli az egyént egy kisebb együtt élő közösségen belül, minthogy azonban a nevek száma véges, a nevek ismétlődése már belehelyezi az egyént az azonos nevűek közé is. Történeti vonatkozásban egy nevet számtalan referencia vesz körül a hagyományok révén; ennek jele a máig fennmaradt névnap ünneplése. Az orosz kultúrában elevenebben élő hagyomány a születés napjához kötött kalendáriumi védőszent nevét adták a csecsemőnek (ennek nyoma az orosz nyelvben, hogy a „születésnapos" jelentésű *imenyinnyik* valójában „névnapost" jelent).

A névre etimológiai jelentésén kívül a történelmi és kulturális emlékezet azonos nevű hőseinek sorsa is rávetül vagy beleépül. Magyarországon Jégtörő Mátyás, Mátyás király vagy Rákosi Mátyás mind egy név szemantikai jelentésmezejébe tartoznak, miközben a Jahve ajándéka héber-latin eredetét kevesen tudatosítják, amint azt sem, hogy a Mátyás és a Máté azonos tövű nevek.[16] A név az ehhez hasonló referenciák révén metafora szerepét hordozza, sőt, szimbólummá tágulhat. (A személynevek történeti áttekintéséhez fontos adat a családnevek bevezetésének ideje: a 16. század.)

Egy felnőttkorban választott név jelentése sokszorosan jelentősebb és „jelentésesebb", mint egy irodalmi hősé. Rituálisan neveket cserélnek a szerzetesek, a mozgalmak és a szellemi ezoterikus közösségek, vagy akár az írócsoportok, mint a Szerapion-testvérek. Az írói álnév az orosz kultúrában nem ritka jelenség, és nem csupán a származás elfedésére vették föl művészek. A 20. századi orosz irodalomban Makszim Peskov a Gorkij ('keserű') nevet vette föl, Pilnyak volgai német apját Vogaunak hívták, Andrej Belij eredeti neve Bugajev volt, Nabokov pedig Szirin néven publikált 1940-ig. Utóbbi két író névcseréjében közrejátszhatott az apa árnyékának leküzdése, mert apjuk igen híres tudós, illetve államférfi volt. A névváltás vagy álnéven, illetve kettős néven szerepeltetés az irodalmi művekben fontos jelentést hordozhat az identitási válságokról, amit tükrözhetnek ezeknek az íróknak a művei.

Az irodalomban a személynevek akkor a legérdekesebbek, ha utalásrendszerük összetett. Roland Barthes szerint az irodalomban a tulajdonnév a „jelölők

15 Egyszer egy mogorva pénztáros nevem hallatán mosolyogva felnézett: „én is Zsuzsa vagyok", és várakozóan vizsgálgatta arcomat, mintha valami egyéb hasonlóságot is keresne köztünk.

16 Fercsik Erzsébet, Raátz Judit: *Keresztnevek enciklopédiája. A leggyakoribb női és férfinevek*. Bp., Tinta, 2009. 169–176.

hercege".[17] Flaubert pedig úgy véli, egy név ugyanannyira megváltoztathatatlanul hozzátartozik irodalmi viselőjéhez, mint a bőre.[18] Mint Balassa Péter írja, a név dimenziójában szoros összefüggés létesül dolog és jel között, és a név olyan azonosságot jelöl, amelynek célja az irodalmi alkotásban, hogy a narráció alanyává válik általa a hős. Idézi Nádas Pétert, aki felveti „a név jogosultságá"-nak kérdését, ami mögött nyilván az a gondolat áll, hogy az embernek meg kell értenie, mit fejez ki a neve, azután ki kell teljesítenie a nevében mint nyelvi jelben rejlő sorsot.[19]

A név ilyetén tulajdonságára világít rá a példázatok erejével ható filozofikus zsidó anekdoták örökségét folytató vicc. Mose érzi, hogy a halálán van, és attól fél, hogy amikor az Úr színe elé kerül, az számon majd kéri tőle, miért nem lett belőle egy Rothschild vagy egy Einstein. Amikor meghal, az Úr ezt kérdezi tőle: „Mose, Mose, miért nem lettél Mose?"

A filozofikus vicc a név kettős értelmét mutatja meg. Egyrészt a hétköznapi Mosét neve alapján a bibliai Mózeshez méri, akinek nagysága a hagyomány súlyával példát adhatott volna Mosénak. Másrészt értelmezhető a kérdés úgy is, miért nem valósította meg önmagát úgy, hogy neve többet jelentsen, mint csak személyének elnevezése, miért nem teljesített be egy feladatot, amelyhez felnőhetett volna.

A posztszimbolista, avantgárd korszak alkotóinak névvel és névadással összefüggő gondolkodását nagyban meghatározta a bibliaértelmezés és a Kabbala hagyománya, amire elméleti írásaikból lehet következtetni (Andrej Belijtől Szergej Jeszenyinen át a futuristákig).

A héber nevek mindig jelentést hordoznak, és a hagyományt közvetítik. Egy név megváltoztatása közvetlenül befolyásolhatja a személy sorsát. Amikor Ábrámot Ábrahámnak, Sárát Sarahnak nevezi át az Úr, saját nevének, a JHVH tetragrammatonnak egyik betűjét adja nekik, szent elhívatásuk jeléül és zálogául.

17 „A tulajdonnevet mindig nagyon figyelmesen meg kell vizsgálni, mert a tulajdonnév mondhatni a jelölők hercege, konnotációi gazdagok, társadalmiak és szimbolikusak." Barthes, R.: Textual Analysis of a Tale of Poe. In Blonsky, M. (ed.): *On Signs*. Oxford, Basic Blackwell, 1985. 84–97. 85.

18 „A tulajdonnév rendkívül fontos egy regényben, egy kapitálisan fontos dolog. Egy szereplőről éppen úgy nem vehetjük le a nevét, mint ahogyan a bőrét sem, Olyan lenne, mintha egy fekete embert fehérre változtatnánk." Flaubert több szójátékot alkalmaz itt. A kapitális szó nagybetűt is jelent, ahogy a tulajdonnevek írandók, és elsőrendűen fontosat is. A fehérré változtatni egy feketét franciául annyit tesz: valami lehetetlent próbálni meg, de itt a bőr lecseréléséről is szó van. 1868-as (decemberi?) levél Louis Bonenfant-hoz. In *Lettres de Flaubert (1830–1880), édition Louis Conard, 1926–1930*. Rouen, Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003.

19 Balassa Péter: Metaforák és szimbólumok hálójában. Nádas Péter: Egy családregény vége. *Alföld* 1996/5. 48–71.

A zsidó Biblia hosszú névsorokban listázza a származási sorokat, ki kit nemzett, s ezek nem a jelentős bibliai személyiségeket rögzítik. Ezek a névsorok (*toledot*, tkp. nemzetségsorok) éppen sokaságukkal töltenek be rituális szerepet, kántálható formájuk jelzi az idők mélységét, a zsidóság ősiségét, az idő múlását és a származás pontos számontartását. Elsősorban azonban a „sokasodjatok és szaporodjatok" parancsolatnak a szövegben keletkező és abból szövődő meditációs mágia útján előhívott megvalósulását jelentik.[20]

A név klasszikus filozófiai tárgyalását először Platón *Kratülosz* című dialógusában olvassuk, ahol Szókratész kifejti, hogy az elnevezés nem konvenció, hanem a szó teremtése, a tökéletes lényeg kifejezése, hiszen a szó a megnevezett tárgy előtt létezik. Példaként az irodalom szerepel, Homérosz hősei, valamint az istennevek, amelyek végképp „nem véletlenek". Platón példájában a műalkotás, az irodalmi névalkotás és az isteni alkotás azonos tevékenységként szerepel, mindkét alkotó démiurgosz, aki a szavakat szándékolt kódolt jelentéssel és valóságteremtő erővel hozza létre.

Platón reneszánsz kori fordítója, Marsilio Ficino kommentárjában önálló értekezést közöl, amelyben immár a Kabbala és keresztény misztika gondolatait is beleszövi.[21] Ennek újdonsága az a felfogás, hogy a szavaknak van egy univerzális dekódolási rendszere, mégpedig a bibliai szövegmagyarázat. Isten felfoghatatlanságáról értekezve a név problematikáját szinte minden egyházi filozófus érinti. Szent Gergely mondja, hogy „Isten minden nevet birtokol és egyet sem."[22] Az átnevezés szimbolikus elhívatást jelent a kereszténységben, Saulusból Paulus lesz, Simonból pedig Péter (kőszikla). A Péter név az orosz kultúrában I. (Nagy) Péter

20 A judaizmus legáltalánosabban ismert névvel kapcsolatos alapvetése az Isten nevét övező tabu, amely a kezdetek, a Teremtés idejétől érvényesek. A Jahve és Elohim alakok a Teremtés könyvének első fejezeteiben eredetileg lehettek különböző ősi istenségek nevei, a kanonikus szövegben azonban a legfontosabb Név elrejtését sugallja a kétnevűség, hiszen ha két neve van valakinek, akkor egyik sem az igazi. A judaizmus istenalakja számára betűkombinációkkal számtalan nevet alkotott a zsidó bölcselet. „Ehje aser ehje" – hangzik az Úr szájából, amely mondatot sokféleképpen fordítják és értelmezik (leggyakrabban: „vagyok, aki vagyok" vagy „vagyok, aki leszek"), de egy biztos: hogy Isten neve rejtve marad benne. Az Adonaj forma is kódolás, ráadásul többes számú, és a nem is ismert istennév helyett magát a *név* szót, HaSém (= a név) használják az imákban, ami tabuizálás. Istennek nem csak neve leplezett és szent, hanem az arca is láthatatlan, vagy csak közvetve látható. Ld. Alter, R., Kermode, F. (eds.): *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard UP, 1987. 41–42. A nem kanonikus iratok szerint Lilith, az Éva előtti első nő azzal is vétkezik, hogy kiejti Isten nevét, ezért is kell letűnnie a színről. Az istennév a posztmodern kori nyelv- és névfilozófiának is próbaköve.

21 Ficino, M.: Kratülosz, vagy a nevek valódi értelme. A Platón-dialógus argumentuma. Ford. Pajorin Klára. *Helikon* 1992/3–4. 338–347.

22 Naszianszoszi Szent Gergely idézetéhez Balassa Péter (ld. fent, *Alföld* 1996/5.) forrása: Congar, Y.: Entretien avec Claude Goude. *Panorama. Le mensuel chrétien* 1988/1. 52.

után széles történeti, társadalomtörténeti és bölcseleti aurát kapott.[23] A posztmodern kor nyelvelmélete számos új megközelítéssel bővítette a név filozófiáját, ennek nyitányául John R. Searle Tulajdonnevek című írása tekinthető.[24] „A tulajdonnév egyfelől mintha maga lenne a lefordíthatatlanság, sőt, a nem-olvashatóság példája, mintha a tulajdonnév maga lenne a nyelven, jelentésen kívüli tiszta referencia" – írja Jacques Derrida, aki rendszeresen visszatér a név és az aláírás problémájának bizonytalanságára, de elsősorban az élethelyzetek és a szerzői név problémáját tárgyalja.[25]

23 Az irodalmi névadásnak óriási a szakirodalma. Az 1978 előtti művek bibliográfiája: Rajec, E. M.: *The Study of Names in Literature: A Bibliography*. New York, KGS, 1978.

24 Searle, J.-P.: Proper Names. *Mind* 1958/67. 166–173.

25 Angyalosi Gergely: A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben. Konferenciaanyag, Szeged, 1996. http://mek.niif.hu/00000/00073/html/01.htm (megtekintés 2019.04.04.).

Szüzsé és fabula

A cselekmény átgondolása után általában a szüzsé és a fabula feltérképezése következhet. E két narrációelméleti fogalmat (a narrációról magáról lásd a Vademecum fejezetét alább) arisztotelészi alapokon ismét a formalista teoretikusok hozták létre (Sklovszkij), és a későbbi strukturalista, szemiotikus vagy független gondolkodók tipizálták, termékenyen tovább- vagy újragondolták (az orosz kortársak közül Vlagyimir Propp a mesék típusainak kapcsán;[26] Mihail Bahtyint pedig alább említem). Örök és alapvető kérdés ugyanis, hogyan van tálalva egy történet – hiszen, amint egy Csehov-karcolat felvázolja, egyébként csak a cselekmény kellékei maradnak meg.

> Gróf, a hajdani szépség nyomait viselő grófnő, szomszéd báró, liberális literátor, elszegényedett nemes, külföldi muzsikus, ostoba lakájok, dadák, nevelőnők, német jószágigazgató, amerikai nemes, örökséggel. Csúf, ámde rokonszenves és vonzó arcok. Erős lelkű hős, aki megmenti a hősnőt a megbokrosodott lótól […] Hirtelenszőke barátok és vörös hajú ellenségek. Gazdag nagybácsi, liberális vagy konzervatív, ahogy a körülmények kívánják. Intelmei kevesebb hasznot hoznak a hősnek, mint halála. Tambovi nagynéni. Gondterhelt arcú orvos […] Szolga, még a régi uraságnál szolgált, bármire kész az uraságokért, akár tűzbe is menne értük. Igen csavaros eszű. Kutya, amelyik éppen csak beszélni nem tud, papagáj és pacsirta. Moszkva környéki dácsa és elzálogosított birtok lenn délen.[27]

A *fabula* (latin 'mese') maga a történet, a sztori, amelyet a szerző tudatosan átrendezve ír meg, és ez az átrendezett előadási forma a *szüzsé*. Nem mindegy, hogy egy szerelem történetének az elején tudjuk meg, hogy válás, halál vagy csalás lett a vége. De még jobban feladja a leckét az a szerző, akinek főhőse a regény

26 Propp, V.: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Bp., Osiris, 1995 (1999, 2005). Lotman rámutat, hogy a mese szüzsétipológiája a regényre vetítve nem működött. Lotman, J.: Cselekménytér a XIX. századi orosz regényben. Ford. Szitár Katalin. *Szép literatúrai ajándék* 1995/3–1996/1. 118.

27 Csehov, A.: Mi szerepel leggyakrabban a regényekben, elbeszélésekben stb. (1880) Ford. Hetényi Zsuzsa. *Holmi* 2010/10. 1287.

elején öngyilkos lesz, meghal, majd mégis folytatja az életét (például Nabokov: *A szem*). A fabula és a szüzsé megkülönböztetésére nagyon alkalmas Nabokov *Másenyká*ja is, ahol az időben legkorábbi rész a berlini emigráció időkeretében felidézett emlékdarabkákból áll össze fokozatosan.[28] Az események átkomponált sorrendjének logikáját keresve a visszatekintések, előreutalások (prolepszis) vagy műfaji törések, kitérők, metafikciós elemek[29] szerepét vizsgáljuk.

Gyakran találkozunk több szálon és helyszínen futó cselekménnyel, valamint szövegbe ágyazott másik cselekménysorral, regénnyel a regényben. Utóbbira ismert orosz példa Bulgakov *A Mester és Margaritá*ja, ahol a moszkvai és jeruzsálemi események nagy időkülönbséggel, de tipológiai párhuzamokkal folynak. Ilyenkor a beékelések és a főszöveg összevetése, a beékelések ritmusa érdemel töprengést.

A szöveg metafikciós megtörése felborítja a narrációs hagyományokat és jelzi az irodalom feltételességét, a művészet műviségét. Egy megalkotott szerző jelenik meg a szövegben, ami összezavarja a szerzői képzelet és az általa létrehozott hős közti határt, hiszen ekkor még az alkotói tudat is kettészakad, kívülről szemléli önmagát és a szövegét (azaz önreflexív). Ez felhívja a figyelmet arra is, hogy minden egy szerző kitalálta konstrukció. A metafikciós elemek kizökkentik az olvasót abból, hogy valódi emberek valós történeteinek vegye az irodalmi műveket, és aláássa a hősökkel való azonosulást is, mert depszichologizálja az olvasást (megfosztja a pusztán lélektani regényként olvasás hitelétől).

28 Az emlékezés ritmusáról ld. Hetényi Zsuzsa: *Nabokov regényösvényein*. Bp., Pesti Kalligram, 2015. 155–165.

29 A szöveg megalkotására, az írásra magára utaló szövegrész. Funkciója a kijózanítás, kizökkentés, ironikus gesztus. Nabokov az *Áttetsző testek*ben regényíró hősének levelein keresztül iktat be ilyen metaliteratúrai kitekintéseket (a regényíró hős igen ravasz módszer a metafikciós okfejtések, néha még önelemzések beékelésére is). Az elbeszélő kiszólása is lehet metatextuális elem. „És én átkozottul jó bolondot csináltam valakiből. Ki lehet az? Nézzen a tükörbe, kedves olvasó, ha már ennyire kedveli a tükröket" (Nabokov: *Kétségbeesés*. Ford. Pap Vera-Ágnes. Bp., Európa, 2007. 35). A beékelt megjegyzések teljesen szétszabdalhatják a szöveget. Ebben a példában egy mindentudó Szerzőt alakít át okoskodóvá: „inas (egyik sem), aki utoljára ellenőrizte, hogy üres-e (senki sem ellenőrizte). Most következik a figyelem-összpontosítás. […] rémület szorítja össze torkunkat, de persze mi azért fölötte állunk ennek, legalábbis elég gyorsan megszokjuk (vannak félelmetesebb dolgok is). […] gusztusos kis hurka keletkezik (nézzék, milyen szemrevaló!), amely úgy fest, mintha megőrizte volna egy földigiliszta bélcsatornájának alakját (de nézzék csak, nézzék, ne kódorogjon el a figyelmük!)" Nabokov, V.: *Áttetsző testek*. Ford. M. Nagy Miklós. Bp., Európa, 1998. 11–12.
Szintén Nabokov az *Adá*ban, ahol a regényszerkesztési problémái egyre nagyobb teret kapnak, egy fejezet valóban tragikus zárását írói (fiktív) szerepében „rontja el" ezzel. Lucette, Ada húga egy hajóról a tengerbe vetette magát, és a halála előtti utolsó pillanatot látjuk az ő szemével: „nem tudta kivenni az óceánjáró, a könnyen elképzelt sokszemű tömeg fényeit, mely súlyosan távolodott szívtelen diadalában. Na tessék, most meg elvesztettem a következő jegyzetemet. Megvan. Az ég is szívtelen volt és sötét." Nabokov, V.: *Ada*. Ford. M. Nagy Miklós. Bp., Európa, 2008. 579.

Emellett az is fontos, milyen események maradnak ki egy történéssorból, mi másodlagos, mire történik csak utalás vagy mi jelenik meg megtévesztő, kódolt leírásokban; illetve mire jut különösen nagy figyelem, részletesebb leírás. A cselekmény viszonylagos hiányairól megállapítandó, mi foglalja el a helyét, mi hozza létre a szövegegységet, a kohéziót. Külön kell választani a regényvalóság és képzelet viszonyát, álmokat, fantáziát, vágyképeket.

A szüzsé és fabula gondolatmenete egybefonódik a mű időszerkezetének és térfelfogásának kérdésével (lásd a Vademecum kronotoposz-fejezetét).

Narráció

Ki is az, aki beszél, és miért beszél így? Mi a viszonya ahhoz, amit elmond? Ez az alapvető kérdése a narrációelméletnek (és az életben sem mellékes ennek kiderítése).

Az előző fejezetben vázolt elrendezések miatt nevezik a prózai irodalmi szövegeket is és minden szöveget *narratívá*nak, hiszen minden narráció módja és stratégiája jellemző az elbeszélőjére (annak körülményeire, egyéniségére, stratégiájára). És a fentiek miatt az irodalmi művek alapszabálya, hogy az elbeszélő (narrátor) – szólaljon meg akár első személyben – nem azonos a szerzővel. Mert a szépirodalom – fikció, és az elbeszélőé mindenképpen fiktív, megalkotott szerep. Nádas Péter írja, hogy amikor írónak készült kamaszkorában, a „realitás és fikció veszedelmes viszonyában [...] a mondatmechanizmusok hatását" figyelte, azt, hogy „miként távolodik el a szerzői képzelet a realitástól, vagy mikor mire használja a saját életét, miként merít belőle, miként érintkezik vele."[30] Nabokov pedig így ír: „az egyes szám első személy ugyanúgy a képzelet szülötte, mint a többi szereplő".[31] Egy olyan műben, ahol az író nevét viseli az elbeszélő (lásd például Nabokov *Vaszilij Siskov* című novelláját, vagy Ehrenburg regénye, a *Julio Jurenito*), célszerű a narráció vizsgálatával kezdeni a szövegelemzést.

Egy megszólalás retorikai módja több információt hordozhat arról, aki kimondja, mint amiről a kijelentés szól.[32] Egy író négyoldalnyi jellemzés és leírás helyett kétmondatos megszólalásával tudja jellemezni hőseit. Bohumil Hrabal írja: „Egyenest belevágok a szituációba, és az olvasó a szövegből állapítja meg, hogy a hős milyen társadalmi közegben mozog, ki is tulajdonképpen. Ehhez [...] szinte szociológiai felmérést végeztem környezetemről."[33] Valóban,

30 Nádas Péter: *Világló részletek* II. Bp., Jelenkor, 2017. 173, 168.

31 Nabokov, V.: *Kétségbeesés*. 255.

32 Állandó példámat az életből veszem. Egy órát gyorsan kellett befejeznem, és egy diák, aki nem bírta a jegyzetelési tempót, kifakadt: „Hát ez hülye!" Ebből nem az derült ki, hogy én hülye lennék (legfeljebb az, hogy nem jó módszer a rohanás), hanem az, hogy a beszélő tehetetlen dühében nem tudta magát fegyelmezni.

33 Hrabal, B.: *Gyöngyök a mélyben*. [Ford. Láng Judit] Szeged, Lazi, 2017. 88. Ld. Iszaak Babel hőseinek szkáznyelvét.

eredetileg a kommunikációs nyelvészet és szociológia elemezte a közéleti diszkurzusokat, így nevezve a csoportokhoz köthető identitást felfedő szituációs vagy célzatos beszédmódokat. Abból indultak ki, hogy számtalan módon lehet elmesélni, leírni ugyanazt. Elsősorban a lexika és szintaxis (szókészlet és mondatszerkezet) rendelkezik uzuális (használati) és értékaspektussal. Vagyis megmondható, milyen szövegkörnyezetben használják ezeket általában, illetve éppen milyen érzelmi töltéssel, pozitív vagy negatív értékítélettel.[34] A már említett szerelmi történetet el lehet meséltetni azokkal, akik átélték, vagy azokkal, akik csak látták, vagy váltakozva többekkel, ők pedig előadhatják ezt komikusan, ironikusan, patetikusan és tragikusan, vagy másképpen stilizált (stílust másoló írásmódban megalkotott) narrációs módban.[35]

A narrációs regiszterek kulcsfogalmai a nézőpont (fókusz, fokalizáció), a distancia (a szöveg és a közlője közti távolság) és az elbeszélő és a szereplő közti különbség abban, hogy mennyit tudnak, mennyit látnak a történetről és mindenről, amit a szöveg közöl. Alapsémaként vehető az a hármas tipológia, hogy a mindentudó elbeszélő többet tud, mint a szereplő; a tárgyilagos külső elbeszélő kevesebbet tud, mint a szereplő; és végül a nézőpontos elbeszélő annyit tud, amennyit az elbeszélő. Genette szerint három elbeszélőmód lehet. A legnagyobb a distancia, ha elbeszélt a beszéd (a szereplő beszéde is csak esemény a cselekményben, a könyvből vett példával lásd Nabokov: *Másenyka*); a függő beszéd (ábrázolt beszéd, ahol a narrátor közvetít, például a szintaxisban – „azt mondta, hogy…"; lásd például Bulgakov*: Kutyaszív*); és közölt beszéd (közvetlen beszéd, akár monológokkal, például Lev Lunc: *Szülőhaza*). A narrátor lehet szereplője az eseményeknek vagy regényszövegen kívüli (*diegetikus*, illetve *extradiegetikus*).[36]

34 Példa: a „matyó hímzés" szókapcsolat stilárisan semleges, egyértelműen népművészeti munkára vonatkoztatható uzuális aspektusát, azaz használati körét könnyű beazonosítani. Hofi Géza kabarészövegében azonban a „Te sem vagy egy matyó hímzés" metaforaként eltávolodik eredeti jelentésétől, és kb. annyit tesz: csúnya. A metafora bonyolultsága és a tagadó állítás humorforrás, az érzelmi regiszter pedig udvarias, kicsit együttérző, kicsit lesajnáló, szituációs hangulatú (azaz könnyen beszédhelyzetbe képzelhető), de mégiscsak bántó, ha nem is sértő. A komikus hatást fokozza a nehezen behatárolható stílus, modalitás és szándék, ami hosszan foglalkoztatja az agyat.

35 Alapvetően magyar irodalmi példákkal élő kiváló elméleti munka: Thomka Beáta: *Narráció és reflexió*. Újvidék, Forum, 1980; Uő.: *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*. Újvidék, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2012.

36 Genette, G.: Az elbeszélő diszkurzus. Ford. Lovas Edit és Sepeghy Boldizsár. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Pécs, JPT – Jelenkor Kiadó, 1996. 61–98. Egy rövid áttekintés: Kálmán C. György: Gérard Genette: Narrative Discourse. An Essay in Method. *Helikon* 1983/3–4. 469–473. Irodalomelméleti tájékozódáshoz ld. a már említett könyvet: Bernáth Árpád, Orosz Magdolna, Radek Tünde, Rácz Gabriella, Tőkei Éva: *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*. http://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf (megtekintés 2018.12.15.).

Nem nehéz elképzelni, hogy egy szöveg feletti alkotónak más a viszonya ahhoz, amit elbeszél, mint valakinek, akit a szerző belekomponál az eseményekbe, és aki akár korlátozottan, elfogultan vagy éppen megtévesztő módon mesél el mindent.

A narrációs pozíció megértéséhez jó példa Nabokov *Lolitá*jának az előszava, amelyet egy bizonyos John Ray Jr. jegyez. Úgy tűnhet, másnak a tollából származik, csakhogy az író kreálmánya, amit apró jelek árulnak el (akár az a játék, hogy John Ray monogramja is J. R., azaz ő J. R. Jr.). A fiktív előszavak sorában sem egyszerű paratextus, mert el kell dönteni formai és tartalmi jegyek alapján, vajon része-e Humbert Humbert (a *Lolita* elbeszélője) kéziratának, vagy írói kompetenciába tartozik. A *Lolitá*ból még érthetőbb példa is hozható. Nabokov elég komoly lepketudós volt, alaposan ismerte a pillangófajtákat (róla is elneveztek négyet, amelyeket ő fedezett fel és írt le), de elbeszélője mégis kis mászó fehér legyeknek nevezi a jukka bimbóját ellepő molyokat.[37] Nem a szerző téved, hanem azt mutatja ezzel be, hogy hőse tájékozatlan.

Az orosz élet 20. század eleji óriási társadalmi változásai igen gyorsan átalakították a nyelvet is, amit az irodalom azonnal megjelenített. Ennek nyomán az erre szakszót kitaláló formalista iskola azonnal rögzítette a változást: megjelent a *szkáz* – a szereplők beszédszövegének élőbeszédre, egyfajta sűrített köznyelvre stilizált beszédmódja, amellyel egy író általában kevéssé művelt szereplőit pusztán közlésmódjukkal tudja jellemezni, megmutatva a bennük uralkodó értékzavart, amely a társadalmi zavart tükrözi. A szkáz, mint minden stilizáció, eleve nagy távolítást/distanciát jelenít meg a szerzőtől, hiszen az irodalmi beszédmódtól nagyon különböző nyelvet alkot, és ez a distancia komikus vagy groteszk elemekkel tovább fokozható. Az irodalmi fejlődés a 19. századi nagyregényekkel összevetésben érzékelhető, ahol Lev Tolsztoj, Dosztojevszkij vagy Turgenyev szereplői általában a szerző irodalmi nyelvétől kevéssé eltérő nyelven szólalnak meg.

A szkáz stíluseszköze Oroszországban sajátos fejlődési utat járt be, ami elválasztja az *Icherzählung*tól. A szkáz orosz története Leszkov prózájával kezdődik. A szkáz fogalmát elsőként Borisz Eichenbaum vezette be 1919-es cikkében Gogol *Köpönyeg*éről,[38] majd 1927-ben egy Leszkovról szóló könyvfejezetben. Eichenbaum elmélete szerint, noha Leszkovot olyan írónak tartják, aki „vásárias, mesélő, fecsegő […] előszeretettel hajlik a primitív műfajok felé, néha még a *lubok* stílusáig is süllyed", valójában a népi művészet felé forduló filológia talajából táplálkozik, és népiessége, stilizációi és az anekdoták felé fordulása először teremtett

37 „[V]irágzó jukkapálmák, tiszták és hamvasak, de kúszó-mászó legyektől hemzsegők." Nabokov, V.: *Lolita*. Ford. Békés Pál. Bp., Európa. 162.

38 Eichenbaum, B.: Hogyan készült Gogol Köpönyege. Ford. Gellért György. In Uő.: *Az irodalmi elemzés*. Bp., Gondolat, 1974. 58–78.

valódi környezetet az élőbeszéd számára (Eichenbaum szakkifejezésével *beszélt* nyelvre irányultság, *установка на устную речь*).[39] Az 1910-es, 1920-as évek szkáz elbeszélése már elszakad a szerzői szótól, először és hangsúlyosan Jevgenyij Zamjatyin *Ujezdnoje* (Provincia) című művében.

A szkáz stíluseszköze a figyelmet a fabuláról a szóra, az intonációra, a szemantikára és a szókészletre helyezi át. „Az egyes szó szemantikai tartalma megnő és bonyolulttá válik, váratlan jelentést kapnak a hanglejtés és fonetikai tényezői, erősen előtérbe kerül a szintaktika" – írja még Dal, a híres szótáríró etnografikus prózájáról 1926-ban egy cikk.[40]

A kérdést Bahtyin is taglalta később *A szó Dosztojevszkijnél* című elemzésében, ahol vitatta Eichenbaum (szerinte túl egyszerű) szóbeliséget hangsúlyozó tételét, és a szkáz fontosságát az egyszerre megszólaló két hanggal indokolta, a közvetítő szerzőt állítva a szereplő hangja mögé.[41] Bahtyin a szkáz két típusát különbözteti meg, először éppen az irodalmi beszédfolyamot különíti el az elbeszélői-mesélői beszédtől («*рассказ рассказчика в форме литературного слова*»), utána a szóbeli közlést nevezi a szkáz pontos értelmének («*в формах устной речи, сказа в собственном смысле слова*»). A szkázban a nyelvhasználatba helyeződik át a szereplő láttatása, illetve a szerző ábrázolási módja («*манера видеть и изображать*»).[42] Így válik az idegen szó narrációs eszközzé a szerzői mondandó közvetítésére. A szakirodalomban éles vitákra ad alkalmat, hogy nem tudatosul, ki használja a szkáz fogalmát formalista, és ki bahtyini értelemben. A szkáz megértéséhez elég, ha annyit mondunk a mai magyar olvasónak, hogy Parti-Nagy Lajos *Ibusár* vagy Jonathan Safran Foer *Minden világgol* – korban és térben ilyen messzire nyúlik vissza ez a narrációs forma.[43]

39 Magyarul igen pontatlan fordításban: Egy rendhagyó író. Ford. Király Zsuzsa. Uo. 178–196. Fordításom forrása: Эйхенбаум, Б.: „Чрезмерный" писатель. К столетию рождения Н. Лескова. В: Эйхенбаум, Б.: *О прозе. Сборник статей.* Л., Худ. Лит., 1969. 338. A *lubok* a középkortól népszerű ponyvairodalom orosz neve, a különböző tárgyú, akár verses, közérthető szöveggel ellátott, tarkán színezett metszetek a képregények elődei. (A *lub* a nyomatkészítő pult elnevezése volt.)

40 Гофман, Б.: Фольклорный сказ Даля. В: Эйхенбаум, Б., Тынянов, Ю. (ред.): *Русская проза.* Л., Academia, 1926. 232.

41 Бахтин. М.: *Проблемы поэтики Достоевского.* М., Советский писатель, 1963. 253–258.

42 Uo. 325.

43 Babel szkáz-művészetének sajátosságairól ld. Хетени, Ж.: Проблематика многоликого рассказчика в «Конармии» Бабеля. *Acta Universitatis Szegediensis* XIX (1988). 107–123; Хетени, Ж.: „Что мои глаза собственноручно видели...". Особенности сказовых текстов в Конармии Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1993/1–2. 95–101; Хетени, Ж.: „Трудящийся имеет свою думку-мечту." Искусство наррации Бабеля. In Uő. (ed.): *Russica Hungarica.* Budapest – Moszkva, Водолей, 2005. 79–100; Hetényi, Zs.: 'Écoutez-moi de toutes vos oreilles...' Isaac Babel': deux cycles, une langue. In Géry, C. (ed.): *Autour de skaz: N. S. Leskov et ses héritiers.* Paris, Institut d'études slaves, 2008. 65–80. Valamint: Williams, G.: The Rhetoric of Revolution in *Konarmija*. *Russian Literature* 1984/3. 279–298.

A metafikciós narrációs elemek jól leírhatók Mihail Bahtyin fogalmaival, a szerzői és idegen szólamok elkülönítésével és ellentmondásaival, amelyek feltárják az elbeszélő megbízhatatlanságát. Bahtyin elsősorban Dosztojevszkij műveire támaszkodott, az *Ördögök* elbeszélési módja a 20. században egyre gyakoribb megbízhatatlan elbeszélők elődje.

Kronotoposz: tér és idő összefüggése. Irodalmi helynevek

Az idő a filozófia tudományának elsődleges tárgya, számos filozófus neve fémjelez egy-egy saját elméletet. Kérdéseik és kategóriáik támpontokat adnak az irodalom elemzéséhez. A két terület viszonyának érzékeltetéséhez jó példa Leibniz és Kant vitája, amelyben Kant a mitikus, művészeti, míg Leibniz a tudományos gondolkodás szempontját képviseli. Leibniz meghatározása szerint a tér a dolgok térbeli rendje és viszonya, míg Kant felfogásában a tér (és az idő is) szemléleti formák. Vitájukban a jobb és bal egyformaságának, illetve különbözőségének példáját az emberi kéz teremtésén szemléltették.[44] Bal és jobb oldal között a tudományos gondolkodásban nincsen értékkülönbség, ahogyan Kelet és Nyugat között sem – mindegy, hogy a Föld (és az atomi részecske) merre forog. A mítoszban és az abból eredő művészetben viszont kialakultak ősi elképzeléseken alapuló értékviszonyok: a bal a rossz, a jobb a jó dolgokhoz kötődik, a Kelet a kezdethez, a Nyugat a hanyatláshoz, és folytathatnánk a rokon szemléletű fogalomsort.

A hagyományos tudomány számára az idő egyirányú, és a múltból következtet a jövőre, az ismétlődés alapján.[45] Az irodalomban a múlt, a jelen és a jövő vonalvezetése, a lineáris kronológia a cselekményben nemcsak megtörhet, de a nyelv linearitása (a szavak egymás után állása) miatt nem is tükrözhet egy időben más helyen történő eseményeket egyidejűleg, ezért komponálja és szerkezetbe rakja. Minden szöveg rendezi, mi következik mi után, tulajdonképpen kihagyásokkal megtört szaggatott elemekből, mi pedig az olvasás és elemzés során pedig mind-

44 Kant szerint, ha Isten elsőként a bal kezet teremtette meg, annak már akkor, a jobb kézhez viszonyítás előtt is bal kéz formája volt, és ezt fogalmilag nem lehet megragadni. Leibniz szerint a fő kérdés a második lépés, amellyel létrejött a világ arculata, mert ha utána Isten ismét bal kezet teremt, és sorban még bal kezeket, akkor nem jön létre a kézpár szembenállása. Ishiguro, H.: *Leibniz's Philosophy of Logic and Language*. Cambridge, Cambridge UP, 1990. 115.

45 A 20. századi kutatások viszont felfedték, hogy a természet törvényei nem egyértelműen határozzák meg a ténylegesen létező, egyetlen világot, abban a véletlen események közrejátszanak, valamint hogy az aszimmetria is az élő szervezetek sajátja. „A jövőt szülő jelen világ véletlen múltbéli és mai felépítésében nincsen szimmetria". Weyl, H.: *Szimmetria*. Ford. Seres Iván, Bérczi Szaniszló. Bp., Gondolat, 1982. 44.

ezt újraszervezzük, máskülönben meg sem tudnánk érteni. Koselleck elmélete viszont a történelmi időt más kontextusba helyezi, szerinte akár a jövő is elmúlhat.[46]

Az időt sokáig egyértelműen lineárisnak és mérhetőnek tartotta a tudomány, míg a relativitás elmélete és Bergson szubjektív időről szóló gondolata nem hívták fel a figyelmet a párhuzamosan létező idődimenziókra.[47] A történelmi idő sem szorítható évszámok közötti periódusokba, Eric Hobsbawm „rövid huszadik század" (1914–1990) fogalmát már említettem.[48]

A *kronotoposz* szakterminust Mihail Bahtyin vezette be az irodalomelméletbe, metaforizálva az einsteini fogalmat. De amióta csak kritikusan vagy elemezve irodalomról gondolkodik az ember, mindig beszélt az idő és tér adott műre jellemző kereteiről is.[49]

> Az irodalom által már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggése [a kronotoposz] e terminus egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való *elszakíthatatlanságát*. A kronotoposz a mi értelmezésünk szerint az irodalomban egyszerre formai és tartalmi kategória. […] Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szüzsévé, történetté nyúlik ki.[50]

Bahtyin három alapvető mintát sorol fel, az antik „próbatételes kalandregényt", a köznapi kalandregényt és az életrajzi regényt. A kronotoposz kategóriája azért kiemelkedő jelentőségű az irodalomelemzés számára, mert „mindig olyan értékelő mozzanatot foglal magában, amely […] csupán absztrakt elemzés segítségével emelhető ki." Bahtyin a találkozás (illetve nemtalálkozás) és az út motívumait emeli ki mint a tér-idő koordináta nélkül nem vizsgálható mozzanatokat.[51] Később foglalkozott a 19. századi regény felé vezető utakkal, a nevelődési vagy fejlődésregény vizsgálatának keretében. Bahtyin módszerének értéke a tipologizálás

46 Koselleck, R.: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton. Bp., Atlantisz, 1979. (2. kiadás: 2003).

47 Bergson, H.: *Idő és szabadság*. Ford. Dienes Valéria. Szeged, Universum, 1990. A magyar fordítás 1923-ban készült, az eredeti mű 1889-ben jelent meg.

48 Hobsbawm, E.: *A szélsőségek kora. A rövid 20. század története 1914–1991*. Ford. Baráth Katalin. Bp., Pannonica, 1998. 13–16.

49 Бахтин М.: Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике. В: Бахтин М.: *Вопросы литературы и эстетики*. М., Худ. Лит. 1975. 234–407. Magyarul egy részlete: Bahtyin, M.: A tér és az idő a regényben. Ford. Könczöl Csaba. In Bahtyin, M.: *A szó esztétikája*. Bp., Gondolat, 1976. 257–302. Megírás dátuma: 1927–1938.

50 Uo. 257–258.

51 Uo. 257–302.

és annak műfajtörténeti léptéke, és ebben rejlenek korlátai is, hiszen a műfaj mindig képlékeny.[52]

Idő és tér együttese, elválaszthatatlansága helyezi el a cselekményt egy megalkotott világba. *Adott* művet írtam, mert egy-egy szerző különböző művei is más és más stratégiát követhetnek. Lehet beszélni egy szerző életművében közös tér- és időfelfogásáról is, ami viszont az ő világnézetére, filozófiájára lesz jellemző. Erre azért utalok előzetesen, mert ha egy író vagy költő „világnézetére" és „filozófiájára" kérdezünk rá, a Hallgató könnyen esik kétségbe e tudományos szó hallatán, megközelíthetetlenek vagy éppen fellengzősnek találja, mert nem tudja, hogyan közelítsen hozzá. Ehhez egyik alkalmas fogódzó éppen az idő- és térszemlélet – gondoljunk az idő és a tér folytonosságának kérdésére, a végtelenségre mindkét vonatkozásban, és a sorrendiségre. Ahogy Danyiil Harmsz fogalmazza meg a kérdést a *Szonett*ban: „Meglepő dolog történt velem: egyszer csak nem jutott eszembe, mi jön előbb, a 7 vagy a 8" (lásd a 2. kötet Harmsz-fejezetében).

Alapvető induló kérdések vonatkozhatnak a cselekmény elhelyezésére a történelmi dátumokhoz kötéssel (ha ez lehetséges; de ha nem, akkor éppen ez lesz érdekes, például az utópikus vagy antiutópikus irodalom esetében). További kérdések irányulhatnak arra, hogy a kronológia követése vagy éppen felborítása figyelhető-e meg; megjelenik-e a lineáris idő mellett másféle időfelfogás, elsősorban a ciklikus idő. E kétfajta idő értékei valamilyen kultúrához vagy ideák kontextusához is kötődhetnek: a lineáris időképzet a marxista vagy a keresztény kontextushoz, a ciklikus pedig egy materialista, természeti, mítoszi és folklorisztikus háttérbe ágyazódhat. Egy mű szerkezetét erősen meghatározza, hogy mely pontokban történik az időpillanatok sűrítése, illetve mely időszegmensek maradnak a háttérben.

Egy mű térkereteit már a színhelyek felsorolása is vázolja, pusztán a földrajzi nevek listája. Az orosz irodalom kezdettől, mondhatni, az első egyházi-vallási kötődések kialakulásától rendkívül érzékeny a Kelet és Nyugat ellentétére, és ezekhez csatlakozva számos földrajzi megnevezés, város vagy régió vált emblematikussá. Nem pusztán a helyet jelöli, ha azt mondjuk, Bizánc vagy Szibéria, Itália vagy Kreml, még inkább Moszkva és Pétervár. Voronyezs Mandelstamot idézi fel, aki ott élt száműzetésben az 1930-as években, és ezen a címen versciklust írt.

Kelet és Nyugat szembeállítása is mély történeti és filozófiai gondolatrendszereket alapozott meg az orosz kultúrában, a „megváltó Kelet" vagy a „Moszkva a harmadik Róma" koncepciókon túl is. Az orosz irodalomban jelentős szerepe

52 A tipologizálásra egyébként nagy befolyással volt az, hogy Bahtyin 1920-ban kezdte el fordítani Lukács György jelentős elméleti művét, *A regény elméleté*t (1916), és az abban felvetett kérdésekre adott részben új, de sokban más szemléletű válaszokat. Ezek közül legfontosabb a dialogikus és formai nyitottság elve, és az osztályszemlélet hiánya: pl. a paródia térnyerése Lukács számára a burzsoá hanyatlás megnyilvánulása, míg Bahtyin az ősi népi gondolkodás folytatásának tekinti.

van az orientalizmusnak, vagyis a keleti motívumoknak (Lermontovtól kezdve Bunyinon keresztül Szorokinig; a könyv 2. kötetének írói közül gondolhatunk még Lev Luncra és Nabokovra). A posztkolonialista kritika új szempontokat vezetett be a Kelet-Nyugat viszony vizsgálatába, többek között a hatalmi alá-fölérendeltségét, a férfi-női meghatározások csatolását.[53] Részben a társadalmi fejlődéstörténethez kapcsolódóan a kettős értékek vonzásában megjelenített irodalmi szimbólumrendszerek a tér Kelet-Nyugat kettősségéhez az időfelfogás kettőségét is kapcsolják, vagyis a dinamikus Nyugat lineárisan fejlődik, míg a lomha, pangó Kelet az örök visszatérés körfogásának rabja. A körforgás is ambivalens, mert az antiutópiák zsákutcának mutatják (Zamjatyin, Andrej Platonov, Tolsztaja), a keleti értékeket nemzeti értékeknek tételező íróknál a természeti erő és a hagyomány ereje a keletiség (Szolzsenyicin), míg másoknál az ijesztő, visszahúzó maszkulin erő (a kozákság Babelnál).

A németség fogalma is egészen különös átalakulást élt meg az orosz kultúrában, attól kezdve, hogy Anyegin barátja, Lenszkij és kortársai német egyetemeken voltak hallgatók, hogy a német származású Stolz éles ellentéte Oblomovnak, egészen a náci Németország elleni háborúig. Egy történelmi eseményhez kötődő hely mindig szimbólummá növekszik, de például Borogyino Tolsztojnál és Szolzsenyicinnél egészen más szerepet kaphat. Válhat emblematikussá akár egy névtelen hely is mint Csehov *Cseresnyéskert*je (vagy Meggyeskertje). Falu és város is többet jelentenek, mint puszta közigazgatási egységeket, jelentenek társadalmi és történelmi, tudati és kulturális centrumot és perifériát, szembeállítják a természetes és mesterségesen épített tereket (lásd az *Anyegin* színtereit vagy az ellenséges város építőjének szobrát *A rézlovas*ban). A város lehet a karrier helye (mint Goncsarov *Hétköznapi történet*ének nevelődési regényében), lehet hideg, kaotikus és beteges. Konnotatív (társított) jelentések bővítik a teret megnevező szavak nagy részét: az otthon, ház, tűzhely egy szemantikai mezőben hívnak elő védett, zárt tereket asszociációinkban. Ilyen csoportokat könnyű alkotni: a hegy, lépcső, létra, lift a lelki felemelkedés folyamatát tárgyiasítják, a küszöb, ablak, ajtó, kandalló/kályha/kémény, folyó, híd a határátlépésekét, mert másik világokba átjárók.[54]

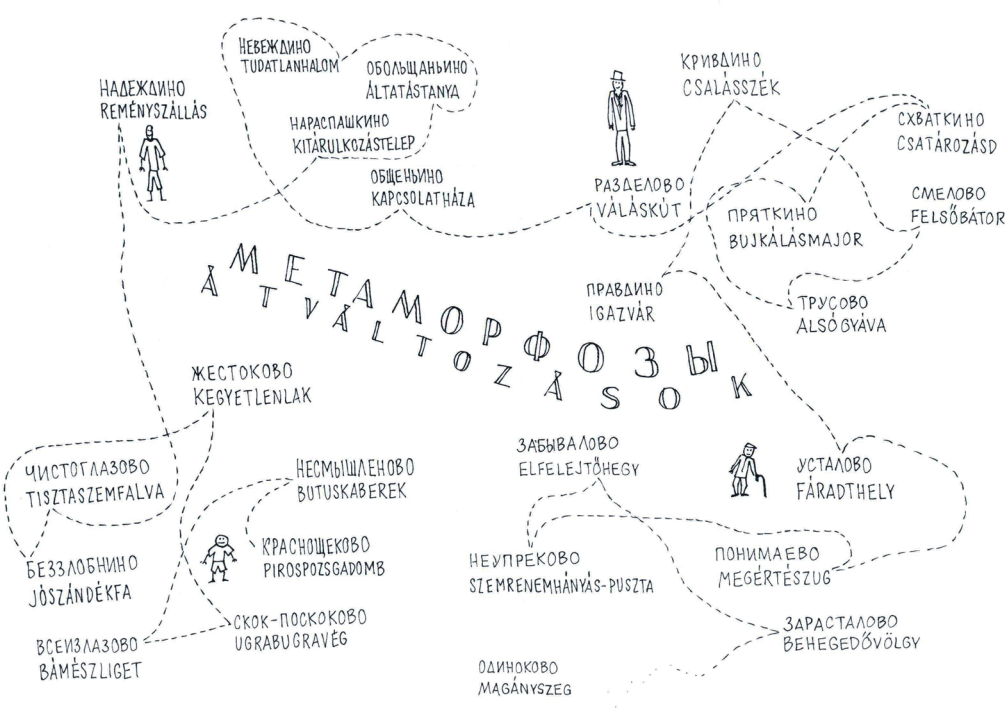
Nem csak a statikus helyek lehetnek sokatmondóak, jellemzőek a színhelyek közti utak és a mozgás jellege is, amire több szemléletes példa található Gogol *Holt lelkek* című poémának nevezett regényében, ahol a változatos formájú és állapotú közlekedési eszközök leírása is reprezentálja az egész művet, amelynek csúcspontján, a lezárásban Csicsikov egy bricskán elvágtat.

53 A posztkolonializmus elméletét az 1970-es évektől megalapozó filozófusok Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha és Edward Said.

54 Ld. Eliade, M.: *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Bp., Európa, 2009.

Az irodalmi helynevek elemzésének a személynevekhez hasonló szempontokkal lehet nekifutni. Egy-egy város neve óriási szemantikai aurát képvisel, amelybe beletartozik egész történelme is. Vagy elég arra gondolnunk, hogy a hírekben hallott „Moszkva tagadja, hogy…" kifejezés merész, mégis megszokott *pars pro toto* alkalmazása az orosz politikai vezetést jelenti. A létező helynevek mellett számos kreált vagy módosított helynévvel találkozunk, amelyekben etimologizálással vagy elemre bontással megjelenik valamilyen jelentés. Nabokov *Lolitá*jának 2. részében a lényegében elrabolt kislánnyal megtett *road show* színhelyei között igen sok a barlangnév (az idős férfi elbeszélő szexuális fantáziáinak erotikus-mitikus helyei). Az írói helynevek konstruálását fedi fel Jevtusenko, aki egy egész verset ír az életútját megjelenítő fiktív helynevekből (az oroszban persze az *-ovo* és *-ino* helyiségnévképzők ritmusa más):

МЕТАМОРФОЗЫ	Jevgenyij Jevtusenko: Átváltozások (Hetényi Zsuzsa fordítása)
Детство – это село Краснощеково, Несмышленово, Всеизлазово, Скок-поскоково, чуть Жестоково, Но Беззлобнино, но Чистоглазово.	Gyermekkori falum Pirospozsgadomb, Meg Butuskaberek, meg Bámészliget, Ugrabugravég, olykor Kegyetlenlak, de Jószándékfa és Tisztaszemfalva is.
Юность – это село Надеждиго, Нараспашкино, Обольщаньино, Ну а если немножкео Невеждино, Все равно оно-Общеньино.	Ifjúkorom helye Reményszállás, Kitárulkozástelep és Áltatástanya. És ha ritkán Tudatlanhalom, Azért mégis Kapcsolatháza.
Зрелость – это село Разделово, Или Схваткино или Пряткино, Или Трусово, или Смелово Или Кривдино, или Правдино.	Érett férfikorom – az Váláskút, Vagy Csatározásd, vagy Bujkálásmajor. Vagy Alsógyáva, vagy Felsőbátor, Vagy Csalásszék, vagy Igazvár.
Старость – это село Усталово, Понимаево, Неупреково, Забывалово, Зарасталово, И не дай нам Бог, Одиноково.	Öregkorom Fáradthely, Megértészug, Vagy már Szemrenemhányás-puszta, Elfelejtőhegy, Behegedővölgy, És, ne adj' Isten nékünk, Magányszeg.



A verset Selim Özgür svájci nyelvész és művész egy gondolattérképszerű ábrán helyezte el, meglepetésként a 2019. októberi „Határjelenségek” konferenciánkra.

Műcím

A cím a művek emblémája, kivételes kis szövegrész, amely képviseli az egészet, sűríti a tartalmat és elvárásokat ébreszt. Megválasztása közvetlenül tükrözi a szerző viszonyát művéhez. A szerző neve és a mű címe a címlapon külön egység, és mindenhol vizuálisan és nyelvileg összeforrva szerepel, a katalógusadattól a Nobel-díjig. A könyvkiadás régebbi évszázadaiban a címlapot képként vagy építményként megrajzolt emblematikus metszetbe foglalták, a könyv bejárataként vagy előcsarnokaként jelenítve meg. A címadás szituációja sokban hasonlít a már tárgyalt névadáséhoz, de abban különbözik tőle, hogy az alkotások valóban kaphatnak olyan egyedi nevet, amelyet nem viselt még más alkotás, hiszen itt végtelen számú nyelvi jel áll rendelkezésre. Egy-egy szerző életművében jellegzetes címadási stratégiák is jelentkeznek (lehet csak egyszavas, jelzős vagy birtokviszonyos, két szó között egy „vagy" szerkezetű; „avagy" kezdetű alcímes; archaizáló vagy formabontó stb.). A cím lehet általánosan összefoglaló és meghökkentő (*Háború és béke, A félkegyelmű, Cukor Kreml* vagy *Bolondok iskolája*), lehet egy tulajdonnév (*Anna Karenina, Pétervár* vagy *Moszkva–Petuski*), hosszú vagy rövid, egy félbemaradt mondat része, egy idézet vagy egy puszta betű is (*Milyen kár, hogy nem voltatok velünk*, *Távolban egy fehér vitorla, Panta rhei* vagy *T*), és még sorolhatnánk a típusokat. A műhöz viszonyított jelentését nem lehet megkerülni egyetlen elemzésben sem, sőt nagyon alkalmas innen indítani az elemzést.

Egy vers- vagy novellaciklusban a címadási stratégia, a címek együttese akár a mű vázlata lehet. Iszaak Babel *Lovashadsereg*ében például feltűnően kevés információt tartalmaznak a többnyire egyszavas novellacímek. Vannak köztük párok (*Rabbi* és *A rabbi fia*; *A ló története* és *A ló történetének folytatása*), amelyek azonban nem állnak egymás mellett. Így a puszta tartalmi címvizsgálat arra vezeti az olvasót, hogy ott, ahol a puszta személynevek és város vagy falunevek nem segítenek a novellák felidézésében, keressen egymáshoz kapcsolódó novellákat, és vegye észre, hogy nem is időrendben szerepelnek az egyes elbeszélések.

Nabokov *Berlini útmutató* című novellája szinte egyetlen berlini nevezetességet sem mutat be (talán csak az Állatkert említése kivétel) – a címben megjelölt műfaj és a valós műfaj közti eltérés jelentéses művészi eszköz. Sklovszkij *Zoo,*

avagy levelek nem a szerelemről, a berlini emigrációban írott műve nemcsak tartalmában tagadja a romantikus levélregényt, hanem abban is formabontó, hogy egy latin betűs idegen szó a főcím (a fordításban ebből csak az idegen szó marad).

Az elemző komplex kérdése az, hogy miért ez a cím, milyen hatása van, milyen előzetes olvasói elvárásokat kelt, és hogyan viszonylik a szöveg egészéhez.

Műfaj

A klasszikus műfaji alaptanulmányok közül ezzel a könyvvel elsősorban az elbeszélő (prózai) műfajokat céloztuk meg, ennek kategóriáit kell feleleveníteni, miközben már jól tudjuk, hogy a legmodernebb műfajoknak nincsen egyértelmű meghatározásuk. Hogy mi a mese, monda, legenda, anekdota, példázat, nem annyira nehéz körülhatárolni, mint a novellát és elbeszélést (és ezek különbségét). Az eposz műfaja körül lényegében nincsenek viták, legfeljebb új szempontú megfigyelések; míg az önéletrajzhoz a 20. századi memoárirodalom jelentős műfaji kategóriákat tudott bevezetni. A regény állandó irodalomelméleti gondolkodás tárgya, és alfajait szinte lehetetlen felsorolni.[55] Sklovszkij azt írja *Rozanov* című 1921-es esszéjében, hogy a nagy irodalmi művek nemcsak nem illeszkednek be egy bizonyos műfaj keretébe, hanem szerinte a *Holt lelkek* és a *Háború és béke* csak azért nevezhetők regénynek, mert ez az a műfaj, amelynek műfaji szabályait megszegik.[56] Minthogy a műalkotás értékét az újítások adják meg, ez természetes jelenség, és a posztmodern kor mindenevő (és akármit művészetnek nyilvánító) felfogásában a műfajok felrúgása szinte elvárás.

A műfajokra rárakódott kanonizáló hagyomány és ennek követelménye az orosz irodalomra kevésbé jellemző, mint a magyarra. A műfaji leírások nemcsak

55 Alkalmas felsőoktatási alapozó kézikönyv a már említett: http://mek.oszk.hu/05400/05477/05477.pdf. A könyv nyelvezete nem könnyű, de sok modern elméletet ismertet, forrásokkal, de éppen ezért számos hasznos, idegen nyelven is közölt terminust is el lehet sajátítani belőle. Elsősorban német és angol, ritkábban orosz elméleti anyagra támaszkodik. De pl. a Sklovszkij-jegyezte szüzsé és a fabula említése (87, 164) nem a forsteri (Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. New York, Rosetta Books, 2002.) *story* és a *plot* megkülönböztetéséhez került (187), valamint a fabula tanmesei jelentésben és római drámai színjátékként is szerepel (191, 218).

56 http://russianway.rhga.ru/upload/main/32_Shklovsky.pdf (megtekintés 2018.07.31.). A műfaji meghatározásokról ld.: Kálmán C. György, 2016: A műfajok és elnevezések értelmes káosza – univerzalitás és nemzethez kötöttség. *Helikon* 2016/3, 350–354; ld. magyar irodalmi példákon: Thomka Beáta: *Prózaformák. Elbeszélő művészet és interpretáció*. Újvidék, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2012; és Bakonyi Gergely László disszertációjának értékes történeti áttekintését (15–32); valamint az érintkezésekre, a magyar-szlovén kölcsönhatásra vonatkozó megfigyeléseit. *A műfaji struktúrák kialakulása és változása a szlovén irodalomban a romantikától a klasszikus modernségig*. Doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2019. Kézirat.

nincsenek kőbe vésve, de maga az irodalom is, az egyes író is legtöbbször arra törekszik, hogy egyéni módon kezelje a hagyományokat és formákat, akár azzal, hogy új alműfajt hoz létre, akár azzal, hogy keveri a korábban létrehozott és leírt kategóriákat. Ilyen például a dokumentumregény (Szvetlana Alekszijevics művei, a *Csernobili ima* vagy az *Elhordott múltjaink*), a szépirodalmi eszközökkel megírt memoár (Vladimir Nabokov: *Szólj, emlékezet!*), a prózai színmű, ahol a színpadra állítást megakadályozó elemek vonulnak föl (Vlagyimir Szorokin: *Dostoevsky-trip*) és a lírával egybefont regények (Borisz Paszternak: *Zsivago doktor*, Nabokov: *Adomány* vagy *Gyér világ*).

Egyetlen műben is keveredhet több műfaji alkategória, például *A Mester és Margarita* egyesíti a szatirikus, a filozófiai, a történelmi, a művész-regény jegyeit, sőt még a menipposzi szatíra[57] kategóriáját is alkalmazták rá. Itt is érvényes a szabály, hogy a poétikai alapfogalmak ismerete csak kiindulópont a kezünkben lévő egyedi mű körülírásához.

Az orosz irodalomban a kisprózа specifikus műfaja a *poveszty*, amit átmenet az elbeszélés és kisregény között, gyakran maguk az írók is bizonytalanok az elnevezésben (lásd Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja* című kisregényét, amely a folyóiratban kiadáskor még *poveszty* volt, később könyv formájában már regénynek nevezte el, de így tett Turgenyev is a *Rugyin* című regényével is). Ezt az igen régi műfaji megjelölést elsőként egy óorosz krónika kapta *(Повесть временных лет)*.[58] Ehhez köthető talán, hogy ezek a novellánál hosszabb művek életfolyamatot követnek, kronologikusan beszámolnak eseményekről. A 19. elején ez volt a kisprózai neve az elbeszélésnek és a novellának is *(рассказ, новелла)*.

Bizonyos korokban megfigyelhető egyes műfajok dominanciája, előtérbe kerülése, mások kivárása. Az orosz irodalomban az 1920-as évek elején jó pár éves szünet után kezd megjelenni a regény, de még akkor is a rövid próza vonásait hordozza – rövidebb egységek montázsa, epizodikus a cselekménye és a szereplőstruktúrája is (nincsenek főhősök). Mindez némi történelmi-társadalmi párhuzamra enged következtetni, hiszen a társadalom is ekkor kezd feltápászkodni az 1917-es éles változás okozta sokkból.

57 Menipposzi szatíra nem is maradt fönt egészében, csak utánzói műveit ismerjük. Jellegzetessége a műveknek a filozófia (bölcselkedés) és komikum (szatíra) elegyítése.

58 14. századi másolatokból ismert korábbi őskrónika, a Kijevi Rusz időszakában keletkezhetett. *Régmúlt idők elbeszélése. A Kijevi Rusz első krónikája*. Ford. Ferincz István. Bp., Balassi, 2015. http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/6261/1/MOK_30_nyomda_beliv.pdf (megtekintés 2018.07.31.). A régebbi művek esetében talán a régies *beszély* szóval lehetne magyarra fordítani.

Mihail Bahtyin groteszk- és karneválelmélete

Bahtyinról más több vonatkozásban szó esett, de külön figyelmet érdemel az orosz műfajelméleti munkák között is kimagasló jelentőségű, korokat és műnemeket átfogó groteszk- és karneválelmélete. A karneválelmélet jelentősége is az, hogy az emberiség egyik alapvető kulturális gondolkodási képletét vázolta fel a nyelv és a társadalom viszonyának feltárásával.[59] A 20. század irodalomtörténete számára alapvető a karneváli szemlélet alapján a groteszk elméletének kifejtése, ezen felül a posztmodern szemléletet megelőlegező elvnek bizonyult a karneváli szubkultúra erodáló ereje. A karneválelmélet és a groteszkelmélet bahtyini alapfogalmai: groteszk, ambivalencia, binaritás, testiség, lealacsonyítás, maszk, ünnep. Irodalmi tárgyú könyvei ellenére Bahtyin filozófusnak tartotta magát, és valóban olyan elméleteket alkotott, amelyek filozófiai fogalmakként működni tudnak az irodalomtudományban.

Bahtyin 1940 körül lett készen a karneválelméletről szóló írásával, amelyet akadémiai disszertációként nyújtott be, és tárgyául Rabelais-t nevezte meg. A karneválelmélet azonban már korábbi, Dosztojevszkijről szóló 1929-es könyvében is feltűnt, ahol a karnevalizáció a hierarchiák felszámolásának irodalmi eszköze, az értékeket megkérdőjelező káosz határhelyzetének előidézésére.[60]

Bahtyin alaptételei a következők.[61] A középkorban és a reneszánsz idején az egyház és a feudalizmus hivatalos, „komoly" kultúrájának ellenében született meg a népi irodalom nevetéskultúrája. A karneválszerű utcai mulatságok mellett a nevettetés rituális, kultikus és vásári formái alakultak ki. (Bohócok, bolondok, óriások, törpék, nyomorékok, különféle igricek szerepeltetésével, egy sokszínű paródiairodalom mellett.) A népi nevetéskultúrának három alapvető formája van:

1. *szertartások, színpadi formák* (karneváltípusú ünnepségek, vásári mulatságok stb.);
2. *komikus nyelvi alkotások* (paródiák is): szóbeli és írott, latin vagy nemzeti nyelven stb.;
3. *a familiáris vásári beszéd formái és műfajai* (káromkodás, esküdözés, hetvenkedés stb.).

59 Elméletének aktuális jelentősége volt, hogy a középkori egyházi rendszert azonosítani lehetett a szintén elnyomó és merev szovjet államhatalommal. Bahtyin szovjet kontextusáról: Clark, K.: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

60 Bahtyin, M.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba et al. Bp., Gond – Cura–Osiris, 2001. A karnevált tárgyaló rész a könyvben: 134–222. Bahtyin művei oroszul: https://www.gumer.info/authors.php?name=Бахтин+М (megtekintés 2018.07.31.).

61 Bahtyin elméletének átfogalmazott összefoglalása a szerzőtől vett idézetek segítségével, a magyar fordítás átírt felhasználásával: Bahtyin, M.: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Bp., Európa, 1982. 7–65.

A középkori ember életében óriási szerepet játszottak a karneválszerű ünnepségek és a hozzájuk kapcsolódó, vidám látványosságok. A karneválokon kívül több napos, bonyolult, tereken és utcákon zajló előadásokat és meneteket tartottak, sajátos bolondünnepeket *(festa stultorum)*, szamárünnepet, húsvéti nevetést *(risus paschalis)*. Az egyházi ünnepeknek is voltak népi, tereken játszódó komikus párhuzamai: vásárok (óriásokkal, törpékkel, torz lényekkel), misztériumjátékok, mezőgazdasági ünnepek (szüret/*vandange*), városi hétköznapi ceremóniák és rituálék (tréfamesterek és bolondok parodizáltak hivatalos ceremóniákat, lakomákon ideiglenes királynőket és királyokat választottak a tréfa kedvéért – *roi pour rire*).

Mindezek a szertartásokat gúnyoló formák a nem hivatalos, egyházon és kormányzó rendszeren kívüli szemléletet tükrözték: az egész hivatalos világgal szemben egy másik világot, másik életet alakítottak ki. Efféle kettős világ a kultúra fejlődésének már a legkorábbi stádiumaiban létezett. Az őskori népek folklórjában voltak nevetéskultuszok, amelyek kinevették és trágár szavakkal illették az istenséget (rituális nevetés), a komoly mítoszok mellett léteztek nevetésmítoszok és káromló mítoszok, a hősök mellett paródiáik. A karnevál genetikus kapcsolatban áll az ókori pogány mezei ünnepekkel is, amelyeknek szertartásaiban szintén szerepet játszott a kacagás.

A korai időkben a komoly és nevetséges aspektusok egyformán szakralizáltak, hivatalosak voltak. Rómában a győzelmi ceremónia része volt a győztes magasztalása és kicsúfolása, a temetési szertartásokon pedig a halottat nemcsak elsiratták, érdemeit magasztalva, hanem ki is kacagták. A nem hivatalos római szaturnáliák szerves folytatása a középkori karnevál.

Ezek a népi formák ugyan közel álltak a művészet formáihoz, főleg a színpadi látványosságokhoz, de csak határosak a művészettel. A karneváli kultúra nem osztja fel a résztvevőket előadókra és nézőkre – a karnevál össznépi. A karnevál idején csak a karnevál törvényei szerint lehet élni. A középkori ünnep szertartás és vidám látványosság egyszerre.

Az ünnep időkategória: alapja a természeti (kozmikus), a biológiai és a történeti idő.[62] Az ünnepek a természet, a társadalom és az ember életének válságos mozzanataihoz, fordulóihoz kapcsolódnak. A középkor hivatalos ünnepei szentesítették és megerősítették a fennálló rendet. A hivatalos ünnep a végleges, győzelemre és uralomra jutott igazság diadalünnepe, az örökkévaló, változatlan és vitathatatlan igazságé. A hivatalos ünnep hangvétele egységesen komoly, a nevetésnek nincs

62 Mint Bahtyin írja, az ünnep mindig lényeges, mélyen gondolati és világszemléleti tartalmat hordoz. Az ünneppé válás feltétele, hogy összekapcsolódjon egy másik létszférával, a szellemi-ideológiai dimenzióval. Az ünnep időlegesen a szabadság, egyenlőség és bőség utópikus birodalmába helyezte át a népet.

benne helye. A hivatalos ünneppel szemben a karnevál az uralkodó igazság és fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulás, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztése, a keletkezés, változás és megújulás ünnepe.

A hivatalos ünnepek hangsúlyozták a hierarchikus egyenlőtlenségeket, címeket és rangokat; az érdemeket demonstrálta például a rang szerinti helyek elfoglalása. Az össznépi karneválon ezzel szemben mindenki egyenrangúnak számított. A karneváli sokadalomban megszűntek a vagyoni, szolgálati, családi és életkor szerinti válaszvonalak. Az ember mintegy újjászületett, csak az új, tisztán emberi viszonyok számítottak, és ezek érzékelhetően, reálisan is megvalósultak, átélhetővé váltak. Az utópisztikus eszmény és a valóság egyedülálló karneváli világérzékelésben olvadt össze egy időre.

A vásári beszéd és vásári taglejtés sajátos formái nyíltan fittyet hánytak az illemszabályokra. A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és megújulás pátosza hatja át, annak a vidám tudata, hogy az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagosak és ideiglenesek. Jellegzetessége a „megfordítás", a „visszájáról", a „fonákjáról" látás logikája, a fönt és a lent (kerékforgásban), az arc és az ülep fölcserélhetősége, a lefokozó és profanizáló paródiák, travesztiák, parafrázisok, átfogalmazások, alantas dolgok csúfolódó fölmagasztalása és rangok semmibe vétele. A paródia visszájára fordított világ. A karneváli paródia távol áll az újkor tisztán tagadó és formális paródiájától: a karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad. A puszta tagadás általában idegen a népi kultúrától.

Nemcsak a szépirodalom, hanem a reneszánsz utópia és általában az egész reneszánsz világfelfogás átitatódott a világ karneváli szemléletével, és gyakran annak formáiban és szimbólumaiban fejeződött ki.[63]

A karneváli nevetés jellemzője, hogy: 1. mindenki nevet; 2. egyetemes, mindent és mindenkit célba vesz (beleértve a karnevál résztvevőit is), vidám viszonylagossággal; 3. ambivalens: tagad és állít, egyszerre temet és új életre kelt.

Az újkor szatírája tagadó nevetés, a szatirikus önmagát a kikacagott jelenségen kívül helyezi, ezzel föl is számolja a világ kinevetésének szemléleti egységét. A nép ambivalens nevetése a nevetőt magát is magában foglaló, örökké változékony világegész nézőpontját fejezi ki. Az ünnepi kacagás nyomatékosan világszemléleti és utópikus, és mindig magasabb célokra irányul. Elevenen élt benne

63 Rabelais mellett karneváli nyelvet használtak Erasmus és Shakespeare, Cervantes és Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara és Quevedo is, a német „bolondirodalom" és Hans Sachs, Fischart és Grimmelshausen is. Rabelais nem szatirikus író, mert nevetése nem tisztán szórakoztató, hanem ambivalens. Ha nem ismerjük a karnevál nyelvét, nem tudjuk teljes egészében megérteni a reneszánsz és a barokk irodalmát sem, állítja Bahtyin.

az ősi szertartásos nevetések leglényegesebb alapja, az istenség rituális kicsúfolása. Bár a kultikus elemek a karneváli kacajból már elmaradtak, továbbra is élt benne az összemberi, egyetemes és utópikus jelleg.[64]

A vásári beszéd, a káromkodások, istenkáromlások ambivalensek voltak: egyfelől lefokoztak és a semmibe taszítottak, másfelől – egyidejűleg – az újjászületést, a megújulást igenelték. A káromlás elveszítette mágikus és gyakorlati funkcióját, öncélúvá, egyetemessé vált, és elmélyült, hozzájárult a világ nevetséges oldalának megteremtéséhez. A fogadkozások vagy esküdözések is idővel kiszorultak a hivatalos beszédszférákból, megsértették a beszédnormákat, és a karnevál atmoszférájában komikus jelentéstartalmakkal feltöltődve váltak ambivalens jellegűvé. Más beszédjelenségek, például a trágárságok, illetlenségek szintén tilalom alá estek és kiszorultak a hivatalos nyelvi érintkezésből.

Rabelais *Gargantua és Pantagruel* címen később összefoglalt öt könyvből álló 16. századi reneszánsz művében (akárcsak Boccaccio, Shakespeare, Cervantes műveiben) hangsúlyos szerepet kapnak az élet anyagi-testi vonatkozásai: a test, az evés-ivás, az ürítés, a nemi élet fölnagyított, hiperbolikus képei. Ezeket jellegzetesen reneszánsz jelenségekként magyarázták, a test „rehabilitációjaként", válaszként a középkor aszketizmusára. Ez megjelenik a festészetben Hieronymus Bosch, id. Brueghel, Holbein képein vagy Dürer *Haláltáncán*, de akár 12–13. századi templomfreskókon, reliefeken is.

Ám az anyagi-testi elv a népi nevetéskultúra örökségét, különleges képalkotási módját és a lét sajátos esztétikai felfogását folytatja, amely jelentősen eltér a klaszszicizmussal kezdődő későbbi korszakok esztétikai szemléletétől. Ezt az esztétikai felfogásmódot *groteszk realizmus*nak nevezzük. Az anyagi-testi elv a groteszk

64 Bahtyin számos konkrét művet említ a közel ezeréves középkori komikus irodalomból. Vita- és dialógusparódiák, krónikaparódiák, liturgiaparódiák (*Részegek liturgiája, Szerencsejátékosok liturgiája* stb.), evangéliumparódiák, imádságparódiák (köztük a legszentebbekről, a *Miatyánk*ról, az *Ave Maria*ról), litánia-, egyházi himnusz- és zsoltárparódiák, evangéliumi travesztiák, végrendeletparódiák *(A disznó végrendelete, A szamár végrendelete)*, parodikus sírfeliratok, templomalapítási oklevelek. A középkor reneszánsz latin nyelvű komikus irodalom Erasmus *A balgaság dicsérete* című művében (a karneváli kacaj egyik legjelesebb világirodalmi kifejezőjében) és az *Obskúrus férfiak levelei*ben érte el a csúcsát. Gazdag a nemzeti nyelvű középkori komikus irodalom is. Franciaországban középkori eposzparódiák, állat-, komikus, szélhámos- és bolondeposzok; a hőseposz némely elemeinek parodisztikus földolgozásai, az eposzhősök nevetséges ikerpárjai (a komikus Roland); lovagregény-paródiák *(A fékevesztett öszvér, Aucassin és Nicolette)*, a retorika komikus műfajai (karneváli „perlekedések", viták, dialógusok, komikus magasztaló „panegirikuszok"). A karneváli kacaj jelentkezik a rövid verses *fabliau*-kban és a vágánsok (vándordiákok) sajátos vidám lírájában is. A karneváli legjellegzetesebb formája a középkor komikus színmű (Adam de la Halle *Játék a lugasban*). A nevetés a misztériumokhoz csatlakozó *diablerie*-k, ördögjátékok, és a kései középkor jellegzetes karneváli műfaja, a *sotie* jellemzője is. Bahtyin csak említi Villont mint a karneváli szemlélet szerzői megjelenítőjét.

realizmusban (vagyis a nép nevetéskultúrájának ábrázolási rendszerében) össznépi, ünnepi és utópikus aspektusban jelenik meg. A kozmikus, szociális és testi mozzanatok itt szétszakíthatatlan egységben, oszthatatlan egészként jelentkeznek.

A test itt nem egyéni, nem választják el merev határok a külvilágtól. Az anyagi-testi elv hordozója a nép, méghozzá a fejlődése során állandóan növekedő és megújuló nép, ezért jelenik meg eltúlzóan nagy méretekben. Ennek az életigenlő fölnagyításnak az alapja a tobzódó termékenység és a túlburjánzó növekedés. A bőség és az össznépi jelleg adja az anyagi-testi élet képeinek vidámságát és ünnepi (a köznapitól, a normálistól elütő) tartalmát.

A groteszk realizmus legfontosabb ismérve a lefokozás, vagyis a magasztos, szellemi, eszményi, elvont dolgok átfordítása a tiszta anyagiság, az evilágiság és a hús-vér testiség síkjára. A középkori latin paródiák kigyűjtik a Bibliából, az Evangéliumokból és más szent szövegekből az összes lefokozó anyagi-testi vonatkozást és földi részletet. Ebből táplálkozik a lovagi ideológia és a lovagi szertartások lefokozásának sok fogása a *Don Quijoté*ban. A nevetés lefokoz, lealacsonyít és materializál.[65]

A „fent" és a „lent" jelentése abszolút és topográfiai. A Fent – az ég; a Lent – a föld; így realizálódik a kozmikus aspektus. A föld abszolút és ambivalens értelme magába foglalja mindazt, ami elnyel (a sír, a has) és egyszersmind azt, amiből valami születik, ami életet ad (talaj és mag, anyaöl és magzat, elnyel és életet ad). A testi és kozmikus aspektus megfelelésében a fent az arc és a fej, a lent pedig az illemből máskor rejtegetett altest, a nemi szervek, a has és az ülep. A lefokozás egyfelől negatív, mert megsemmisít, másfelől pozitív, újjászülő értelmű: ambivalens, egyszerre tagadó és igenlő. Alászállás az is, ha az ember alteste kerül előtérbe (közösülés, fogamzás, terhesség, szülés/születés, zabálás, ürítés). Amit a mélybe dobnak, az termékeny mélységbe kerül, az új élet kezdetébe, a bőség forrásába.[66] A középkori paródiának ezért semmi köze az újkori, tisztán formális irodalmi paródiához.

A groteszk ábrázolás a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük és keletkezésük állapotában mutatja be. Másik vonása az ambivalencia: a groteszk ábrázolás tartalmazza (vagy legalábbis jelzi) a változás mindkét pólusát: a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdetét és végpontját. A groteszk ábrázolásmód ambivalens és

65 A középkor századaiban a diákok és tudósok körében terjedtek a vidám grammatikaparódiák, amelyeknek a hagyománya Vergilius Grammaticushoz nyúlik vissza, aki a grammatikai kategóriákat – az eseteket, az igealakokat stb. – anyagi-testi, sőt erotikus jelentéssel kapcsolta össze.

66 Sancho Pansa materializmusa: pocakja, hatalmas étvágya, bőséges széklete a groteszk realizmus abszolút „lent"-je, maga a vidám testi sír (has, anyaméh, föld), amelyben Don Quijote magába merült, elvont, fonnyadt idealizmusának el kell süllyednie; a „búsképű lovagnak" mintegy bele kell vesznie ebbe a sírba, hogy újjászülessen.

ellentmondásos, mindig a torz, a rút és a visszataszító áll a középpontban. A közösülést, terhességet, nemi aktust, nyomorékságot, öregséget, a test pusztulását és fölbomlását láttatja közvetlen anyagiságában.[67] A groteszk a tragikus és a komikus ambivalens egysége, pólusai felcserélődve egészítik ki és magyarázzák egymást.

Az élet és a halál szembeállítása tökéletesen idegen a groteszk ábrázoló rendszerétől. Ebben a rendszerben a halál egyáltalán nem tagadja az életet, amely itt – híven a groteszk szelleméhez – a test élete, a mindent felölelő népi testfelfogás kifejeződése. A halál beletartozik az életbe, annak szükségszerű mozzanataként, megújulásának és megifjodásának állandó előfeltételeként. A halál itt mindig a születéssel, a sír a termékeny anyaföldde l kapcsolatos. A groteszk képi gondolkodás még az életnek és a halálnak az individuális testben folyó küzdelmét is a változás krízisének fogja föl, mint a csökönyös régi élet birkózását a születő (megszületésre váró) újjal.

Az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcsordul saját határán. A groteszk ábrázolás a testnyílásokat és kihívó testrészeket-formákat helyezi előtérbe, ahol megnyílik a test a külvilág felé, ahol a világ behatol és távozik, vagy ahol maga a test távozik a világba (testnyílások, a test kiugró részei, kinövéseket és elálló tagok, nagyra kitátott száj, feltáruló női nemi szerv, dús kebel, nagy fallosz és orr, potrohos has). A test aktusokban tárja fel növekedő, rögzíthető kontúrjaiból állandóan kilépő lényegét (közösülés, terhesség, szülés, agónia, evés-ivás, ürítés). Ez az örökké nyitott, örökké teremtő és teremtődő test a nemek érintkezése, aktusokban egymásba fonódása, egymásba hatolása.

Ez a koncepció az alapja a trágár káromkodásoknak, átkozódásoknak és fogadkozásoknak, amelyek a nyílt igazság sajátos, dinamikus formulái voltak, és (eredetüket és funkcióikat tekintve) közeli rokonságban álltak a groteszk és a reneszánsz realizmus egyéb „lefokozó" és „földiesítő" formuláival. A „menj a …-ba" típusú kifejezések a groteszk ábrázolás módszere szerint fokozzák le azt, akit szidalmaznak, vagyis abszolút topográfiai értelemben a testi „lent"-be, a szülés, a nemi szervek zónájába, a testi sírba (vagy a testi pokolba) küldik a címzettet megsemmisülni – és újjászületni.

A groteszk fejlődése csak a groteszk realizmus fényében érthető meg. A groteszk realizmus testfelfogása élesen szemben áll a klasszikus antikvitás irodalmi és ábrázolási kánonjaival, amelyek a reneszánsz esztétika alapját alkották, és

67 Az Ermitázsban őrzött híres kercsi terrakották között van néhány állapotos öregasszonyt ábrázoló figura, amelyek groteszk módon egyszerre hangsúlyozzák a csúf öregséget és a terhességet, ráadásul nevetnek. Megtestesítik az ambivalencia körforgását: összefonódik benne az új élet és a halál, az öregedéstől fölbomló, már deformálódott test és az új élet még kialakulatlan, keletkezőben lévő teste.

a művészet további fejlődésére is hatást gyakoroltak. A test e kánonok szerint szigorúan zárt és befejezett, magányos, egyedül áll, különválik a többi testtől, éles körvonalai vannak. Ezért eltűnik róla minden olyan jegy, ami lezáratlanságára, növekedésére, szaporodására utalhatna. A hangsúly a test zárt, öntörvényű egyediségére helyeződik át. Ha a testet külső környezetében ábrázolják, kizárólag olyan aktusokban mutatják be, amelyek nem mossák el a közte és a világ között húzódó éles határokat. A szép esztétikája, az újkor jellegzetes terméke, nem tudott mit kezdeni a karneváli testfelfogással.

A romantikus groteszk világában a saját világ idegen világgá alakul át. A megszokott, mindennapi és általánosan elfogadott itt hirtelen értelmetlennek, kétségesnek, embertől idegennek, sőt emberellenesnek bizonyul. A világgal való megbékélés, ha egyáltalán bekövetkezik, vagy líraian szubjektív vagy misztikus. Ezzel szemben a népi nevetéskultúrából sarjadt középkori vagy reneszánsz groteszk a szörnyűséget csak vidám mumusok formájában ismeri, vagyis a szörnyűség ott csupán akkor jelenik meg, ha a nevetés már legyőzte, ott a szörnyűség nevetséges és vidám. A groteszk, amíg a népi kultúrába ágyazódott, a világot az emberhez közelítette, testivé tette. A romantikus groteszkben viszont az anyagi-testi élet képei (evés, ivás, ürítés, közösülés, szülés) már semmilyen pozitív jelentést nem közvetítenek, és az alantas léthez tartoznak.

Az őrültség motívuma minden groteszkhez hozzátartozik, mivel lehetővé teszi, hogy más szemmel tekintsünk a világra, amelyet nem homályosít el a „normális", vagyis az általánosan elfogadott fogalmak és normák rendszere. A népi groteszkben azonban az őrültség a hivatalosan szentesített észjárás vidám paródiája, a hivatalos „igazságok" egyoldalú komolyan vételének kicsúfolása; ez a téboly ünnepi. A romantikus groteszkben viszont az őrültség az elmagányosodott egyéniség komor és tragikus őrülete.

A karnevál fontos eleme az ősi szertartásformák és a népi kultúrák jellegzetessége, a maszk igen sokértelmű motívuma, ráadásul a paródia, a karikatúra, a grimaszolás, a fintorok és általában a mimikai torzítások is az álarc leszármazottai. A szerepcserékből és az átváltozásokból fakadó örömhöz, a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az azonosság és az egyértelműség jókedvű tagadásához, a dolgok önmagukkal való bárgyú egybeesésének elutasításához kapcsolódik. A maszk a természetes határok átmeneti, változékony, áthághatóságát jelzi. (A maszk sokrétű szimbolikájának kifejtése nem fér el e könyv keretein belül.)

A népi-karneváli világérzékeléstől elszakadt romantikus groteszkben a maszk jelentése leszűkült, illetve olyan új jelentéseket vett föl, amelyek eredeti természetétől idegenek voltak: a maszk itt elrejt és eltitkol valamit, mindig megtéveszt. Amíg a népi kultúra szerves egységében funkcionált, nem lehetett ilyen értelme. A romantikában szinte teljesen elhal a maszk mindent újjászülő és megújító

mozzanata. A romantikus maszk mögött mindig valami irtóztató üresség, a Semmi rejtőzik. A népi groteszkben viszont a maszk mögött a kimeríthetetlenül gazdag, sokarcú élet húzódik meg.

A maszk még a romantikus groteszkben is megőriz valamit népi-karneváli eredetéből: ősi természete elpusztíthatatlan. Hiszen még a mai mindennapi életben is különleges atmoszféra lengi körül, ma is olyan hatást kelt, mintha egy másfajta világ része volna.

A romantikus groteszkben nagy szerepet játszanak a népi groteszkben sem ismeretlen a marionettek, a bábok, bábuk. A romantika az idegen, nem emberi erők képzetét fűzi hozzá: az embert az életét irányító idegen erők marionettfigurákká változtatják. A sajátos groteszk bábtragédia kizárólag a romantikára jellemző, teljesen idegen a nép nevetéskultúrájától.

A romantikus és a népi groteszk közötti különbségek szembeszökően fejeződnek ki az ördög eltérő értelmezésében is. A középkori misztériumjátékok ördögcsúfoló közjátékaiban, a vidám síron túli látomásokban, a legendaparódiákban az ördög mindig a hivatalostól elütő életfelfogás, a fonákjára fordított szentség vidám, ambivalens szószólója, az anyagi-testi lenti világ képviselője. Nem kelt félelmet, nem hat idegennek (Rabelais-nál Episztémon a pokolból visszatérve állítja, hogy „az ördögök jó cimborák"). Néha az ördög és a pokol sem több „mulatságos mumusnál". Egészen más a helyzet a romantikus groteszkben, ahol az ördög ijesztő, melankolikus, tragikus, és az infernális nevetés sötét, kárörvendő kacajjá válik. Az ambivalencia a romantikus groteszkben gyakran éles, statikus kontraszt vagy merev antitézis. A romantikus groteszk döntően éjszakai, homályban játszódó groteszk (Bonaventura *Éjjeli őrjáratok*, Hoffmann *Éjjeli elbeszélései*). A népi groteszk ellenben mindig fényárban úszik: tavaszi, reggeli, pirkadati groteszk.

A groteszk az embertelen szükségszerűség mindazon formáitól megszabadít, amelyek az uralkodó világfelfogást áthatják, és lerántja trónjáról, leleplezi annak viszonylagos és korlátozott voltát. A szükségszerűség bármely korszak uralkodó világképében egységesen komoly, feltétlenül érvényes és megfellebbezhetetlen dologként lép föl. Történelmileg viszont a szükségszerűségről kialakított elképzelések mindig viszonylagosak és változékonyak. A nevetés elve és a karneváli világérzékelés (a groteszk két meghatározó elve) szétrombolja a korlátozott komolyságot, tönkrezúz minden olyan igényt, hogy a szükségszerűségre vonatkozó elképzeléseket időtlen és feltétel nélküli érvényesség illeti meg, s új lehetőségeket nyit meg az emberi tudat, gondolkodás és képzelet előtt.[68]

68 Bahtyin szerint még a tudomány nagy fordulatait is a tudat bizonyos fokú karnevalizálódása előzi meg és készíti elő.

Intertextualitás

Az intertextuális (szövegek közti) kapcsolódások és párbeszéd felfejtése az első lépés az elődök formai és tartalmi elutasításának és követésének felfedezéséhez. A műfajválasztás önmagában is az intertextualitás egyik formája: besorolja a művet az azonos műfajban született világirodalmi alkotások közé, ami kapcsolatot teremt egészen távoli szerzők és korok között.

Az intertextualitás elmélete jóval későbbi, mint az irodalomban a kezdetektől alapvető művészi eszköz használata maga, az utalások, belső idézetek, másokra (mások műveire) tett hivatkozások: gondoljunk az antik korok irodalmi szövegeket vagy akár egymást idéző szónokaira, vagy a szent szövegek idézésére a különböző kultúrákban. A fogalmi rendszerezés az 1960-as évektől került az irodalomelméleti figyelem középpontjába. Az intertextualitás térhódításának oka az, hogy a modernitás (a 19. és a 20. század fordulója, az orosz irodalomban a szimbolizmus) korától az irodalom már nem csak a való világ elemeiből épít modellt, hanem a világirodalom szövegét is újra felhasználható, újragondolható alapanyagnak, a világ részének tekinti. Danilo Kiš például azt írta, hogy őt azok az olvasói értik, akik ugyanúgy képesek olvasni, mint ő: „olvasóim azok, akiknek ugyanaz a kultúrájuk, mint az enyém. Amit Mandelstam mondott, az egyáltalán nem arrogáns vagy elitárius. Aki mindazokat a történelmi, irodalmi és politikai célzásokat fel akarja kutatni, amelyeket szándékosan hintek el könyveimben, annak valóban ugyanolyan kulturális, mindenekelőtt irodalmi tapasztalatokkal kell rendelkeznie, mint én rendelkezem. Ha nincs meg ez az előfeltétel, az olvasás öröme óhatatlanul kisebb lesz.”[69]

Az intertextuális utalásokban feltételezhető szerzői szándékosság is (a reminiszcenciák esetében más a helyzet). Az intertextualitást egyik szélsőségében lehet szinte parttalan összefüggésekre alkalmazni, akár minden szövegek a többivel folytatott dialógusaként, a szöveg emlékezeteként. Ha összegyűjtünk minden faleírást (vagy szablyás vagy szemüveges hőst) az irodalomból, kétségtelen lesz

69 Kiš, D.: Die Prosa darf nicht lügen. [A próza nem hazudhat. Interjú.] Blažek, V.: Ein Gespräch mit dem jugoslawischen Schriftsteller Danilo Kiš. *Süddeutsche Zeitung* Nr. 222., 27–28. 09. 1986. 15.

köztük átfedés, de ezek csak tipológiai vagy tematikai hasonlóságok; az ritkán fejthető fel, hogy melyik melyiknek lehet forrása, melyik hatott másra, honnan ered egy-egy motívum. Egy életművön belül is lehetségesek önidézetek, utalások *(autoreferenciák)* korábbi művekre. Az idegen szövegek közti kapcsolatok konkrétabb berkeiben el kell különíteni a szerző megjelölése nélküli utalásokat (*reminiszcenciák*at és *allúziók*at), valamint *idézetek*et, amelyek szó szerinti idegen szövegek, néha a szerző megjelölésével. *Vendégszövegek*nek nevezzük a hosszabb, szerző megjelölése nélküli idézetek beékelését (ezek lehetnek kicsit megváltozatott parafrázisok is).

> A vendégszöveg éppen az idegensége által új tereket nyit, a szöveg és az olvasó pozícióját újra és újra megremegteti, így persze jó, ha fölismeri a néző, olvasó, de ez a remegés a fontos, az idegenség váratlansága a fontos, és nem a műveltség. Szóval így a banda nem a biztonság kedvéért van körülöttem, hanem a bizonytalanságért. És a szerző persze őszintén örül a művelt, finom kliensnek, de nincs tombolacukorka a jó válaszokért.[70]

Jól használható az általában bonyolult kategóriákat alkalmazó Gérard Genette néhány szakszava. *Paratextus* minden, a műhöz kapcsolódó „kísérőszöveg", amely a küszöb *(seuil)* szerepét látja el: az előszó, utószó, írói jegyzet, kommentár, interjú, sőt a mottó alapján dönti el az olvasó, belép-e a fő szövegbe. Ennek alapján Genette a műcímet és a fejezetcímet is ide sorolja.[71] A paratextus a legújabb irodalomban egyre fontosabbá válik, néha önállósodik. Ennek briliáns paródiája Nabokov *Gyér világ* című műve, ahol a kommentár nagyobb terjedelmet kap, mint a mű, amelyhez kapcsolódik, és amelyet teljesen félremagyaráz, eltorzít. De említhető Milorad Pavić *Kazár szótár* című műve vagy Temesi Ferenctől a lexikonszerű *Por*. Elkülöníthető még az utalás egy íróra vagy szövegre, illetve a szerzőhöz nem köthető, műfaji, stiláris keretekre, jelenségekre történő utalás, motívumátvétel.

A szövegkapcsolatok további formája a *hypertextus*. A szemiotika így nevezi a más szövegből táplálkozó, azokat átíró műveket. Legnevezetesebb példája az *Odüsszeia* eposz mintáját átdolgozó *Ulysses*, Joyce regénye. A hypertextus másik jelentése az internet világát meghatározó hiperlinkeket tartalmazó vagy azokra emlékeztető szövegforma – a sok más szöveghelyre történő utalások komplex, vibráló egysége. Az irodalomban a nagy műveltséganyagra támaszkodó szövegek korai jelentkezése a szimbolizmus mitopoétikai szövegkezelése,

70 Szabó Borbála interjúja Esterházy Péterrel. *Hajónapló* 2009/7. 13.

71 Genette, G.: *Paratextes*, Paris, Seuil (coll. Poétique 69), 1987.

ahol lépten-nyomon „vizsgázhat” az olvasó, vajon felismeri-e az utalást. Állítólag Joyce mondta gúnyosan leendő olvasóiról, hogy annyi fejtörőt és rejtvényt alkalmaz, hogy a professzorok évszázadokon át fognak mindezzel foglalkozni.[72] A modern orosz irodalomban sok az utalásokban igen gazdag szöveg, például Tatyjana Tolsztaja *Kssz!/A macskány* című regénye (2000).

72 „I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality.” idézi: Ellmann, R.: *James Joyce*. New York, Oxford UP, Revised Edition, 1982. 521.

A mű helye az életműben, a korszakban, a nemzeti és a világirodalomban

Ezekhez a nagy léptékű kérdésekhez nehéz gyakorlati és nem túl általánosan hangzó fogódzót adni. Az életműről azonban feltétlenül meg kell állapítani, hogy itt is egészen más egy olvasó és más egy elemző hozzáállása. Egy olvasó számára a kezében tartott egyetlen mű is elégnek tűnik saját véleményének és élményének kialakításához, míg az elemzőnek felmerül az igénye, hogy egyes gondolatait ellenőrizze az író többi művében is. Kíváncsi rá, vajon a fontosnak talált motívumok valóban jellemzőek-e az íróra, más hőseiben visszatérnek-e az egy műben megismert vonások – más szóval, hogyan alakul az írói portré.

Amikor monográfiáimat írtam, mindig ki kellett térnem az életmű egészére, mígnem arra a felismerésre jutottam, hogy egy írói életmű megértéséhez időrendben végig kell olvasni egy író összes jelentős művét, mégpedig a motívumrendszer alakulásának követéséhez. Ez a felismerés Edvard Munch norvég festő életmű-kiállításán öltött végleges formát bennem, ahol az egyik terem két oldalán úgy voltak elhelyezve a képek egymással szemben, hogy minden kép önmaga későbbi, azonos témájú és című verziójával nézett szembe. Munch 1902-es berlini kiállításának ezt a címet adta: *Életfríz (Livsfrisen)*, mert a szerelem, szorongás és halál témáiból négy ciklust állított ki, majd 1918-ban újra megfestette ugyanazokat a témákat és kiállította. Ezért én az életműveken végigvonuló ismétlődő, állandósult motívumok frízét nevezem Életfríznek (lásd erről Nabokov-könyvemben a 484–485. oldalakat).

Számos író megfogalmazta magáról vagy írótársairól az aforizmát, hogy a nagy írók állandóan ugyanazokról a témákról írnak, csak másképpen. Éppen ezeknek a vonalaknak, valamint a szerzői gondolatok és képek követéséhez gondolom pótolhatatlan módszernek az életmű átolvasását, vagy legalább is követését, ha nagyobb vonalakban is.[73] A *Lolita* megjelenése után Nabokov azt tapasztalta, hogy félreértették a könyvét, és évekig pedofíliával vádolták.

73 Az életmű ismerete csak az egyik követhető út, mert egyes kedvenc részek alapos átgondolása is eredményezhet akár jelentős filozófiai műveket is. Ld. Barthes, R.: A mű összeáll. Ford. Lőrinszky Ildikó. *Enigma* 2000–2001/26–27. 94–96.

Ezt követően kezdte Nabokov maga, segítőkkel vagy társfordítókkal átültetni angolra korábban orosz nyelven írott regényeit, mert rádöbbent, hogy az fogja jobban érteni a *Lolitá*t, aki ismeri a *Másenykát*, a *Tündöklés*t és az *Adomány*t.

Egy mű elhelyezése egy korszakban a már említett izmusok és áramlatok hatását, sorsválasztásokat, párhuzamokat és ellentéteket deríthet fel. Például az 1920-as évektől kezdve a szovjet irodalomban szinte kötelező gyakorlat volt a polgárháború témája, és ez átnyúlt az 1930-as évekre is, egyre fakuló és hamisabb tartalommal. (Akár magának Babelnak korai és későbbi novellái közötti eltérése, például a *Karl Jankel* különbsége a *Lovashadsereg* darabjaitól is szemlélteti ezt a váltást). Hasonló korszakjelenség az utópikus és antiutópikus műfajok megjelenése (lásd Zamjatyin, Platonov). De megfigyelhető egyes korszakokban a műfajok közti dominancia és arányok változása is, valamint az átmeneti formák megjelenése. A nagyregények később jelentkeznek 1917 után, mint az elbeszélések, és a líra vonala nem is törik meg. S miközben a regények rövidülnek, montázsszerűek, az elbeszélések ciklusba rendeződnek.

A világirodalmi párhuzamok használata ebben az amnézia-időszakban különösen értékes vonása a műveknek. Kiemelkedő példa erre *A Mester és Margarita*, mind bibliai, mind fausti utalásaival és témájával. Ez az 1940-ben a szerző halálával lezárult mű nem is jelent meg egészen 1966-ig, akkor is csonkán és folyóiratban, szinte kivételként. A Biblia kezdőpontjától és a görög antikvitástól a kortárs világirodalomig a nagy személyiségek és áramlatok hatását csak az adott szövegen belüli jelzésekből lehet kibányászni.

Azonnal felvetődik, hány formában is létezett az orosz irodalom a 20. században. A *publikált szovjet irodalom* állapotát az ország elszigeteltsége és az irodalom kontrollja, a cenzúra határozta meg lényegében már az 1920-as évek elejétől, hiszen Zamjatyin 1920-as regénye, a *Mi,* nem jelenhetett meg. A másik létezési forma a *betiltott (elkobzott)* irodalom: a KGB által elkobzott kéziratok egy része előkerült a rendszerváltás körül megnyílt archívumokból, de például Babel legendás kéziratos ládájából semmi. Az 1930-as években indult és az 1950-es években kezdett mozgalommá szélesedni a *szamizdat*, a titokban, illegálisan sokszorosított irodalom, betiltott műveket adták ki (erről külön fejezet szól). Nem elhanyagolható az *asztalfiókban maradt* irodalom, ezt a szerzők félelme tartotta vissza. 1918 óta létezett egy *emigráns orosz irodalom*, a Nyugatra távozott írók művei. És végül: az olvadás korszakának első *tamizdat*ja, azaz a tiltások ellenére Nyugatra csempészett és ott kiadott művek közül az első volt Paszternak *Zsivago doktor*a, amelyet az 1960-as években más művek, majd az 1970-es években művek egész hulláma követett. Mígnem a szerzők is kéziratai után mentek, emigráltak, vagy, ahogy akkor mondták, disszidáltak (NB. az orosz

„gyisszigyent” szó ellenzékit jelent).[74] Némelyüket, mint Szolzsenyicint, kitoloncolták az országból.

A politika erőszakos beavatkozása szétszabdalta az irodalmi folyamatok folytonosságát (kontinuitását), és ezt nem lehet soha helyreállítani. Ha egy 1925-ös kisregény (Bulgakov: *Kutyaszív*) 1968-ban jelenik meg és csak Nyugaton, majd csak 1987-ben otthon; vagy ha egy Gulagot és a „hős honvédő” háború hibáit leleplező mű (Vaszilij Grosszman: *Élet és sors*) 1961 helyett 1980-ban jelenik meg Nyugaton, és csak 1989-ben otthon), akkor utólag még elképzelni sem lehet feltételezett hatását a maga korában.

74 Ld. Szinyavszkij, A.: A disszidensség mint személyes tapasztalat. Ford. Szőke Katalin. *Holmi* 1989/11. 155–164. http://www.holmi.org/1989/11/andrej-szinyavszkij-a-disszidensseg-mint-szemelyes-tapasztalat (megtekintés 2017.12.11.).

A mű szerkezete

Az eddigiekben már számtalanszor használtam a szerkezet fogalmát, legtöbbször az irodalom és hálózat rokonságát taglalva. Egy-egy szöveg szerkezetéről azonban csak úgy van értelme beszélni, ha kapcsolatba hozzuk az értelmével, azzal, hogy miként alakítja ez a szerkezet a jelentést. A szabályosság keresése, mint már említettem, az emberi gondolkodás „rendcsinálási" törekvésének része. Aminek szerkezete van, az vizualizálható és kisebb részekre osztva könnyebben átlátható. Ha valamit részekre osztunk, a részek közötti arány számszerűsítése vagy a viszony megfogalmazására törekvés máris meghatározza azt a formát, amelyről már az iskolában tanítják, hogy a tartalommal egységben az irodalmi művek (és szélesebb értelemben a nyelvvel közvetített dolgok) sajátja. A hagyományos hármas egységű fogalmazás (bevezetés, tárgyalás, befejezés) mindössze első lépése annak, hogyan alkotható meg egy szöveg. Ismert jelenség a keretes prózaszerkesztés, ahol egy társaság tagja(i) az elbeszélő(k), (például ilyen Boccaccio *Dekameron*ja, a novellaminta, vagy Turgenyevtől az *Egy vadász feljegyzései*).

A szerkezet keresése a legkisebb szövegegységektől kezdődhet. Szerkezete van a szónak, a ritmusnak, a szerkezet egyik alapja a nagyon szembeszökő ismétlés is. A retorika (eredetileg szónoklástan) részletesen taglalta és számtalan alkategóriára osztotta, milyen szavakat összekapcsoló nyelvi szerkezetek figyelhetők meg a mondatokban, és ezeket használati mintáknak is tartotta. Fontos szerkezeti elem még a párhuzam. A legtöbb idegen nyelven paralelizmusnak nevezik a gondolatritmust,[75] amely az irodalom kezdeteitől, a bibliai és népköltészeti szövegek mondatainak szintaktikai szervezője. Gyakori, mégis ritkán észrevett szerkezet a keresztezés vagy tükörszerkezet (kiazmus), ami azonos elemek fordított sorrendben való ismétlődése, és amely nemcsak mondatrészek között jelentkezhet, hanem szereplők (például férfi és női szerepek), értékek, jelentésszerkezetek és cselekményelemek között is.

75 Azonos mondatrészek szerepében álló különböző szavak ismétlődése azonos sorrendben. Pl. *A csudahalott* című balladában: „Fiam, fiam, Mónár Bálint, / Most jő, most jő Szép Ilona! / Szemed álljon pillantólag, / Szájad álljon csókolólag, / Kezed álljon ölelőleg, / Lábad álljon ugrandólag!" Kallós Zoltán: *Balladák könyve*. Kriterion, Bukarest, 1971. 415.

A szerkezettel összefüggésbe hozhatók a szöveg kiemelt helyei, a kezdő- és zárómondatok (zenéből kölcsönzött szóval: felütés és zárlat), ahol az olvasóra gyakorolt hatás fokozottabb, mint a szöveg beágyazott helyein. Ezek lehetnek olyan aforizmaszerű fókuszmondatok, amelyekben a szöveg lényege összegződik vagy a szövegegészre jellemző (fókuszmondat több is lehet egy szövegben, és a szöveg bármely helyén). Az első mondat szerepe általában az, hogy beszippantsa az olvasót, az utolsóé pedig az, hogy sokáig vele maradjon.[76] Nagyon fontos szerkezeti elem a hiány, ahol megtörik az elvárás, amely bármire vonatkozhat: félbehagyott szó, mondat vagy fejezet (akár egymondatos fejezet), hiányzó műcím, név vagy helymegnevezés, egy téma függőben hagyása, egy hős elhagyása a narráció során (epizodikusság, például Borisz Pilnyak *Meztelen év* című regényében).

A pszichológiában a Gestalt-elmélet fogalma a befejezetlenségi vagy Zeigarnik-effektus.[77] Az emberi agy általában arra törekszik, hogy egésszé rendezze benyomásait, ezért egy nyitva maradt probléma vagy izgalmas ponton félbe maradt film sokáig foglalkoztatja. A befejezetlenségi hatás a művészeti alkotásban sokkal szélesebben értelmezhető: a kimondatlanság, a leírások hiányossága, vázlatossága, töredékessége a kitöltetlen helyek kitöltésére késztetnek. Ilyen hatást érhet el a rejtély, a rejtvény-konstrukció, az esztétikai befejezetlenség, és a megfoghatatlant, a nem létezőt, a lehetetlenséget kifejező szavak, fosztóképzős fogalmak (végtelen, elérhetetlen, kimondhatatlan). A befejezetlenség poétikája a koherencia-teremtés erőterével ellentétesen hat, hangsúlyozza a lezárhatatlant, a megismerhetetlent. A formai lezáratlanság a kudarcot is jelezheti, a sorsokét és az alkotásét is (ahogy Nabokov *Adomány*ában, de a *Tündöklés* is egy nagyszerű életkudarc, egy fölöslegesnek látszó hőstett megvalósítása).

A szerkezet nem csak külsődleges, mesterséges mérce, hiszen maguk a szerzők is szerkesztenek, amiről tanúskodhat, hogy részeket, köteteket, fejezeteket, alfejezeteket jelölnek ki, sorszámokkal (esetleg betűkkel, ahogyan T. Tolsztaja veszi sorra a régi orosz ábécé betűit a *Kssz!/A macskány* című regényében) vagy újabb alcímekkel. Ezek viszonya is átgondolást kíván.

76 Az első mondatokat gyakran idézik, mert aforizmaszerűek. Népszerűségükre jellemző, hogy netes gyűjteményük is van: https://hu.wikiquote.org/wiki/Első mondat (megtekintés 2019.06.30.). A kezdő- vagy zárómondat képviselheti az egész művet. Jelentőségük olyan nagy, hogy egyes műfordítók azért mondanak le egy-egy szöveg lefordításáról, mert úgy érzik, nem tudják megoldani az első mondatot. Vas István: Mit nehéz fordítani? In Bart István, Rákos Sándor (szerk.): *A műfordítás ma*. Bp., Gondolat 1980. 289.

77 Az elmélet megalkotója az orosz emigráns Bluma Zeigarnik (1900–1988), leánykori nevén Gerstein. 1921-től a Berlini Egyetemen tanult, majd Kurt Levin tanítványaként dolgozott, később hazatért. Munkájának 1927-es folyóirat-publikációját (Psychologische Forschung 1927/9. 1–85.) angolul is kiadták: Zeigarnik B.: On Finished and Unfinished Tasks. *In Source Book of Gestalt Psychology*. Ed. Ellis W. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., 1938. 300–314.

Bizonyos műfajoknak van klasszikus szerkezeti jellemzője, a cselekményben kijelölhető például a kulmináció vagy a katarzis. De a szöveg jellege is részekre oszthatja a művet, például Babel *Gedali*jában az első egy leíró rész, míg a második egy párbeszéd (dialógus). Izgalmas fejtörő Babelnál, de másoknál is a novellaciklusokban a novellák egymás közötti viszonyának szerkesztési elvét vizsgálni, hiszen ezt a sorrendet tudatosan építhette fel a szerző.

Egy műben lehetnek értékszerkezeti és hősök csoportjait kiemelő szerkezeti formák is (egy idea képviselőinek, egy pozitív vagy negatív érték hordozóinak a 19. századi regényben vagy a 20. századi sematikus művekben még nagy szerep jutott).

A szerkezeti elemek megnevezésében a természettudomány kategóriái jelennek meg, számok, arányok, bináris ellentétpárok és a szimmetria – mindezek jelen esetben alakzati metaforák. A szimmetria ősidők óta a szépség, a harmónia legfontosabb jellegzetessége – akár emberi arcok között választunk szimpátiát keltőt, akár épületek két oldalának egyformaságában érezzük az egyensúlyt.[78] A folklórból származó irodalmi toposz az, hogy a gonosz, az ördög aszimmetrikus, sántít és különböző színű a két szeme.

A strukturalizmus, mint nevéből is kitűnik, a szerkezetekben megmutatható rétegeit kereste a szöveges műalkotásoknak, és bevezette a művek tkp. vízszintes osztású elemzését, és a szöveg szintjeit különítette el. Fonetikai szint, lexikai szint, szintaktikai szint, szüzsészint, értékszint, vizuális szint – mint látható, ezek csak részben épülnek egymásra, nem egy építmény szintjeinek tekintendők, inkább kategóriák, fogalomcsoportok. A „szint" kifejezés olyan maradandónak bizonyult, hogy máig használják olyan elemzésekben is, amelyeknek módszere egyáltalán nem követi a strukturalistákét. Érdemes ügyelni arra, hogy ne váljék szakzsargonná, vagyis ha egyik szintről beszélünk, akkor a többi szintet is vizsgáljuk.

A szerkezet felfedezése vagy megalkotása az elemző rendkereső elméje által felállított dinamikus egyensúly. Dinamikus szerkezeten azt értem, hogy amikor egy irodalmi műnek a szerkezetét felvázolom és kitalálom, a felfedezés szellemi öröme óriási[79] – amikor viszont a szerkezeti tökéletlenségére fény derül, az újabb öröm forrása, mert kiábrándító lenne, ha egy irodalmi művet egyetlen táblázatba lehetne foglalni.

78 Egy interdiszciplináris beállítottságú matematikus véleménye: „A szimmetria esztétikai értéke az életben játszott szerepére támaszkodik-e, vagy az esztétikai érték független származású? Hajlamos vagyok Platónnal azt gondolni, hogy mindkettőnek a matematikai idea a forrása. A természeti szimmetria a természetet kormányzó matematikai törvényekből ered, a művészeti pedig az alkotó művésznek az ideára való intuitív ráérzéséből…" Weyl, H.: *Szimmetria*. Ford. Seres Iván, Bérczi Szaniszló. Bp., Gondolat, 1982. 17.

79 Babel *Lovashadsereg*ét magam is táblázatba foglaltam valaha, Hetényi Zsuzsa: *Csillagosok – keresztesek. Mítosz és messianizmus Babel* Lovashadsereg*ében*. Bp., Tankönyvkiadó, 1992. 241–255.

Motívumok, dominánsok

A motívumkutatás az elemzés legizgalmasabb része, amely a detektívregények nyomozására emlékeztet. Látszólag egyszerűbb a feladatunk, mert alapvetően ismétléseket keresünk a szövegben. Ám a motívum nem csak szóismétlés lehet, hanem a motívumhoz csatlakozó szinonima vagy hasonló szemantikai mezőbe tartozó szó, szókapcsolat, esemény, bármely kicsi nyelvi elem (akár betű, lásd Nabokov alliterációit vagy betűkapcsolatait) vagy nagyobb egység (bekezdés, például Borisz Pilnyak *Meztelen év* című regényében a Kitajgorod háromszori, variációs leírása). A domináns, vagyis kiemelkedő jelentőségű motívumok vonalát vezérmotívumoknak (Leitmotívumoknak) nevezzük. Ez a szó a zenéből származik, és Richard Wagner művészetéhez kötődik, aki hőseihez és témákhoz is (például a halálhoz) is csatolt zenei futamokat. A motívum a szövegek szerkezeti egységének, koherenciájának alapvető építőeleme.[80]

A motívum úgy működik, hogy az ismétlődő előfordulások más és más kontextusában egyre bővül és gazdagodik a szó, szókapcsolat vagy kép. Egy színmotívum például csatlakozhat különféle tárgyakhoz, illetve megjelenhetnek árnyalatai – mindkettő erősen tágítja az olvasóban kialakuló jelentését az adott műre vonatkoztatva. Babel *Lovashadsereg*ében a vörös szín banálisan csatolható a Vörös Hadsereg csapataihoz, a „vörösökhöz", de ez a szín a szóazonosság miatt a piros dolgokhoz is kapcsolódik (például a pusztítást és újjászületést aszszociáló tűzhöz). Amikor azonban a katonák ruházatán feltűnik a málnaszín, bíborszín és vérszín árnyalata, csatlakoznak a groteszk, vagyis egyszerre tragikus (erőszak) és komikus (naivitás, teatralitás) jelentések is.

Az ismétlés természete eleve magában foglalja a változást, hiszen az ismétlődés ideje nem azonos az első előfordulással, és más lehet a helyszíne (szövegbeli helyszíne, a kontextus). Egy igazán szemléletes példa: Danyiil Harmsz „Most elmondom, hogyan születtem…." kezdetű szövegében azt az abszurd helyzetet meséli el, hogy kétszer született meg.

Arra vonatkozóan, hogy hány ismétlés jelent már motívumot, nehéz lenne számot megállapítani: a fenti Kitajgorod mindössze háromszor fordul elő,

80 Értékes mintául vehető elemzéseket olvashatunk: Horváth Iván, Veres András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok*. Opus Irodalomelméleti tanulmányok 5. Bp., Akadémiai Kiadó, 1980.

viszont szokatlanul terjedelmes szövegrész ismétlődik, részeként az ázsiaiság nagyobb motívumának.

A motívumok szerepében gyakran jelennek meg mítoszi és mitopoétikai állandó toposzok és szimbólumok, mint például a teremtésmítoszok, a másvilágelképzelések, archetípusos mítoszi alakok (így akár Prométheusz, Apolló, Odüsszeusz stb). Hasonló szerepben jelentkezik az intertextuális utalások rendszere – például a Dante-, Faust-, Hamlet-, Byron- vagy Dosztojevszkij-motívum. Az irodalom motívumhasználata egyidős az irodalommal, azonban a 19–20. század fordulójának orosz szimbolista prózájában különösen nagy jelentőségű lett. Ekkor a vezérmotívumok teremtette koherencia valósággal átvette a helyét a lineáris cselekményvezetésnek, az ún. ornamentális prózában (lásd a 2. kötet Kuprin-fejezetben) ki is szorította azt. Ezt az örökséget az orosz avantgárd próza átvette, ezzel magyarázható a próza erős műfaji átalakulása a századforduló időszakától kezdve.

A motívumkeresgélés egyik hatékony módszere, ha egy nagyobb mű elolvasása után azonnal újraolvassuk az első fejezetet vagy első oldalakat. Abban a meglepő élményben lesz részünk, hogy az egész mű legfőbb motívumai, akár képei, színei, alaphangulata vagy későbbi események csírái már itt jelen vannak. Ez segítheti a kisebb szövegegységekben megmutatkozó egész felfedezését, és az írói módszerét is.

Az irodalmi mítoszteremtésről

James Frazer úgy vélte, hogy a mítoszok visszavezethetők a beavatási szertartások, rítusok és a naptári ünnepek rendszerére, és elméletét huszonhat kötetnyi néprajzi anyagon bizonyította.[81] Ő csak egyike annak a sok mítosszal foglalkozó tudósnak, akik a folklór, a néprajz és a filozófia felől közelítve más és más meghatározását adják ennek a fogalomnak. A *mítosz* elsődleges jelentésében kollektív alkotású ősi irodalmi történetrendszer, amely a világ eredetét és a tapasztalati világot foglalja hiedelmeken is alapuló elbeszélésekbe.[82] Ezeket közös elemek és alakok fűzik össze logikus rendszerbe, de ezt a logikát csak a beavatottak értik. Ez

81 Frazer, J. G.: *Az aranyág*. [*The Golden Bough*, 1890.] Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Bp., Gondolat, 1965. Azóta még öt kiadása volt.

82 A *mítosz* szó a modern korban már sokjelentésű, az egykor hiedelmekre utalva jelenhet megalapozatlan vagy éppen túlzottan felnagyított információhalmazt is. A görög mítoszokkal aligha vethető egybe az 1960-as évek Nagy Generációjának vagy a Beatlesnek a mítosza (vagy inkább kultusza). Létrejöhet egy rockopera vagy egy jó iskola mítosza is, az utóbbi szókapcsolatban akár negatív jelentéssel (nem valós hírnév). Hasonló változás történt a rítus szó használatában, beszélhetünk kialakult családi vagy napirendi rítusokról is, csupán a cselekvés pontos ismétlését értve ezen.

vonatkozik a mítoszt és a tapasztalati világot összekötő rítusokra is, amelyeknek játékelvű és gyakran mágikus elképzeléseket megelevenítő gyakorlata a vallási szertartások elődje. Az európai teremtésmítoszok, az antikvitás mítoszai vagy az indán mítoszok sokban különböznek.[83]

Modern közösségek is alkalmaznak hagyományokat felelevenítő rítusokat, így a szabadkőművesség vagy a népi játékok. A kultusz ősi istenimádó szertartásrendszere a vallási imádatban folytatódva jutott el a modern korig. Erősen kapcsolódik a kultúrához, ezen belül az irodalomhoz is, hiszen kultikus rajongás övez írókat, filmszínészeket, a kultusz teremti a modern celebeket. Ha a *mítosz* szó összes jelentését el akarnánk különíteni, sziszifuszi munkát vállalnánk magunkra – stílusosan egy görög mítoszra hivatkozva. (A kultusz szociokulturális jelenség, elsősorban a kulturális antropológia, tágabban pedig a társadalomtörténet nyújt fogódzókat elemzéséhez, amelyben az esztétikai alapok helyett az irodalom intézményes és társadalmi jellegére helyeződik a hangsúly.)

Alekszej Loszev éppen a szorosabb értelemben vett mitológiát próbálta elkülöníteni a mitikus vonásokkal rendelkező más területektől. Ezért negatív meghatározások sorával kezdi *A mítosz dialektikája* (1929) című, az orosz vallásfilozófiai gondolkodásra támaszkodó művét, amelynek konklúziója, hogy „a mítosz a szavakba öntött csodás személyes történelem".[84] Az orosz mítoszkutatás másik jelentős műve Meletyinszkij könyve, *A mítosz poétikája*, és a kései szovjet korszak hatalmas kulturális teljesítménye volt a *Mitológiai enciklopédia*.[85]

Az irodalmi mítosz teremtett vagy másképpen: megalkotott, másodlagos mítoszokat jelent. A 20. század elejétől megfigyelhető jelenség szorosan összefügg a világ akkori állapotával és a tudomány fejlődésével, a világvége-hangulattal, irány- és értékvesztéssel, az értékek és a világ átrendeződésével.

Az idő felfogása középponti helyet kap a mítoszelméletekben és a filozófiákban (világlátásban, világképben, világnézetben), hiszen ettől függ, hogy milyennek látjuk a múltat, a jelent és a jövőt, és benne magunkat. Egy keserű tapasztalat szülhet jövőre vonatkozó tanulságot az egyén életében, de a történelmi kutatások is azért gyűjtik és elemzik a múltról megszerezhető ismereteket, hogy abból a jelenre vonatkozó tanulságokat vonjanak le. Ha a történelmet csak egy hosszú számegyenesnek képzeljük, amelyen egymás után sorakoznak a neveze-

83 Néhány klasszikus mű a mítoszokról: Kerényi Károly: *Mi a mitológia?* Bp., Szépirodalmi, 1988; Graves, R.: *Görög mítoszok*. Ford. Szíjgyártó László. Bp., Európa, 1981; Graves, R., Patai, R.: *Héber mítoszok*. Ford. Terényi István. Bp., Gondolat, 1969.

84 Loszev, A.: *A mítosz dialektikája*. Ford. Goretity József. Bp, Európa, 2000. 272. Ld. még Khoruzhii, S.: A Rearguard Action. *Russian Studies in Philosophy* 2001–2002/3. 30–68.

85 Meletyinszkij, Je.: *A mítosz poétikája*. [1976.] Ford. Kovács Zoltán. Bp., Gondolat, 1985; Tokarev, Sz. (szerk.): *Mitológiai enciklopédia* I–II. Ford. Bárány György és mtsai. Bp., Gondolat, 1988.

tes évszámok, meglehetősen bizonytalan érzés a jövőbe irányuló felére nézni. Ezt a bizonytalanságot csak fokozza Einstein relativitáselméletének az ismerete, valamint az ún. belső vagy szubjektív idő Bergson által leírt elmélete (*Idő és szabadság*, 1889), amely szerint az óránkon azonosnak mért időegységeket nem egyformának érzékeljük – néha egy perc egy örökkévalóság, néha meg napok repülnek el percekként. Akár az emberiség történelme, akár a mi rövidke évszázadunk maradék évei izgatnak bennünket, szívesen bízzuk magunkat a törvényszerűségekre.

A mítosz időfelfogása más. A mítosz a világ örök rendjéről szól, és e két szó már maga a biztos állandóság. Ennek az örök rendnek a kulcsa a ciklikus (körkörös) ismétlődések rendszere. Az örök visszatérés gondolatát fel lehet fogni tragikusan (egyfajta mókuskeréknek vagy csapdának), ahogy az antiutópiák teszik, vagy vigasztalónak, az örök tavasz reménységének (történelmi kataklizmák utáni művek használják fel mint Ehrenburg a *Julio Jurenitó*ban). Vörösmarty az *Előszó* végén keserű ambivalenciával próbál vigaszt keresni, de a tavasz mint „hajfodrász" is csak felszíni, csalóka reményt jelent.

Az ógörög, a kínai és a maja mítoszok például egymást váltó, sokban hasonló világkorszakokat tételeznek fel, amitől számukra a jövő és a jelen nem vagy kevésbé volt ijesztő. Ehhez hasonló elméletek ma is születnek, de azok nem mítoszok, mert az ősi mítosz tartalmát legalább annyira hordozza az előadás módja, mint a történet maga. A történetek összefüggései, az ismétlések, a párhuzamok, a hasonlatosságok meghatározzák a mítoszt ismerő ember biztonságérzetét (ahogyan a kisgyerek lelki egyensúlya számára fontosak a mesék hármas ismétlődései).[86] A közös mítosz ismerete és elfogadása több ember hasonló gondolkodását alakította ki, ami rituális tevékenységgel egybefonódva olyan közösségeket hozott létre, amelyeknek hagyományai a világ, de akár a napok rendjét is otthonosan rendezték be.

A 20. század elejére a keresztény istenhit sem volt egyértelmű fogódzó már úgy, ahogyan a középkorban. Logikusnak tűnik tehát, hogy a 20. század eleji európai történetfilozófiában, pszichológiában és irodalomban rendkívül erősen jelentkezik a ciklikus fejlődés elmélete. Mert ami egyszer megtörtént, megtörténhet megint. A megoldás persze nem a múltba való visszaköltözés vagy a menekülés az ókori tudatformákba. A filozófusok és a művészek mindössze nem fogadták el, hogy a 20. század összkomfortos, hanem keresték a jól ismert törvényszerűségeket, netán összefüggéseket. Ezt a keresést, ennek a berendezkedésnek az intellektuális (gondolati) és művészi módszerét nevezzük a 20. századi irodalomban

86 Mérei Ferenc, V. Binét Ágnes: *Gyermeklélektan*. Bp., Gondolat, 1970. 241–242 (további kiadások 2017-ig).

mítoszteremtésnek, új mítoszteremtésnek vagy neomitologizmusnak. Meg kell különböztetnünk ezt a mítoszi motívumok feldolgozásától, bármilyen általános érvényű is (mint például Thomas Mann művében, a *József és testvérei*ben).

James Joyce *Ulysses* című óriásregénye fémjelzi az irodalmi mítoszteremtés egyik nagy iskoláját. A kb. 900 oldalas regény 18 óra 18 fejezetben elmondott körképe. A fejezetcímek az *Odüsszeia (Ulysses)* cselekményvázát adják meg. A mítoszalkotás mégsem abban merül ki, hogy a szereplők azonosíthatók egy-egy görög alakkal: Molly Pénelopéval, Stephen Dedalus Telemakhosszal, Bloom Odüsszeusszal, noha Stephen nem a fia. (Még a szirének is megtalálhatók egy bár felszolgálónőinek szerepében.) A regény nemcsak a 20. század Odüsszeiája, hanem egyben annak ironikus (az értékeket egyszerre állító és tagadó) ismétlése vagy folytatása. Stephen például kettős értelemben a Fiú: krisztusi értelemben (alakja körül sok a bibliai utalás) és freudi értelemben, az Ödipusz-komplexusában (újabb görög mítosz). A regény változatos eseményei közül ki kell emelnünk egy gyermek születését és egy temetést mint az idő körforgásának jellegzetesen mítoszi szimbólumait, amelyek egymás mellé állítva az újjászületést sugallják. Csatlakozik mindehhez a Nap egy napi körútjának képe, majd a Holdé, a mítoszok női szimbólumáé, később következik a Földanya, Ádám bűnbeesése, ehhez csatlakoznak katolikus latin imaszövegek (3. fejezet).

Az irodalmi mítoszalkotás egyik jellegzetes vonása az intertextualitás, hogy többféle forrásból merít, különböző mítoszokból és gondolatrendszerekből gyúrja össze a saját világát. Az intertextuális utalásokban, vendégszövegekben maguk a kulturális szövegek is alapanyaggá, feldolgozásra, átdolgozásra váró vagy arra alkalmas világrészekké válnak.

A regényben felfedezhető olyan összefüggésrendszer is, amelyhez nem kell előzetesen megtanulni a görög mítoszokat, a Bibliát, az indiai és kelta-ír mítoszokat, meg az egész világirodalmat és az ehhez kapcsolódó korabeli filozófiát, Freudot, Nietzschét, Jungot, Bergsont és a teozófia kozmológiai tanítását. Ha megfigyeljük, milyen fontos szerep jut a kulcsoknak, hányszor és hány értelemben bukkannak föl, érdekes gondolatmenetbe kapcsolódhatunk be. A kulcs jelent emberi függőséget, a titkok tudását, a birtoklást (lakását vagy emberét), jelzik a Kulcsok Szent Pétert és benne van a szó Kulch nevében (angolul: Keyes), aki városa kulcspozícióit tartja a kezében és emblémája két kulcs keresztben egy körben (a kereszt és a kör további többjelentésű szimbólumok). Ám a „kulcs" körüli asszociációs sor végén is Nietzsche, Goethe *Faust*ja, Shakespeare és az Evangéliumok szövegei sejthetők. Az *Ulysses* szövege kimeríthetetlen, de mindenki annyit ért meg belőle, amennyi rá vonatkozik. A kulcsokat azért emeltem be könyvem címébe, mert a kulcsok nyitják a tudás kapuit. Ez az ősi képzet a gnosztikusok tanában merült fel gondolatrendszerbe foglalva, akik a „fenti" tökéletes és fényes világ eléréséhez

a tudás egyes szféráin keresztül képzelték el az utat, és önmaguk és tudásuk tökéletesítésével a szférák közti átjárókhoz reméltek tudáskulcsokat szerezni.

A szerzői mítosz módszerével keletkeznek az antiutópiák és a fantasztikus regények egy része, főleg a jövőbe tekintők, ahol új fogalmakból és reáliákból szövődnek neomitológiai rendszerek. Ilyenek az Egységes Állam egyházi jellegű szertartásai Zamjatyin regényében (*Mi*), amely a két nagy 20. századi antiutópia, Aldous Huxley *Szép új világ* (1931) és George Orwell *1984* című regényének mintája volt; és ilyen Szorokin regényében a *Jég* maga, vagy *A Négyek szívé*ben a tuzdó (a nemlétező orosz *снедо* szót fordítottam így; a nemlétező szavak maguk is mitologizálnak).

Az irodalmi mítoszteremtés harmadik útját jelentik azok a mitopoétikai módon megalkotott művek, amelyek nem egységes szemléletként használnak fel mítoszi párhuzamokat, hanem más anyagból, mitologizált bibliai, irodalmi idézetekből, akár közösségi, nemzedéki élményből, sőt tudományos koncepciókból építenek saját referencia-rendszert, motívumokból építkező ismétlődő állandó invariánsokkal, és megütköztetik ezeket a rétegeket. Az orosz irodalomban ennek klasszikus művei a szimbolista prózában születtek meg (Andrej Belij *Pétervár,* Fjodor Szologub *Undok ördög*). Ezt a hagyományt követi Bulgakov nagy mítoszregénye, *A Mester és Margarita*, ahol új szimbólumok nyernek mítoszi vagy rituális szerepet, például a bibliai Jeruzsálemmel párhuzamban Moszkva városa maga. Iszaak Babel *Lovashadserege* az Újszövetség apostolainak küldetését vetíti rá a hadjáratra, amiért a későbbi kritika még kereszténységgel is vádolta. Ottlik Géza az *Iskola a határon*, és Esterházy Péter a *Termelési regény (kisssregény)* lapjain a bibliai referenciákat egyik rétegként használva más rendszereket fonnak bele, a szavaknak, a nyelvnek magának is mágikus valóságteremtő erőt kölcsönözve. A mítoszregények körébe tartoznak a dél-amerikai mágikus realista regények is (Gabriel Garcia Márquezen kívül egy egész vonulat, Amado, Carpentier, Arguedas, Asturias művei).

Egy motívum, például akár az említett kulcs itt egyéni mítoszteremtő lehet, gazdag asszociációs tartalommal, mint Nabokov *Adomány* című regényében. Sokrétű műfajában felbukkan a kulcsregényjelleg is, ami azt jelenti, hogy a berlini orosz emigráció tipikus vagy egyedi alakjai között számos olyan művész jelenik meg, akiknek egy-egy vonása vagy éppen stílusa a korabeli emblematikus, de kevesek számára felismerhető figuráira utal. Vagyis csak a beavatottaknak szól, a kulcs a dekódolás eszköze.

A *kulcsregény* kifejezés azért is találó, mert az elveszett és megtalált kulcsok motívuma meghatározó a regényben. Sőt ezen felül a kulcshasonlatot Nabokov író és költő hőse, Fjodor, akár maga Nabokov is, az orosz nyelvre érti mint elveszett hazája magával elhozott kulcsára. Így a kulcs az emigráció allegóriája is. A regény

azzal a várakozással végződik, hogy a főhős és szerelmese végre egyedül lehetnek este a lakásban, ahol eddig a lány szüleinél volt albérlő. A költözködés kavarodása elől Fjodor kisétál az erdőbe, s miközben fürdik a tóban, ellopják a ruháját, benne a lakáskulcsával. A régi ruha elvesztése, a meztelenül maradás szintén beavatási mozzanat. Más olvasatban vehető a kulcs fallikus szimbólumnak is. A lány kulcsát viszont a távozó szülők a zárt lakásban hagyták. Fjodort pénztelenül, és egy végre parkok helyett lakásban eltöltött szerelmes este kilátásával hagyjuk el a regény végén úgy, hogy ő és szerelme, mindketten azt hiszik, hogy a másik zsebében van a lakáskulcs, de egyiküknél sincs. A befejezést előkészítő beavatási mozzanatok segítenek értelmezni az új kezdetet Fjodor életében. Újra költözik, ahogy a regény elején, de újra az utcán marad, mert elveszett a pénze, a ruhája, a kulcsa, de fejében ott egy készülő nagyregény terve. Nabokovnak számos regénye körkörös szerkezetű, és soha nem lineáris, azaz befejezése visszavezet az elejéhez.

Sarkalatos szemléleti kérdés, hogy a történelmet lineáris vonalnak vagy körforgásnak képzeljük-e el. Az eleven mítosz az utóbbit állítja, az emberiség örök visszatéréshez fűződő vigaszát, a 20. század irodalma viszont mindkét szabályosságot megkérdőjelezi.

Képi világ, stílus, hangszerelés

Egy mű képi világát a korábbi iskolai oktatás szóképek összegyűjtésével szokta kezdeni, és elsősorban a lírai művekre tartotta jellemzőnek. Egy mű képi világába azonban mindazon leírások beletartoznak, amelyeket vizualizálunk, és ezen belül lényeges az, hogy milyen képekre koncentrál a szöveg és milyen eszközökkel valósítja meg. Dominálhatnak tájleírások, természeti képek, városképek vagy belső terek, ezeknek leírásában a színek vagy éppen azok hiánya, az embereket a tárgyakhoz fűző viszony vagy a személyleírások – illetve ezek aránya és egymáshoz kapcsolódása is az elemzés tárgya. Amikor Iszaak Babel egymás mellé tesz egy földgömböt és egy koponyát Gedali régiségboltjában, a két tárgy hasonló kereksége, a forma teremt vizuális metaforát és kapcsolatot köztük – az egyén és a földkerekség sorsa között. A lehetőségek száma szinte végtelen, hiszen minden író azért lesz író, hogy másképpen írjon, mint a többiek.

A leggyakoribb művészi kép a *metafora*, mégis elméleti munkák sorában boncolgatják elméletét és alfajait. A metafora definíciójaként az *összevont hasonlat* velős megnevezést javasolták valaha az iskolákban. Két eddig össze nem kapcsolt dolog kerül egymás mellé, aminek szokatlansága megfejtésre vár. Az új szókapcsolat két eleme közti oszcilláló asszociáló tudati folyamatnak határozta meg a hatásesztétika, ami érinti korábbi témánkat, az olvasás vagy rákövetkező elemzés gondolati örömét.

A Gestalt-pszichológia (alaklélektan) alaptétele, hogy a részek összege nem azonos az egésszel, itt maradéktalanul érvényesül. Amikor Mandelstam azt írja a 20. századról, hogy „vek-volkodav", „szilaj farkasvadász-kor a vállaimon",[87] akkor egy elvont és egy konkrét szót társít. A metaforákat éppen ennek alapján lehet aprólékosan osztályozni, milyen elvont fogalmi kategóriába tartozik a társított két szó (ezt Andrej Belij mesteri fokon alkalmazza Gogolról szóló tanulmányában).[88] Ha a vers orosz szövegéhez fordulunk, látjuk, hogy a „volkodav" szóban még két szóelem gazdagítja a jelentést: ez ugyanis a farkasvadászatra használt

87 Mandelstam, O.: *A jövő korokért.* Ford. Garai Gábor. In Uő.: *Csillapíthatatlan szavak*. Bp., Európa, 1973. 108.

88 Белый, А.: *Мастерство Гоголя*. М. – Л., ГИХЛ, 1934.

kutyafajta neve is oroszul: „farkasfojtó". A baljós hangzást az ismétlődő és keretező „v" hangok és a monoton mély magánhangzók is valóban mélyítik (a volkodav kiejtése valkadav).

A metafora az eddig kimondatlan szavakkal a kimondhatatlan megközelítése: „Elfeledtem szavam […], ajkamon fekete jégként ég és kínoz az emlék" – írja Mandelstam másutt *(Lasztocska)*.[89] A fekete jég és az égető jég sem csak e két szó keltette elsődleges jelentésében vesz részt, az ajkakon égő szó Puskin *Próféta*ján keresztül bibliai allúzió. Éppen ilyen messze vezető asszociációk felkeltésére valók a metaforák. A metaforák átszövik életünket, a hétköznapi nyelvtől a művészet és a kreatív gondolkodás minden formájáig, az egzakt tudományt is ideértve (mint már volt szó erről), hiszen az eddig nem felfedezett dolgokra és képzetekre új fogalmakat kell találni.[90] A dekonstrukció elmélete, pontosabban Jacques Derrida, a metaforát mindenre kiterjeszti, mert azt állítja, hogy a szavaknak nincsen többé szó szerinti értelme, minthogy a valóság is kétséges. A nyelv csak apóriák halmaza, már nem magyarázhatja vagy jelölheti a jelöltet, és a kettő kapcsolata sem meghatározható.[91]

Hasznos elmejáték lehet a metaforagyakorlat, ha egyes metaforákba hosszasan belegondolunk, és gondolattérképbe is foglaljuk messzire engedett asszociációinkat.[92] „Lehet, hogy a világtörténelem néhány metafora története, mondja Jorge Luis Borges, s előadásának zárómondatában így korrigálja a gondolatot: lehet, hogy a világtörténelem néhány metafora különböző intonálásának története. Ha a világtörténelmet nem is, de az irodalomtörténetet ma már el tudjuk képzelni értelmezéstörténetként, vagy éppen a metaforák létrejötte és kiürülése, elevensége és elhalása, valamint a megértésükre irányuló törekvések szüntelen váltakozásaként" – írja Thomka Beáta.[93]

89 Saját fordítás H. Zs. A mondat második sora (ajkamon fekete jégként ég és kínoz az emlék) teljesen kimaradt a magyar fordításból, amelynek a címe is A fecske helyett a kezdősor lett. Vö. Mandelstam, O.: *Szólni akartam, de elfeledtem szavam*. Ford. Lator László. In Uő.: *Csillapíthatatlan szavak*. Bp., Európa, 1973. 65.

90 A vizuális művészetekben a metafora analógiája a montázs, amely a filmben éppen a formalizmus idején jelenik meg, Szergej Eisenstein nemcsak alkalmazta, az éles vágásokkal együtt, hanem elméleti írásaiban is tárgyalta. Eisenstein, Sz.: Montázs 1938. Ford. Berkes Ildikó. In Bárdos Judit (szerk.), Eisenstein, Sz.: *Válogatott tanulmányok*. Bp., Áron, 1998. 151–184.

91 Javasolt belépő Derrida világához és a dekonstrukció helyes értelmezéséhez: Interjú Angyalosi Gergellyel: Titok nélkül nincs irodalom. *Litera* 2019. október 25. https://litera.hu/magazin/interju/angyalosi-gergely-titok-nelkul-nincs-irodalom (megtekintés 2019.10.31.).

92 „Párizs az én Bakonyom" (Ady), „tapsikolnak a jázminok" (József Attila).

93 Thomka Beáta: Metafora, interpretáció, teória. In Kabdebó Lóránt, Kulcsár-Szabó Ernő (szerk.): *Az irodalomértés horizontjai. Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*. Pécs, JPEK, 1995. 187. http://mek.oszk.hu/05800/05839/pdf/irert09.pdf (megtekintés 2019.10.31.).

A képi világ megmutatja a kicsi részletek kidolgozottságát, és ezektől mint objektívan megfigyelhető elemektől vezethet az egész művet jellemző összbenyomásig. A képhasználat erősen jellemezheti magát a szerzőt és egyes műveket is. Marcel Proust egy-egy tárgyból, kis részletből kiinduló képgazdag emlékfutamai (az emlékelőhívó nevezetes madelaine-sütemény), vagy Vladimir Nabokov invariánsai (több mint százat soroltam fel könyvemben, a névmutatóban), köztük a tó, a sziget, a telefon, a vakság, az ösvény és sorolhatnám. Jurij Olesa *Irígység* című regényében mindenféle tükröző tárgyak alkotnak rendszert, mítoszi óriásokká, sőt a folklórból vett rémekké nagyított tárgyak szerepelnek: a kolbász, az Ofélia nevű gép, a párna (lásd a 2. kötet Olesa-fejezetét). Az egyedi képalkotások eggyé válhatnak a szerzők nevével.

A képi világ sajátos esete az *ekfrázis*, amikor valóban létező képet, tágabb értelemben vett művészeti alkotásokat ír le egy szöveg. A vizuális ábrázolás szóbeli ábrázolásának feszültségét egyrészt az adja, hogy a vizuális benyomást szavakkal átadni lehetetlen, másrészt az, hogy a leíráshoz kiemelt részek kiválasztása mindig szubjektív, viszont a kép kiválasztása célzatos.[94] Klasszikus példája Dosztojevszkijnél *A félkegyelmű*ben Hans Holbein 1522-ben festett *A halott Krisztus* című, máig talányosnak tartott és aktívan elemzett képének értelmezése, amely szerint a nagyon széles, de szokatlanul alacsony, szinte csíkszerű képen Krisztus csupán egy emberi hullára emlékeztet, nem pedig szent vértanúra. A Rogozsin szájába adott gondolatok szerint ez a kép elveszi a hitet a feltámadásában. (Ezt a laposan rá nehezedő felső vonal is megerősíti, szinte lenyomja a testet, elvágva az utat a transzcendens értelmezés felé.) Dosztojevszkij saját megrázó élményét adta hősének, mert a kép láttán Baselban rosszul lett, ami majdnem epilepsziás rohamba torkollott.[95]

Könyvünkben is szerepelnek jelentős ekfrázisok. Iszaak Babel *Lovashadsereg*ében Pan Apolek templomi képei kulcsot adnak a novellaciklus értelmezéséhez. A festő egyszerű embereket, közülük is a kivetett páriákat, koldust, prostituáltat festi meg a szentképein. Ezt a világlátást követi az író is, aki a kozákokat magasztosítja fel hősökké. Andrej Platonov *Dzsan*jának főhőse egy képet lát leendő felesége moszkvai lakásában, amelyen a föld és az ég elszakad egymástól, leszakítva a felhőkön átkukucskáló kíváncsi ember fejét. Egyfajta allegória lehet ez az ideálok kereséséről, annak kudarcáról. Nabokov novellája, *A múzeumban* egy megbízatással kezdődik, egy vidéki múzeumban őrzött kép felkutatásával

94 Az ekfrázisról ld. HeténYi, Zs.: Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. B: Heller, L. M. (Ред.): *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Lausanne, Université de Lausanne, 2002. 162–166.

95 Az 1867-es látogatásra egész elméletet alapozott Julia Kristeva: Le Christ mort, de Holbein. In Kristeva, J.: *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Éditions Gallimard, 1987. 117–150.

bízza meg a barátja az éppen oda utazó elbeszélőt, aki ugyan vonakodik, de egy vihar éppen a múzeumba kergeti be. Egy sor kiállítási tárgyat mutat be a szöveg, köztük képeket, amelyeknek esetlegessége és múzeumba nem illése asszociációs elemzésre invitál.[96]

A számos szókép és alakzat közös vonása, hogy nem a megszokott nyelvi formában kerülnek egymás mellé szavak. Maguknak az alakzatoknak a száma is tekintélyes, de értelmezésük szinte végtelen, ezért mindig az adott szövegben kell a koherens elemzésben elhelyeznünk.

Az irodalmi elemzés elődtudományágai közül a poétika és a stilisztika elsősorban a szónoki beszédet és lírai műveket vizsgálta a művészi eszközök használatának szempontjából. Ezeknek mesteri alkalmazása egyrészt követelménye, másrészt értékmérője volt a klasszikus formáknak. A szép, harmonikus hangzás, a pontos rímek és azok változatos képletei és elrendezése (szótagszám, hangsúly, hosszúság függvényeként), a hangismétlések, a hangutánzás és a hangfestés *(звукопись)* együttesen a szöveg hangszerelésnek is nevezhető, ami az oroszban elterjedt műszó *(инструментовка)*. „Nincs különbség az ékesszólás *[Rede]* helyes szabályai és az ún. retorikai alakzatok között. Tulajdonképpen mindaz, amit általában ékesszólásnak hívunk, figuratív nyelv" – mondta Nietzsche, aki számára „[a]z ékesszólás és a stílus az alakzatok elméletéből származó alkalmazott forma."[97]

A szimbolizmus zeneiségre törekvő ornamentális szövegei a líra minden eszközét alkalmazták a prózában, rímet, ritmust, hangalakzatokat (például alliterációt, anagrammát). Itt is érvényes az elv, hogy észrevevésük csak az első lépést jelenti, a második lépés annak a jelentésnek, értelemnek a megkeresése, ami a nagyobb szövegegységek jelentését támogatja. (Például Nabokovnál az alliterációk szokatlanul nagy mennyisége a tükörmotívumaihoz társul, igaz, gyakran mindössze szójátékként is alkalmazza.) Az alliteráció tulajdonképpen hangrím, még pontosabban betűrím, és a betűk önálló jelentéssel történő felruházása egyre nagyobb teret kap a 20. századi prózában (lásd például a *záum* értelmen túli nyelvét).

A betűk szemantizálása (jelentéssel történő ellátása grafikai formájuk vagy más jellemzőjük alapján) kifinomult kódolása a szövegnek. Ezt például Nabokov is használta, de nem véletlenül, hiszen sok vizuális művészhez hasonlóan szinesztéta volt, azaz önkéntelenül kapcsolt agyműködése jelentést a betűkhöz.[98] A szép

96 Ld. Хетени, Ж.: „Идеальная нагота". Мотивы масонской инициации в рассказе Вл. Набокова *Посещение музея*. *Studia Slavica Hung*. 2003/1–3. 105–121.

97 Idézi Paul de Man, Nietzsche mindössze két hallgató előtt Baselban 1872-ben tartott retorikaórájának egyetemi jegyzeteit elemezve. De Man, P.: A trópusok retorikája (Nietzsche). Ford. Vástyán Rita. *Helikon* 1994/1–2. 37.

98 Ld. erről könyvemben: *Nabokov regényösvényein*. 645, 910.

szöveg elkerülése is lehet poétikai eszköz: Szergej Dovlatov például tudatosan irtotta prózájában az egymást követő, azonos betűvel kezdődő szavakat. Léteznek a szóelejin kívül belső és szótagismétléses alliterációk, mássalhangzók más sorrendű összehangzatása, hangzócsoportok ismétlése (például Nabokov a Sztkezdetű nevekkel és szavakkal érzékelteti, hogy mindenki Sztarov herceg törvénytelen gyereke, a *Nézd a bohócot!* című regényében). A betűjátékok egyben vizuális ismétlődést is jelentenek, valamint nagyobb, szószerkezeti játékok részét alkothatják, anagrammákat építhetnek.

A retorikai megformáltság főként a szintaktika és a szófordulatok szintjén koncentrálódik, és pontos latin vagy görög megnevezése van számtalan olyan formájának,[99] amelyekre egyre kevésbé érzékeny a mai olvasó, részben azért, mert a modern szövegek már nem követnek szabályokat és előírásokat. Az irodalmi *stílus* (kifejezésmód) összefoglaló szó, a formanyelvi eszközök összessége. Köthető történelmi korokhoz (klasszicista, romantikus), köthető egy-egy íróhoz, nyelvi beszédrétegekhez (lásd a narráció leírásánál), a beszélőhöz (vagy irodalmi hőshöz). Meghatározó eleme a lexika (szókincs, szóhasználat). A stilisztika nem véletlenül volt külön tudományág, kis túlzással állítható, hogy egyidős az irodalommal.

99 Szabó G. Zoltán, Szörényi László: *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*. Bp., Tankönyvkiadó 1988. http://real.mtak.hu/43137/1/Kis Magyar Retorika.pdf. (megtekintés 2018.02.13.).

A mű szellemi rendszerei, filozófiája. Közvetített gondolatok

Egy mű filozófiáján természetesen nem tételes elvek rendszerének feltárását értjük, hanem olyan elvont fogalmakhoz kapcsolódó gondolatokat vagy azok rendszerét, amelyekkel a filozófia foglalkozik. Az sem kizárt, hogy egyes filozófusok koncepcióinak hatását közvetlenül is látjuk egy művön, amit néha a korszellemnek is tulajdoníthatunk. A művek időszemlélete, amelyről korábban (a kronotoposz-fejezetben) már esett szó, az író világszemléletét is közvetítik. Például Proust vagy Nabokov időfelfogásában közvetlenül érzékelhető Bergson már többször említett, szubjektív időről szóló elméletének hatása (*Idő és szabadság*, 1889). A művészet Bergson szerint a szubjektív idő *(durée)* és az intuíció birodalma. Az emlékezés irodalmára nagy hatással volt az a gondolata, hogy minden pillanatunkban velünk él egész múltunk. Bergson relatív, felcserélhető viszonyba helyezte a múlt-jelen-jövő viszonyát is, és bevezette az egyidejűség-gondolatot is, ami a szinkronicitás jungi fogalmának előzménye, a véletlenek egybeesése, az egy időben történő dolgok összefüggésének sejtése, illetve utólagos felismerése.[100] Az irodalmi művekben a véletlennek és a különböző helyeken történő egyidejű eseményeknek óriási a szüzséformáló szerepe (lásd például Nabokov kozmikus szinkronizáció fogalmát, a 2. kötet Nabokov-fejezetében). A filozófiai absztrakció, egy elvont szempont felvetése azért lényeges, hogy tudatosítsuk, hogy az irodalom mindig a létre vonatkozó általános, „nagy" kérdéseket vet fel. Ezek nem mutatkoznak meg önmaguktól, ezekre rá kell keresni.

Egy-egy irodalmi szövegből összeállítható alkotójuk világlátása is, ahogyan időről (múltról és jövőről), térről (például Kelet-Nyugat ellentétéről), saját kultúrájáról és a történelemről, a történelmi és kulturális hagyományokról, a kozmoszról és az ember helyéről gondolkozik a világban. „Mi az ember helye a történelemben? Mi a metafizikai rendeltetése? – kérdezi Danilo Kiš. – Én ezeket a bonyolultabb formákat veszem célba és öntöm irodalmi formába."[101]

---

100 Jung, C. G.: Szinkronicitás. In Hark, H. (szerk.): *C. G. Jung alapfogalmainak lexikona 1–2*. Ford. Bodrog Miklós. Bp., Kossuth, 1998. 2. 109–111.

101 Kiš, D.: Die Prosa darf nicht lügen. [A próza nem hazudhat. Interjú.] Blažek, V.: Ein Gespräch mit dem jugoslawischen Schriftsteller Danilo Kiš. *Süddeutsche Zeitung* Nr. 222, 27–28. 09. 1986. 15.

Alapvető közelítő kérdésekben vehetjük szemügyre, vajon a lineáris, történelmi, illetve vallási-megváltási időelképzelés dominál egy műben, vagy pedig az örök visszatérés körkörös elképzelése, amely a természet ciklusait és az erre vonatkozó mitológiai elképzeléseket tükrözi. (Ez a kronotoposz elvontabb tárgyalása, amit már annak tárgyalásakor mérlegelhetünk, hiszen az elemzés, mint említettem, nem hierarchikus, még sorrendi szabályt sem tud követni első megközelítésben, legfeljebb írott dolgozatban).

Az „eszmei mondanivaló" megfogalmazása az iskolai tantervben kényszerű összefoglalója vagy lezárása volt valaha egy órának, de csak annak – egy elemzés soha nincs befejezve. Egy-egy szakaszának lezárása azonban természetes igénye a Hallgatónak, az ő rendteremtő elméjének, hiszen a továbblépéshez egy megfogalmazott, megfogható összegzés támaszt nyújthat. Egy kész részkövetkeztetés a gondolattérképben önálló helyet biztosít a logikai láncolatban és a szabad asszociációk terepén is. Az összefoglalással szembeni ellenérzéseket háttérbe állítva a mű számunkra közvetített aktuális igazságát, redukált lényegét nevezhetjük egy-egy mű mondandójának, üzenetének. (Ez nem azt jelenti, hogy a szerző üzen vagy az ő szándékát fogalmazzuk meg.)

Ritkán lehet az állatmesék végére jellemző morális következtetéseket levonni az irodalmi művekből, lélektani helyzetekre adott válaszokat még kevésbé, különösen a modern irodalomban. Anna Karenina sorsa nem ad választ arra, mit tegyünk, ha a házasság elromlik, noha a regény sok jelenetéből lehet jó kérdéseket feltenni hasonló helyzethez (például az öngyilkosság elsősorban nem morális, hanem filozófiai értékeléséről).[102] Ez a kérdés a mű mondandójához tartozik, amelyet nemcsak az eseményekkel, hanem az elemzés evvel összhangban álló formai jegyeivel is alátámaszthatunk. A törekvés nemcsak az, hogy az elemzési szempontok egymás közötti kapcsolatainak feltárásával egyre többet tudjunk meg a műről, a világról és magunkról. Az elemzés éppen az elvont gondolkodás felé tett lépések sorozata, és menet közben születik meg az intellektuális tevékenység érzéki öröme – a szöveg öröme és gyönyöre.[103]

102 Tanulságos naiv mérlegelést olvashatunk a 20. század egyik legkorábbi bonyolult regényéről, James Joyce *Ulysses*éről, ahol a cikk szerzője a filozófiai, szerkezeti és nyelvi kérdések helyett egyetlen hős viselkedésére figyelve felveti, miért nem cselekszik semmit Bloom, amikor megtudja, hogy felesége megcsalja. Parks, T.: The Books We Don't Understand. *The New York Review of Books*, 2017. http://www.nybooks.com/daily/2017/08/15/the-books-we-dont-understand (megtekintés 2017.08.24.).

103 Barthes, R.: A szöveg öröme. Ford. Mihancsik Zsófia. In Barthes, R.: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1996. 75–116.

A GONDOLATTÉRKÉP

Az elemzés kapcsolati-kapcsolási játékának vizualizálásra, rögzítésére, továbbvezető rendszerezésére alkalmas a gondolattérkép *(mind map)* módszere. Azzal kezdtük, hogy minden műben keressük meg a számunkra érdekes rétegeket – az összegzésben ugyanide térhetünk vissza azzal, hogy most már a mű is elénk tárta, mi benne a fontos. A könyv 2. kötetének első felében lesznek levezetési kísérletek, illetve konkrét szóbokor-ajánlatok a gondolattérkép elindításához.

Kész rajzokat nem tartalmaz a könyv, mert ezeket nem ugyanolyan hasznos nézegetni, mint sajátokat készíteni, hiszen a sajáttá tevés elengedhetetlen állomása a fogalmak megtalálása, az összekötő vonalak saját kezű felrajzolása és megtervezése. A gondolattérképben nem az eredmény, hanem a hozzá vezető út a lényeges, mert, mint említettem korábban, inspirál. Mások kész gondolatait vagy egy egészében elénk kerülő komplex eredményt sokkal nehezebb követni és átlátni. A gondolattérkép ezen felül saját építmény, személyes alkotás. A saját elemzés során kiküzdött saját felismerések alaposabban bevéső dnek, mint a másoktól olvasott elemzés, a készen kapott gondolatok. Amire maguk jövünk rá, az jobban bevéső dik. De még idegen gondolatok esetében is hatékonyabb tanulási módszer a jegyzeteléssel kísért tanulás, az átforgatott, magunknak átstrukturált szövegkép. Joseph Czapski például 1940—1940 telén a grjazoveci szovjet fogolytáborban gondolattérképben elevenítette fel és elemezte Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című nagyregényét fogolytársainak.[104]

A saját kézírás, különösen a folyóírás önmagában is elősegíti a módszeres gondolkodást. Előre tervezést kíván meg, ritmizálja a gondolatokat, megjeleníti a szavak és fogalmaink születését. A rajz folyamata rugalmas, színek és geometriai kiemelési formák dinamikus beszúrását és átcsoportosítását engedi meg,

104 https://www.researchgate.net/publicati_/294425909_Conte xtures_graphiques_dans_les_manuscrits_d%27auteurs_reperes/figures?lo=1 Angol fordítását ld. https://www.brainpickings.org/2019/07/31/jozef-czapskilost-time-proust/ (megtekintés 2020.01.18.).

mozgósítja az asszociációkat, összekapcsolja a különböző agyi területeken folyó tevékenységet (képalkotást és fogalomalkotást, logikát és csapongást).

Egy előadáshoz készített vázlat vagy kiosztmány *(hand-out)*, egy vetített diasor elkészítése hasonló rendszerezést jelent, csak azok lineárisak és ezért nem nyitottak. A prezentációk terén ezért tudott forradalmi változást hozni és üzleti sikert elérni a Prezi, mert a linearitást törte meg lényegében a gondolattérkép formájának felhasználásával. A Prezi a közelítés bevezetésével pedig szinte háromdimenziós bemutatást tesz lehetővé.[105]

Érdekes a kollektív gondolattérkép-készítés is; egy szemináriumi csoportban a közös következtetések együttes berajzolásakor az elhelyezés megvitatása is új gondolatokra adhat alkalmat.

105 Prezi-projekt: www.prezi.com. A gondolattérképhez számos színes és rajzos szoftvert is kínál az internet, ez már a Hallgató választása, technikai tudása és pénztárcája függvényében. Ezeket nem sorolnám fel, mert nem mind próbáltam ki, és reklámnak is minősülhetne. Tapasztalatom szerint nemcsak elegendő, de inspirálóbb is egy megfelelő méretű, pl. A3-as papír és néhány színes toll.

ÖSSZEGZÉS

Az 1. kötetben elmondottak számomra egy módszerré álltak össze, és (ami fő), érdekes kreatív játékká. Úgy gondoltam, hogy mások számára is hasznosak lehetnek. Számomra fontos kezdeti lépés, hogy el tudom különíteni a lényegében objektívan rendszerezhető, egyetemes, vagyis mindenki számára érthető, és a szubjektív, személyes élményekkel asszociált területeket (ami nem kis dolog önmagában sem). Olyan módszert szerettem volna összeállítani tankönyvemben, amivel bárkit tanulással kapcsolt élményhez lehet juttatni. Az elemzés alapfokán a gondolattérkép módszerével akár kulturálisan hátrányos helyzetűeket is a kultúra és a szövegértés felé lehet irányítani, ezért a tanárképzéshez biztosan javasolható.

A pszichológia és a modern agykutatási eredmények segítségével igyekeztem bebizonyítani, hogy mindenkinek szüksége van irodalomhasználatra, művészetre, műértésre, szövegértésre. Társadalmi méretekben mindenkinek biztosítani kellene a hozzáférést a kultúrához, különben a tömegek elvesztik a felemelkedés esélyét, sőt igényét is. Az irodalom, a színház és a film egyedülálló módon fejleszti az empátiát, belehelyezkedést a mások helyzetébe, mások megértését. Más művészeti ágak, például a szimfonikus zene, bár erős érzelmeket is tud kelteni, nem segíti ezt, és a képzőművészet is ritkán, mert statikus.

A megértés nyitottabbá tesz bennünket, fejleszti empátiánkat és képességünket a toleranciára. Az egyszerre érzelmi és intellektuális megismerés nemcsak más emberek iránt, hanem más csoportok, népcsoportok, nemzetek és az ő történetük és történelmük iránt is fogékonnyá tesz. Formálja és ösztönzi az emlékezést, egyaránt alakítja a privát és a közösségi emlékezetet, tudatosítja a saját és az idegen fogalmait és dialógusban tartja a közöttük lévő viszonyt. Mindez hatékonyan járul hozzá a gyűlölködés mérsékléséhez, ami még a politikai szélsőségekhez csatlakozás ellen is védelmet adhat.[106]

106 Eagleman undorkísérlete azt mutatta ki, hogy a másik embertől idegenkedő, nem empatikus emberek túlnyomó része ideológiai szélsőségek rabja. Eagleman, D.: *The Brain. The Story of You*. Edinburgh – London, Canongate, 2015. 113–114.

„Miről is szólnak azok a könyvek?”

2. KÖTET

Irodalomelemzés a 20. századi orosz próza szövegmintáin

Azt a címet is adhattam volna a 2. kötetnek, hogy *Művek, szerzők, korok: fejezetek a 20. századi orosz prózából*, mert nem illusztráció az elsőhöz, hanem annak megvalósítási vagy kifejtési javaslata.[1]

Amikor az ember egy könyv vagy egy kurzus tartalmát válogatja össze, akkor a terjedelmi kereteken túlmenően alapvető kérdés, vajon alárendelje-e az összeállítást valamilyen kánonnak, módszernek vagy elismert irodalomelméleti iskolának. A 20. századi orosz irodalom felsőoktatási anyagának fókusza szinte ellentétébe fordult 1980 és 2020 között. Kevés akkor is tanított mű szerepel a mostani kötelező irodalmi listán. A rendszerváltást követő új tantervbe bekerült az addig tiltott, akkor felszínre és publikálásra került szépirodalom. Legalizálódott a korábban elnyomott, már nem morális kategóriákra épülő kultúrakép, ugyanakkor a szovjet korban látensen érvényesülő nemzeti vonal is megerősödött, a moralizáló irányzatosság újra felszínre került, csak más előjellel (lásd Szolzsenyicin életművének fordulatát).[2]

A könyvben nemcsak általánosan elismert remekművek szerepelnek, hanem a korról tanúskodó és az irodalom alakulásában fontos szerepet játszó, szimptomatikusan összegző, akár másodvonalbeli szövegek (mint Kuprin kisregénye), vagy amelyek éppen azzal tanúskodnak, hogy megszegték az érvényes kánont (a *Julio Jurenito* revelatív hatással volt 2019 tavaszán is némely BA-s hallgatóra). Az irodalmi másodvonal nem elhanyagolható része a kultúrának. Nem kizárt, hogy ez a könyv egy letűnt korszak, az elmúlt negyven év tanítási módszerének emlékműve, s ilyen minőségében és ennek rögzítésében lesz paradox módon egyedi. Viszont módszertani kitörési pontot is ajánlok az elemzési szempontrendszerrel,

1 Egyes író-fejezetek előzményét lásd: Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Bp., Tankönyvkiadó, 1997. 235–239. 2. kiadás: 2002. A könyv példányait a kiadó 2010-ben bezúzta, újrakiadásától elzárkózott (még az e-könyv formától is), ezért használtam fel helyenként az anyagát. Három jelentős különbség, hogy abban a könyvben korlátozott volt a terjedelem, nem szerepelhettek lábjegyzetek, sem pedig elméleti háttérismeretek.

2 A kánonról és oktatásáról ld. Sipos Balázs: Az archívum allegóriái. Prózafordulat és pedagógia. (Előadás az ELTE BTK és a Szépírók társasága Kánon-konferenciáján. Elhangzott 2019. február 22-én.) https://www.academia.edu/38873220/Prózafordulat_és_pedagógia (megtekintés 2019. 10. 10.).

és az asszociációs játékot és a koherenssé fegyelmezést összehangoló gondolattérképpel.[3]

Nem a művek terjedelme a lényeg, mert alapos elemzéssel novellákból is kialakul egy irodalomtörténeti összkép, és elsajátítható az a szövegelemzési rutin, amellyel tovább lehet lépni a nagyobb áttekintések és koncepciók felé.

Magyarázatot fűznék ahhoz, miért nem csatoltam szakirodalmi bibliográfiát a könyv végén. A szakirodalom manapság akkor számít értékesnek, ha friss, ha évszáma az elmúlt öt évre utal – a most megadott lista pillanatok alatt elavulna. Az is igaz, hogy ez elsősorban a kutatásra vonatkozik, nem pedig a tanításra, ahol az alapművek értékesebbek. Ezeket viszont említem a szövegben a maguk helyén, a lábjegyzetekből követhető külön is. Ezeket nem nehéz előkeresni akár interneten, akár egy adatbázisból, a szükséges és tudott nyelveken.

Bővebb és konkrétabb lista összeállításához lehet tájékozódni a Google Scholar felületén, vagy olyan könyvtárakban elérhető adatbázisokban, mint a jstor, a muse, az Ebsco vagy az MLA bibliográfia, pontos kereséssel, illetve vonatkozó disszertációkban.

A bölcsészeti készségek között a bibliográfia összeállítása az első lépés, és ebbe beletanulni nem is olyan könnyű. Az a szakirodalom, amit az ember nem maga talál meg és fedez fel, mindig a kötelező irodalom benyomását fogja kelteni, márpedig ez a könyv az önálló tájékozódás és gondolkodás felé szeretné irányítani mind az Olvasót, mind a Hallgatót.

Tekintve, hogy ez a könyv elsősorban e-könyvnek készül, megfelelőbb formának tartom, ha az egyetemi honlapomon tárolok egy frissíthető szakirodalmi listát:

https://szlav.elte.hu/content/dr-hetenyi-zsuzsanna-egyetemi-tanar.t.4300?m=1017

Ugyanitt szerepel a jelen kötet függelékében is elhelyezett *Fogalomtár* is, valamint néhány link az elemzett művek orosz szövegéhez.

3 A felsőoktatási irodalomoktatás egyik kulcskérdése, hogy kronologikusan, korszakokra felfűzve vagy tematikus blokkokban, problémamegoldást, csomópontokat és jelenségeket helyezve, netán íróportrékra koncentrálva szerveződjenek-e a kurzusok. A másik kulcskérdés, hogy a kis létszámú szeminárium, a tutori rendszer vagy a nagy létszámú előadások dominálják-e.

ESZKATOLOGIKUS VÁRAKOZÁSOK A 20. SZÁZAD ELEJI OROSZORSZÁGBAN

Az 1917-es orosz fordulat megértéséhez meglehetősen komplex tanulmányokat végez mind a mai napig a történetírás, a szociológia, a politológia és alkalmanként a szociálpszichológia is. Ha a köztudatban zajló folyamatokat feltételesen korszellemnek nevezzük, ennek lenyomatát az irodalom némi késéssel mutatta. Oroszországban az irodalom szinte kezdettől fogva a társadalmi elmélkedések tere is.

Az 1920-as és az 1930-as évek irodalmi műveinek elemzése során kirajzolódnak azok az előzmények, amelyeken keresztül a forradalom messianisztikus felfogásának térnyerése bekövetkezett.[1] Úgy látom, hogy az 1917-es fordulat után bevezetett bolsevik eszme egészen különböző eszmerendszerek főleg eszkatologikus ideáinak fatális egybeesését használta ki. Ennek következtében hathatott és terjedhetett el földrajzi térben és társadalmilag egyaránt. Ezt az egybeesést lovagolta meg az új szovjet állam megalakulása utáni első éveiben, és erősen támaszkodott rá az 1929-es sztálini „nagy fordulat" *(год великого перелома)* is. A manipulatív folyamat a múlt és a jövő szakralizálásában, valamint a politika és teológia, továbbá az apokalipszis és megváltás összemosásában jelentkezett.

Az alább szembeállított nézetek gyökereinek részletesebb elemzéséhez érdemes a szlavofilek és a nyugatosok klasszikus ellentétéhez visszanyúlni, amely az 1840-es években alakult ki és gyakorlatilag tízévente bizonyos változásokon ment keresztül. Az első orosz forradalom (1905) utáni időszakban is jól látható ez a két tábor, mert a fő kérdések változatlanok, és Oroszország jövőjére vonatkozik minden múltértékelés. Továbbra is fő kérdés a régi szélsőségesen alternatív teóriák vonzásában, hogy mi is volt I. Péter uralkodásának hatása, és mi

1 E fejezet hátterét jobban megvilágító cikkeim: Хетени, Ж.: Библейские мотивы в *Конармии* И. Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1981/1–4. 229–240; Хетени, Ж.: О дикарях 20 века. Об одном аспекте соотношения понятий революции, государства и церкви в романе Е. Замятина *Мы*. *Studia Slavica Hung.* 1987/1–4. 269–276; Hetényi Zsuzsa: Andrej Platonov: *Csevengur* (előszó). In Platonov, A.: *Csevengur.* Bp., Magvető, Uzsgorod, Kárpáti, 1989. 5–16; Hetényi Zsuzsa: Fatal Hearts of the 1920s. On Mikhail Bulgakov's Story *The Heart of Dog*. *Scottish Slavonic Review* 14, Spring 1990. 181–190.

Oroszország szerepe Európában. A két ellentétes oldalon a polarizált szélsőségek már ekkor szinte összeérnek, egyre több az egybeesés, a közös megnyilvánulási elem.

Kétségtelen, hogy az európai útra lépés hívei, a nyugatosok utódai a marxizmust, majd később a bolsevizmust tudták/értelmezték a legmodernebb európai tanításként, hangsúlyozva a marxizmus német eredetét és tudományos alapjának rokonságát a pozitivizmussal (amely viszonylag későn ért el Oroszországba). Figyelembe véve az orosz értelmiség 1840-es évektől kezdődő lelkesedését az utópista eszmék iránt (a filozófiai csoportok egyikében, a Petrasevszkij-körben Dosztojevszkij is részt vett), ami módosulva eljutott a „hatvanasok" mozgalmáig (például Csernisevszkijhez és az ún. forradalmi demokratákhoz az 1860-as években), ez a hagyomány a marxizmus utópista vonásainak mentén elvezet mind a megvalósuló szocialista, mind a továbbgondolt irodalmi utópiákhoz az 1920–1930-as években. Ez összhangban állt egyrészt a történelmi ugrások lenini elméletével, amely az 1917-es forradalom bolsevik koncepciójának eszmei hátteréül szolgált, másrészt Európa gyors utolérését vizionálta.

A 20. század első évtizedében felerősödtek a nyugatosok és a szlavofilek eszmei örökségét közelítő tendenciák, és hagyományos értelemben már nem lehet őket megkülönböztetni. Eddigre a személyiség problematikája háttérbe szorul, talán mint a 19. század idejétmúlt fogalmat már az 1880-as évek „apró dolgok" elmélete *(теория малых дел)* kiszorította. Helyét az emberfeletti ember, illetve az istenember problematikája foglalta el. Ha az irodalomban követjük ezt a váltást, akkor az előző fázist Csehov emberképével, az utóbbit a futuristák I. világháború előtti Én-képével lehetne illusztrálni.

Igen életerősnek bizonyultak a narodnyik mozgalom bizonyos elvei, mindenekelőtt a faluközösségé. A faluközösséget kezdetben parasztszocializmusként, később a majdani szocializmus csírájának fogták fel. Az orosz paraszt még Bakunyinnál is ösztönös kommunistaként jelenik meg, különös módon nagyjából éppen azon idealizált tulajdonságai miatt, amelyek miatt ösztönösen alázatosnak és pravoszlávnak tartják a másik oldalon. Ugyanakkor szinte közmegegyezés volt arról az értelmiség és a mozgalmak körében, hogy minden pozitív jellemvonása mellett az orosz parasztnak vezetőre van szüksége, mégpedig az értelmiség(i)re.

Ezt a szerepet az értelmiségnek („intyelligencija") kellett betöltenie. A kezdetektől szinte szent feladatának tekintette, hogy nevelje és képviselje a népet, és szerette volna áthidalni vagy legalább szűkíteni azt a szakadékot, amely a néptől elválasztotta. Ez a modell, amely szerint a nagy tömegek irányításának feladatát a teoretikusok kis csoportjának kell ellátnia, egyúttal azt sugallva a népnek, hogy erre szüksége van, mert a „közösség", a társadalom maga is a tömeggel azonos, kis eltérésekkel tovább élt az 1917 utáni gyakorlatban.

A kollektivizmusról szóló általánosan megfogalmazott gondolatok tetszetősnek tűnhettek nemcsak azok számára, akik ifjúkorukban, diákként narodnyiknak tartották magukat, hanem azoknak is, akiket inkább a szlavofil irány vonzott. 1917 körül ugyanis nem volt világos, hogy a közösségről egyáltalán nem etikai értelemben lesz szó, hanem mint szigorú gazdasági képződményről. Megjegyzendő, hogy (úgy látom) ezt a tisztázatlanságot a bolsevikok szándékosan tartották fent, ami taktikai lépésnek is értelmezhető. Másképpen fogalmazva, a kollektív gazdaságot úgy lehetett tálalni, mint a szervezett munka racionalizálását (a nyugatosoknak), illetve mint ősi szláv életformát/életnormát (a szlavofil beállítottságúaknak).

Az orosz nép vallásosságára épített az istenépítés eszméje, amely szerint a népnek egyszerűbb a szocializmust vallásként, új hitként megfogalmazni. Lunacsarszkij megfogalmazása szerint „az átlelkesült kommunisták [...] Krisztus győzelméért harcoltak, vagyis a kommunista obscsináért a földön."[2] Ebben a földi vallásban a kereszténység összes eleme új rendeltetést kapott az új ember érdekének szolgálatában, aki saját kezűleg teremti, sőt építi meg magának a földi paradicsomot. Ez az új ember Nietzsche emberfeletti emberének egy sajátos mutációja, azzal az eltéréssel, hogy annak életkörnyezete a hozzá hasonlók közössége, akikkel együtt csodákat tud tenni (lásd Makszim Gorkij *Gyónás*a), nem pedig egy társadalom. Ez a pozitivista, emberre redukált nézet Nyikolaj Csernisevszkij programregényére emlékeztet *(Mit tegyünk?)*, aki szerint „a természet nem templom, hanem műhely" az újfajta emberek számára; csakhogy a 20. századi változatban a templom is műhely lett, ahol az ember elfoglalta Isten helyét. Kezébe vette saját sorsát és a Földét is, és új hitet, új evangéliumot, új apostolokat, stb. teremtett magának. Plehanov mindezt a szocialista mozgalom korai szakaszára jellemző jegyeknek tartotta, s nyilván nem láthatta előre, milyen veszélyei vannak, és mibe fog átfordulni azt követően, hogy állami politikává válik.[3]

A fenti ideák megfogalmazásán keresztül a várva várt társadalmi változások leírásaiba mélyen beágyazódott a keresztény szókincs, amely leszivárgott a publicisztika szóhasználatába, és ezen keresztül az átlagolvasók tudatába.

A messianisztikus várakozások között különleges helyet foglal el az a gondolat, amely Oroszország megváltó küldetését hangsúlyozta a világ folyamataiban (ami inkább Európát jelentette). A gyökerek feltárásában itt ugyancsak

2 Луначарский, А.: *Религия и социализм*. Спб., Шиповник, 1908–1911. 153–154. Adalékok az *obscsina* fogalmáról és a régebbi vitákról körülötte: Kövér György: Az orosz obscsina történetéhez. (Áttekintés a hetvenes évek orosz szakirodalmáról.) *Társadalmi Szemle* 1978/2. 338–354.

3 Плеханов, Г.: О т.н. религиозных исканиях в России. В.: Плеханов: *О религии и церкви*. Избранные произведения. М., Изд-во АН СССР, 1957. 251–380.

célszerű időben visszatérni, mégpedig a „Moszkva a harmadik Róma" elmélethez, Rettenetes (Rettentő, IV.) Iván idejébe. De az eszme a folytonosságot biztosító összefoglalását meg lehet találni Dosztojevszkij híres Puskin-emlékbeszédében is.[4] Szinte törvényszerűnek látszik, ahogy a „kommunizmus felépítése egy országban" elképzelés mindig hangsúlyozottan szerepelteti az orosz társadalmi fejlődés különösségét és eredetiségét, bizonyos értelemben éppen a régi harmadik Róma álomeszme változataként. Hiszen a Megváltó Oroszországot, a bűnös világot megmentő szent birodalmat át lehet alakítani világbirodalommá, az impériumok impériumává, ami akár a pánszláv törekvésekkel kapcsolatos asszociációkat is megengedhet. Ez az irányzat különösen elterjedt az 1920-as évek végén, azután, hogy kiiktatták a világforradalomra vonatkozó trockista jelmondatot, amely az egyetemes kereszténység mint világvallás mintájára igényt tartott arra, hogy egy új vallás, a régi kereszténység helyettesítője legyen. (Erről több korabeli irodalmi alkotás tanúskodik, például Iszaak Babel *Lovashadsereg*, Borisz Pilnyak: *Meztelen év*). A proletár internacionalizmus az 1920-as évek eleji szövegkörnyezetben egy olyan keresztes hadjárat, amelyet minden koldus, nincstelen és megalázott egyesítésének és a földi paradicsom megteremtésének céljával indítottak. Hiszen, úgymond, a romlott nyugati ember számára csak a keletről jövő, civilizálatlan (sőt néha barbár, „szkíta") ember hozhat megváltást, aki isteni tudatlanságban és lelki világa teljességében élve ösztönös képviselője a szobornoszty/*соборность* (közösségiség) eszmeiségének[5] és az őskollektivizmusnak. A megváltáshoz feltétlenül szükséges jeleket, sőt a megelőző apokalipszist a világtörténelem elő is állította az első világháború jól sikerült időzítésével.

A környezetéből kiszakított és hosszú éveket az I. világháború lövészárkaiban, majd a polgárháborúban eltöltött átlagember számára beérett a helyzet, hogy életének új támpontot és új hitet keressen. Ha csak a háború pszichológiai vetületét vesszük tekintetbe, azt, hogy az embert minden percben körülvette az ember által előidézett apokalipszis, akkor logikus, hogy a világégést köve-

4 Dosztojevszkij, F.: Puskin. Ford Sisák Gábor. In Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés az orosz irodalom történetébe* I–II. Bp., Bölcsész Konzorcium, 2006. I. 179–194. oroszul: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0340.shtml (megtekintés 2019.03.12.). A bevezető rész után szerepel 2. fejezetként maga a beszéd. mhttp://mek.oszk.hu/04900/04937/pdf/orosz1.pdf (megtekintés 2015.11.11.).

5 A Homjakov megalkotta filozófiai fogalom a pravoszláv vallási közösségiség speciális eszméjéről, ahol a „sokaság egysége", a szabadság és az egységbe forrottság nyilvánul és valósul meg. Későbbi továbbgondolása Vlagyimir Szolovjov nevéhez fűződik, aki elveti a gondolatot, a hamis egységet a valódi közös érdekkel, a létezés teljességével állítva szembe. A szimbolizmus korában Vjacs. Ivanov, 1916-ban Sz. N. Trubeckoj, majd az emigráció filozófusai vitték tovább a gondolatot. Ld. még: http://ponjatija.ru/node/12798 (megtekintés 2018.07.13.).

tően képesnek érezte magát arra, hogy Krisztus második eljövetelét is, a megváltást és a földi paradicsomot is önmaga szervezze (lásd Platonov regényét, a *Csevengur*t).

Ha ebbe a gondolatmenetbe bekapcsoljuk a forradalmat is, akkor a fent említett teljesen különböző eszmei konstrukciókat egy közös szálra lehet felfűzni, sőt az előző bekezdésben vázolt csúsztatásokkal össze is lehet kapcsolni. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a kétségtelen tényt sem, hogy az átlag értelmiség forradalommal kapcsolatos megváltás-elképzeléseit nem a filozófia vagy az irodalom alakította ki, hanem az újságok és folyóiratok nyelve, a publicisztika zsargonja, amely a filozófusok és írók eszméit érvelés nélkül és rendszerükből kiszakítva, általánosítva közölték. Az 1917–1918-as évekre ezek a fogalmak mélyen beleivódtak a társadalmi tudatba – elég, ha korabeli leveleket olvasunk, például a Gorkijnak címzetteket, amelyek később *Időszerűtlen gondolatok* címen kötetbe foglalt cikkeire érkeztek válaszul. Ezek Gorkij *Novaja Zsizny* című újságjában jelentek meg (amelyet Lenin maga 1918-ban betiltott). Egyik levélben ez áll:

> Az ön vitája a bolsevizmussal egy mélységes tévedés, ön az újjászületést óhajtó nemzeti lélek ellen harcol. A bolsevizmusban az orosz lélek különlegessége, sajátossága fejeződik ki [...] Hiszen mi, ahogy nagy íróink, például Dosztojevszkij és Tolsztoj is prófétaian megjövendölték, Messiás-nép vagyunk, amelynek az a küldetése, hogy mindenki előtt haladjon és mindenkinél messzebb jusson. Éppen a mi szellemiségünk szabadítja meg a világot a történelem bilincseiből.[6]

A forradalmat misztikusan értelmező irányzatok között sajátos ágat képvisel az ún. „szkíta" elmélet (a *Szkíták* című cikkgyűjtemény Petrográdon jelent meg 1917–1918 között).[7] Ők megkülönböztetik a bolsevizmust és a kommunizmust. Utóbbi számukra az Oroszországtól idegen Európa mechanikus rendszerét és (vele azonosítva) akár az I. Péter bevezette erőszakos reformokat is jelenti.

6 No. 11 (225), 17 (30) января 1918 г. Горький М.: *Несвоевременные мысли и рассуждения о революции и культуре*. М., МСП Интерконтакт, 1990. 115–116. Ez a cikk a magyar kiadás válogatásából kimaradt: Gorkij, M.: Időszerűtlen gondolatok. Ford. Rajka Ágnes. In Szőke Katalin (szerk.): *Apokalipszis – 1917. Írások az orosz forradalomról*. Bp., Európa 1997. 167–320.

7 A „Szkíták" antológiák köré szerveződő irodalmi-művészeti csoport kiemelkedő orosz író és képzőművész tagjai Andrej Belij, Alekszej Remizov, Ivanov-Razumnyik, Fjodor Szologub, Lev Sesztov, Olga Fors, Kozma Petrov-Vodkin, Nyikolaj Kljujev, Szergej Jeszenyin. A kor és a csoport emblematikus műve Alekszandr Blok „Szkíták" című verse. Ld. még Jevgenyij Zamjatyin 1918-as cikkét: *Szkifi li?* (Vajon szkíták?) http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1918_skify.shtml (megtekintés 2018.12.10.). A szkíta gondolatrendszer kapcsolatba állt az eszer párt ideológiájával. Ld. erről: Леонтьев, Я. В.: »Скифы« русской революции. М., Аиро-XXI. 2007.

A bolsevizmusban viszont a lázadást képviselő, hamisítatlan nemzeti lelket, az orosz muzsik erejét látják (lásd Borisz Pilnyak regényében, a *Meztelen év*ben a II. fejezetben: „Két beszélgetés. Öregek").

A forradalom szorosan összefüggött a messianisztikus várakozásokkal többfajta zsidó elképzelésrendszerben is. Gershom Scholem meghatározása szerint a zsidóság kezdetektől földi eseményként képzeli el a megváltást (a kereszténységtől eltérően, ahol a lelket váltja meg Krisztus). Igaz, a judaizmusban a történelem színpadán az ember nem jelenik meg, az ő szerepe a megváltásban a törvény teljesítésére korlátozódik, amivel „szélesre tárja a kaput" a Messiásnak.[8] Scholem ugyanakkor azt is állítja, hogy a Messiás eljövetele a Talmud és a Kabbala szerint összefügg minden törvény és tiltás eltörlésével, és ez az anarchista elem váratlanul egybeesik a forradalmi utópiák felforgató szellemével. Ezek az egybeesések a közép-kelet-európai zsidó értelmiség körében a forradalom messianisztikus elképzelésének több válfaját idézték elő.[9] A század eleji Oroszországban a letelepedési övezetben élők vagy onnan származók között széles körben elterjedt haszidizmus ezt még inkább felerősítette.

A zsidók számára a szocializmus és a forradalom a fojtogató gettólégkörből való kitörési lehetőséget jelentették. Az ő új identitáskeresésük egy új, tágabb, nem nemzeti alapú („faji", vagyis állandó jegy szerinti), hanem szabad választáson és világnézeti elven rendeződő társadalom felé irányult, amelyhez saját meggyőződésükből csatlakozhattak. Ez az új ideológia egyúttal sokban emlékeztetett arra a hitre, amelyet nagy lelki erőfeszítések árán frissen hagytak el, és gondolkodásukban és szívük mélyén még sokáig jelen volt. Megmaradhatott a kiválasztottságtudatuk, bár már nem nemzeti alapon, hanem társadalmi „osztály"-alapon. A minden nemzetinek (benne a zsidónak is) mint burzsoának az elutasítása, és az általános emberi kategóriákban gondolkodás elég korán hozzájárult a korántsem véletlenül a zsidókra ragasztott „kozmopolita" gúnyos eufémizmus létrejöttéhez. A zsidók hagyományos szolidaritása a szegényekkel a szocialista ideológia társadalmi osztály-elvében teljesedhetett ki. Ezen kívül a szocializmus és a kapitalizmus a gettóból való kitörésnek olyan lehetőségét kínálta fel, amely kevésbé éles szakítást jelentett a zsidó erkölcsi elvekkel, mint a 19. századi kikeresztelkedés és a zsidóság feladása. Ez főként a gazdag zsidókat érintette, akik az európai országok gazdasági életébe való bekapcsolódás reményében asszimilálódtak. A marxizmus kereszténységellenessége önigazo-

8 Scholem, G.: Zum Verständnis der Messianischen Idee im Judentum. In Scholem, G.: *Judaica* I. Frankfurt, Suhrkamp, 1953. 7.

9 Löwy, M.: Messianisme juif et utopies libertaires en Europe centrale (1905–1923). *Archives des Sciences sociales des Religions* 1981/1 (janvier–mars). 5–10.

ló alternatívát jelenthetett a kikeresztelkedéshez képest, mondván, hogy „még mindig jobb".

Akkori szociológiai kérdőívek hiányában lehetetlen pontosan meghatározni, hogy a fent említett hangulat mennyire mélyen kerítette hatalmába a lakosságot, és a küszöbön lévő fordulatot Oroszországban a lakosság mely része milyen nézőpontból magyarázta. Minderről a szépirodalom tanúskodik a leghívebben. Legszélesebb körben talán a népi eszkatológikus hangulat terjedt el. Már a század elején erről tanúskodnak Kropotkin 1902-től kezdődő feljegyzései, aki meglátta a széles tömegeket szolgai engedelmességre nevelő intenzíven terjedő orosz szekták veszélyét.[10] A tendenciát Andrej Belij trilógiája is tematizálja, elsősorban *Az ezüst galamb* (1910). A világháború árnyékában nem tűnt fel, mennyire meghatározta az akkori idők szellemét az 1910-es és 1920-as évek népi („paraszti") messiásváró hangulata.

Ez a mindenre kész lelkes hajlandóság később jelentősen hozzájárult a sztálinizmus erősödéséhez (az új gazdaságpolitikát, a NEP-et pedig visszaszorította). A földi paradicsom és a legkisebb fiú, a Bolondoska Ivanuska földi uralmának leggyorsabb megvalósítását ígérő, és az emberek közötti minden különbség eltörlését célzó személyi kultusz módszerének feltételei így már korábban létrejöttek. A szépirodalom és a kordokumentumok egybehangzóan mutatják, hogy ezek az érzések táplálták a bugyonnistákat, a csekistákat, a sztahanovistákat és a termelési élmunkás hősöket (ennek időkerete 1918 és 1938). Az emberbe és az ő Ügyébe vetett keleti jellegű naiv hit a szépirodalomban mítoszteremtésként, az emberiség korai fejlődésére jellemző világnézet formájában jelent meg. Ennek az erőnek a veszélyes oldala abban a pillanatban került a felszínre, amikor a szocializmus már nem az elnyomott rétegek mozgalma volt, amikor az országot már nem vették körül intervenciósok, és a hatalom a korábbi naiv hitet becsatornázta egy össz-szovjet eszmeiségbe, magát kizárólagosnak, egyedül lehetségesnek és „mindenki más megváltójának" deklarálva. Ezt az erőt Andrej Platonov regényei mutatják fel kiválóan, a hit és a valóság ellentétének groteszk ellentmondásaival.

A végzetes egybeesés abban áll, hogy a forradalom előtt annak felfogásában a fent vázolt megközelítéseiben van három közös pont: Oroszország különleges és sajátságos szerepe Európában; a forradalom messianisztikus értelmezése; és az új társadalom újjászületéséhez vezető apokalipszis előérzete, a megtisztító káosz tudata. Lenyűgözően egyszerű volt egy történelmi pillanatban 1917-ben ezeket a nagyon különböző teóriákat összekapcsolni. Az orosz értelmiség

10 Кропоткин, Н.: *Записки революционера*. М., Мысль, 1966. 329. Ld. még Фурман, Б.: Сотворение новой земли и нового неба. *Вопросы философии* 1989/3. 34–36.

színe-java hiába adta közre figyelmeztetéseit, például a kor legnevesebb filozófusainak cikkeit közreadó *A mélységből. Cikkek az orosz forradalomról* (1918) című kötet,[11] amelyet betiltottak, majd kivontak a forgalomból és megsemmisítették. Éleslátásuk nem nyithatta fel a többség homályos szemét, aggódó hangjukat erőszakhullámmal hallgattatták el.

11 *Изъ глубины. Сборникъ статей о русской революціи*. М.–Прага, Книгоиздательство Русская Мысль, 1918. A kötet címét Szemjon Frank cikke adta, a *De profundis* zsoltáridézet. Egy példányt Nyikolaj Bergyajev magával vitt Párizsba, ahol 1967-ben jelenhetett meg, addig illegális másolatokban terjedt. A Szovjetunió végnapjaiban, 1991-ben jelent meg hazai földön. Magyarul négy legfőbb cikkét ld. In Kiss Ilona (szerk.): *Az orosz forradalom démonai*. Bp., Századvég, 1999. 201–304.

CSOPORTOK ÉS IRÁNYZATOK A HÚSZAS ÉVEKBEN[1]

Az ún. húszas évek jelensége egy bő évtizedet fed le (1917–1934), az orosz irodalom különleges periódusát, amelynek határait irodalmi-kulturális és társadalomtörténeti körülmények jelölték ki. Az 1917-es kezdet nyilvánvalóan történelmi, az 1934-es lezárás pedig az egységes Szovjet Írószövetség megalakulása és I. kongresszusa. Sok kritérium határozza meg egyik vagy a másik irodalmi szakasz kezdetét és végét, amelyekbe az egyes írók személyisége és életműve rendkívül nehezen illeszthető bele.[2]

A húszas évek kulturális életének egyik legfőbb jellemzője a sokszínű művészeti irányok csoportokká szerveződése. Ebben az értelemben a „húszas évek" még a tízes évek végén kezdődik és pontosan 1932-ben ér véget, amikor egy párthatározat kimondja a csoportok feloszlatását és az egységes írószövetség létrehozásának előkészítését, amely I. kongresszusát 1934-ben tartotta.

A csoportok fajsúlya nem mérhető egymáshoz, de éppen a különbözőségek egyidejűsége és sokszínűsége a fontos. A húszas évek tarka irodalmi életében tucatnyi irodalmi kör, egyesület, társulás működött, felolvasóesteket szerveztek és nyilvános vitákat folytattak klubokban és kávéházakban: a Pegazus Istállója például az imazsinisták törzshelye volt, a Dominó a futuristáké.

Nehéz logikusan kategorizálni ezeket a csoportokat. Mindenekelőtt azért, mert míg a proletárírók szervezetei politikai-ideológiai alapon jöttek létre, addig például a Szerapion-testvérek kizárólag esztétikai, sőt etikai nézetazonosságuk miatt tartották magukat összetartozónak. A futurizmust sem lehet egyszerűen csoportnak tekinteni, hiszen korai esztétikájukból táplálkozott az avantgárd többi ága is, például az imazsinisták, de a konstruktivisták is. Ugyanakkor az OPOJAZ (*Obscsesztvo izucsenyija poetyicseszkovo jazika*, A költői nyelv tanulmányozásának társasága) csírája volt egy komoly elméleti irodalomtudományi iskolának, a formalizmus létrejöttének, amely a futurizmus kezdetével

1 A fejezet előzménye: Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Bp., Tankönyvkiadó, 1997. 235–239. 2. kiadás: 2002.

2 A korszakolás elméleti nehézségeiről ld. Zinaida Minc cikkét: Минц, З. Г.: Об эволюции русского символизма. http://www.ruthenia.ru/mints/papers/evoliucija.html (megtekintés 2019.01.12.).

egyidős – tehát ismét más fejlemény, más kategóriába kell sorolnunk. Újabb szempont, hogy egyes irányzatok, például a konstruktivisták nemcsak az irodalom, hanem a képzőművészetek terén is markánsan léptek fel, ami elválaszthatatlan formanyelvüktől. Azt sem szabad elfelejteni, hogy az egyes csoportok nézetrendszere nem volt állandó, újabb és újabb programnyilatkozatokban tették közzé elveiket.[3] A csoportok közti mozgás mindig jelentős állásfoglalás, önmeghatározási lépés volt. Például két kiemelkedő formalista tudós, Jurij Tinyanov és Borisz Eichenbaum jelentős cikkeiket a szélsőségesen pártos RAPP (*Rosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej*, Proletárírók Oroszországi Egyesülése) folyóiratában közölték (*Na Literaturnom Posztu*, Az irodalmi vártán).[4] Végezetül, rendkívül élénk mozgás figyelhető meg a csoportokhoz tartozó alkotók összetételében: Bagrickij például 1926-ban a Pereval-csoporthoz csatlakozik, egy év múlva a konstruktivistákhoz, majd 1930-ban belép a RAPP-ba, hogy jobb viszonyba kerüljön a hatalommal. A korszak egyik legkiemelkedőbb írója, Andrej Platonov pedig csak periférikusan és csak rövid ideig volt a Pereval-csoport közelében.[5]

A proletárírók szervezetei lényegében mindvégig a kulturális hatalomért küzdöttek. Amikor a VAPP (*Vszerosszijszkaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej*, Proletárírók Összoroszországi Egyesülése) 1921-ben megalakult, már hároméves múltra tekinthetett vissza. Már 1918-ban úgy határozta meg magát, hogy a politikával, a szakszervezeti mozgalommal és a szövetkezeti mozgalommal azonos helyet elfoglaló kulturális-népművelési mozgalom. Mint deklarálták, tagadják a múlt irodalmát, a proletár kollektivitás alapján állnak, és a gépek, a technika és a város kultusza jelenti fő tematikus irányvonalukat. Ez az irányzatosság a szó szoros értelmében vehető: az egymást követő pártprogramok „rezolúciókat", azaz határozatokat és direktívákat tesznek közzé az irodalom szabályozására.

3 Magyarul a legteljesebb összefoglalása a kiáltványoknak és korabeli elméleti írásoknak: Varga Mihály (szerk.): *Új ég és új föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1932. Válogatás a korszak irodalmi kiáltványaiból és irodalompolitikai dokumentumaiból.* Ford. Árva György és mtsai. Bp., Európa, 1987. Igen hasznos az 50 oldalas jegyzetanyag (319–370).

4 Tinyanovtól *Az irodalmi fejlődésről* (1927), Eichenbaumtól *Az irodalom és az irodalom mindennapisága* (1927) jelent meg ott. Eichenbaum ezzel lényegében bejelentette eltávolodását a formalizmustól, és közeledését a hivatalosság és a társadalmi kérdések felé. Ld. Tinyanov, J.: Az irodalmi fejlődésről. In Uő.: *Az irodalmi tény.* Szerk. Könczöl Csaba, Ford. Réthy Ágnes, Soproni András. Bp., Gondolat, 1981. 26–39; ill. *Эйхенбаум, Б.:* Литературный быт. В *О литературе.* М., Сов. писатель, 1987. 428–436. http://philologos.narod.ru/eichenbaum/eichen_litbyt.htm (megtekintés 2019. 09.06.).

5 Néhány csoport tagjainak orosz összefoglalását ld. https://sites.google.com/site/anniepepel/home/49 és a Fogalomtárnál is javasolt orosz oldalon: http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456. (megtekintés 2019. 09.06.).

Terminológiájuk a hadinyelvből származott, ellenségeket kerestek, lövészárkokból védték állásaikat.

Természetesen a párt nevében léptek fel, és olyan fenyegetően, hogy 1924-ben az „útitárs" írók (*попутчики*[6] – akik nem tettek hitet a forradalom mellett, de elfogadták a szovjethatalmat) levelet írtak a Központi Bizottságnak: szinte biztosítják a pártot jóindulatukról, mintegy védelmet keresve az elvadult naposztovisták elől *(напостовцы)*. Ez utóbbiak lapjukról kapták nevüket (*Na Posztu*, A Vártán). Az aláírók között olyan különböző írók és költők voltak mint Valentyin Katajev, Borisz Pilnyak, Szergej Jeszenyin, Oszip Mandelstam, Iszaak Babel, Alekszej Tolsztoj, Makszimilian Volosin, Venjamin Kaverin, Mihail Zoscsenko és Vszevolod Ivanov, a kor legjobb alkotói. A naposztovisták névsorából viszont senkinek a neve nem maradt fent, Volin, Lelevics vagy Rodov írásai feledésbe merültek. Még Leopold Averbah neve is, aki 1925-ben a hibákat kiküszöbölni óhajtó RAPP főtitkára lett, ám a szervezetnek valójában a másként gondolkodók elleni hajsza és rágalomhadjárat alkotta fő tevékenységét. Nemcsak Pilnyak és Zamjatyin, de több más útitárs író, köztük Bulgakov is a RAPP-nak köszönhetik betiltásukat. Ők keserítették meg Majakovszkij életének utolsó éveit is, de Alekszandr Voronszkij letartóztatását is ők segítették elő. A RAPP tagjai közül ismertebb írókként Alekszandr Szerafimovicsot, Alekszandr Fagyejevet, Dmitrij Furmanovot és Mihail Solohovot tartja számon az utókor. Az egységes Írószövetség (1934) a RAPP feloszlatását is jelentette.

Az orosz avantgárd legjelentősebb áramlataként számontartott futurizmus több csoportot is létrehozott. Az 1910-ben indult leendő kubofuturistákhoz, az alapítókhoz (David Burljuk, Velemir Hlebnyikov és Vaszilij Kamenszkij) 1912-ben csatlakozott Majakovszkij, illetve Alekszej Krucsonih, és közzétették híres *Pofonütjük a közízlést! (Poscsocsina obsesztvennomu vkuszu)* című kiáltványukat. Polgárpukkasztó előadóestjeikkel bejárták az országot. Az egofuturisták tehetséges pétervári vezéregyénisége, Igor Szeverjanyin az olasz és francia futurizmus, valamint Verhaeren és Walt Whitman hatása alatt írta dekadens, szóalkotásokban gazdag verseit. A moszkvai egofuturisták viszont a szimbolistákat tagadó kubofuturistákkal folytattak elvi vitákat, és magukat a Költészet mezzaninjának *(Mezonyin poezii)* nevezték. Közülük Vagyim Sersenyevics később az imazsinisták esztétikájának egyik megalapozója lett. Moszkvai futurista csoport volt a Centrifuga, amelynek Borisz Paszternak is tagja volt. Ők a szubjektív líra és a filozófiai mélységek mellett érveltek.

6 Lunacsarszkij alkalmazta először ideológiai-politikai értelemben ezt a szót, de Trockij szóhasználata révén terjedt el.

A futurizmuson belüli viták a képzőművészetben is továbbgyűrűztek, kisebb művészcsoportokkal (Szamárfarok: *Oszlinij hvoszt*, 1912; Káró bubi: *Bubnovij valet*, 1910–16) alakítottak ki szoros kapcsolatot. A tízes években a futurizmusnak nem volt politikai programja, s ebben erősen különbözött az olasz futurizmustól. Számukra nem volt központi fontosságú a gépek kultusza, viszont a népi vásári hagyományokhoz visszanyúlva felelevenítették az utcai művészetek tömegre ható szóbeli műfajait. Ez utóbbinak a húszas évek eleje volt a fénykora, amikor a futurizmus az utcára vonult proletár szubkultúrájára támaszkodva agitatív tömegjátékokat, misztériumokat szervezett.

A futurizmus később a hatalom közelébe került, amikor az IZO-khoz csatlakozott.[7] Ezek a csoportok hamarosan országszerte megalakultak, és a képzőművészeti és irodalmi futurizmus hatása alá kerültek. A Proletkult azzal vádolta őket, hogy az állami művészet státuszára törekednek, és érthetetlen művészetükkel megrontják a proletariátus széles tömegeit. Lapjukat, a Kommuna Művészetét *(Iszkussztvo Kommuni)* betiltották, 1919-ben már nem bízták a futuristákra a május 1-jei tömeges ünneplés megrendezését, és 1919 végére az IZO-korszak lezárult. Az avantgárd művészetnek szerencséje volt, hogy nem engedték hivatalos művészetté válni, ami kompromisszumok során keresztül önmegsemmisítéséhez vezetett volna. Jevgenyij Zamjatyin *Félek* (1921)[8] című cikkében figyelmeztette őket, hogy a futuristák hamarosan új udvari költők lesznek, olyan közel kerültek a hatalom irányvonalához.

A LEF (*Levij Front Iszkussztva*, Művészetek Baloldali Frontja) 1923 és 1929 között létezett, tagjai Vlagyimir Majakovszkij, Borisz Paszternak (1927-ben kilépett), Alekszej Krucsonih, Oszip Brik, Alekszandr Rodcsenko, átmenetileg Viktor Sklovszkij, Szergej Eisenstein, Dziga Vertov és Lev Kulesov. Szerintük a művészetben szentélyek és papok helyett műhelyek, termelési folyamat és termelő művészek vannak. A LEF-nek ez a baloldali, termelési szárnya ezzel elfordult a művészet osztály- és ideológiai meghatározottságától, és közös nézeteket vallott az OPOJAZ tudós filológusaival, akik Sklovszkij vezetésével nagy hatással voltak a LEF esztétikájára. A *Poétika* (1919) című több szerzős kötetben Sklovszkij a költői nyelvet meghatározva azt írja, hogy a költői nyelv megszerkesztett és sajátos, nehezen érthető nyelv, amelynek példája a futuristák nyelve. Voltak „szociálformalisták" is, akik úgy gondolták, hogy az író nem ideológiai értékek létrehozója, hanem műfogásokhoz értő mesterember, aki eleget tesz

7 IZO: tkp. képzőművészeti osztály, Lunacsarszkij javaslatára alakult Akadémiaellenes művészeti csoport, elnevezése az orosz képzőművészet szó első három betűje, vö. *ИЗО*бразительное искусство.

8 Zamjatyin, J.: Félek. Ford. Kiss Ilona. *Szovjet Irodalom* 1988/12. 168–171.

a kor sugallta „társadalmi megrendelés”-nek *(социальный заказ)*. Következésképpen kétféle elemzési mód létezik, a marxista és a formális. Az előbbi az eszmei-társadalmi tartalommal, az utóbbi a formával, a művészi eszközökkel foglalkozik.

A LEF 1923-ban benyújtott a bolsevik párt központi bizottságához egy folyóiratprogramot.

> A folyóirat célja: minden művészeti műfajban elősegíteni a kommunista út megtalálását… a művészet területén elfogadva a legforradalmibb irányzatokat, az előőrs szerepét betölteni az orosz művészetben és az egész világ művészetében, minden módon küzdeni a megalkuvók ellen, akik a kommunista ideológiát a művészet területén az abszolút értékek és az örök szépségek ócska, viharvert frázisaival helyettesítik.[9]

A LEF többek között Majakovszkij, Paszternak, Babel, Hlebnyikov műveit, Rodcsenko fényképeit publikálta.

Az imazsinizmus 1919-ben alakult kis csoport legnevesebb képviselője Szergej Jeszenyin volt. Első programnyilatkozatukból világosan kitűnik az a paradoxon, hogy a futuristák elveiből kiindulva lépnek fel a futuristák ellen, méghozzá nagyon élesen és gúnyosan (teoretikusuk, Sersenyevics azelőtt a futurizmus egyik ágához tartozott). Az émelyítő és undorító futurizmus „hulláján át” indulnak előre, számukra csak a képek a fontosak és a ritmus. „A képről lecsiszoljuk, a formáról lesöpörjük a tartalom porát […] Nincs filozófiánk. Nem fitogtatjuk a gondolatok logikáját” – írják, s rávilágítanak, hogy nevük a francia *image* ’kép’ szóból származik.[10] A szimbolisták örökségét a futurizmustól eltérően ideológiamentes elveken állva próbálták megújítani. A polgárpukkasztás, a szabados meghökkentés és

9 *Издательский план журнала Леф*. http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msd/msd-204-.htm (megtekintés 2019.10.10.).

10 Kiáltvány. Ford. Szántó Gábor. In Varga Mihály (szerk.): *Új ég és új Föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1932*. Bp., Európa, 1987. 95–98. Varga Mihály egy orosz nyelvű egyetemi szöveggyűjteményben is összegyűjtötte az 1920-as és 1930-as évek irodalmi dokumentumait. Ezek olvasása (különösen a könyv első fele) a kor tényeinek ismeretén túl a kor nyelvhasználatába is bevezet, megmutatja, milyen háttérben születtek az irodalmi művek és milyen nyelvtudatú közönség fogadta ezeket be. Egyik jellegzetessége például a kor irodalmát egyre szigorúbban szabályozó párthatározatoknak az egyre harciasabb nyelv, az ellenség emlegetése, a militáns metaforák. Ezekben felismerhetők a diktatúrák bevezető szakaszát jelző ismérvek, amelyeknek puszta stilisztikai megjelenése nemcsak a szovjet, hanem a mindenkori diktatúrák (például az akkori náci németének is) bevezető szakaszát jellemzik. Így a száraz rendelkezések is értékes szociolingvisztikai felismerésekre adnak lehetőséget. Varga Mihály: *Szovjet-orosz kritikai szöveggyűjtemény I. (1917–1934)*. Egységes jegyzet. Kézirat. 3. utánnyomás, Budapest, 1980. 5–267.

szabadszájúság nemcsak költészetükben, hanem bohém életmódjukban is kifejezésre jutott. Esztétikai nézeteik legszebb összefoglalása Szergej Jeszenyin *Kljucsi Marija* (Mária kulcsai vagy más értelmezésű fordításban A lélek forrásai) című esszéje (1918).[11]

A konstruktivizmus tágabb értelemben elsősorban képzőművészeti és építészeti irányzat. Az irodalmi konstruktivizmus 1922 tavaszán jelentkezett Oroszországban és Berlinben, ahol egy háromnyelvű, *Вещь-Objet-Gegenstand* (Dolog) című, Ilja Ehrenburg és El Liszickij szerkesztette folyóiratot adtak ki. „A Vescs a konstruktív művészetért harcol, amely az életet nem szépítgeti, hanem megszervezi […] A művészet a mi számunkra új DOLGOK TEREMTÉSE" – hirdetik.[12] Kiáltványuk sokban emlékeztet a futurizmus technikaimádó és a múlt irodalmát tagadó nézeteire, így szinte törvényszerű, hogy a konstruktivista képzőművészek egy csoportja – Rodcsenko és Dziga Vertov – később belépett a LEF-be. A moszkvai csoport (1924-től LCK néven (*Litye raturnij Centr Konsztruktyivisztov* – Konstruktivisták Irodalmi Központja) így fogalmazta meg elveit: „Az egységnyi irodalmi anyagra jutó értelmi terhelés fokozása", azaz a dúsítás elve, „a művészi fogalmazás kapacitásának növelése".[13] *Mena vszeh* (1924) címmel jelent meg antológiájuk, amelynek címe (Mindenkit lecserélni!) a *Szmena veh* cím szójátékos elferdítése (ez a prágai emigráns „szmenovehovista" értelmiség folyóirata volt, jelentése 'Korszakváltás', szó szerint 'mérföldkőváltás'). További elveik: a próza lefokozása, inflálása, azaz a költészetbe cselekmény, dokumentumanyag, néprajzi, statisztikai tények beillesztése, a líra széttagolása; a lokális módszer, azaz a vers kifejezőeszközeinek (képeinek, asszociációinak) egy témakörben tartása; az értelmi elem dominanciája az alkotásban.

Egyezményeket kötöttek a MAPP-pal (*Moszkovszkaja Asszociacija Proletarszkih Piszatyelej,* Moszkvai Proletárírók Egyesülése) és a LEF-fel. Ez utóbbihoz csatlakoztak is, ami lehetővé tette, hogy 1930-ig fennmaradjanak. Hangsúlyozottan a forradalom mellé állt értelmiség „iskolájának" tekintették magukat (a technikai-műszaki értelmiségben látták a jövő felé vezető erőt), így nem voltak a tömegek forradalmi szerepének hirdetői. *Business* című antológiájukban Ilja Szelvinszkijnek, az LCK elnökének *Pustorg* (Szőrmért, 1928–29) címmel verses regénye jelent meg: a tipikusan NEP-korszakbeli epikus egyveleg egy szőrmekereskedő karriertörténete versben, táblázatokkal, grafikonokkal, diagramokkal.

11 Есенин, С.: *Ключи Марии.* https://ilibrary.ru/text/1300/p.1/index.html (megtekintés 2019. 10. 10.).

12 A Vescs. Ford. Kovács Árpád. In *Új ég és új Föld,* 123.

13 LCK Nyilatkozat. Korrigált saját fordítás H. Zs. Vö. Uo. 125–126, a fordító neve nélkül.

A Pereval (Hágó) csoport „munkás-paraszt írók egyesülése, akik a valóság művészi megformálását tekintik céljuknak", és akik „sorsukat és feladataikat teljesen összekapcsolták a forradalom sorsával és feladataival". Úgy látták, hogy a múlt kultúrájának elsajátítása az előfeltétele a művészi alkotásnak, és hogy túlzó az „útitárs" írók ellen folytatott hajsza, még akkor is, ha ezek az írók állhatatlanok és politikailag analfabéták. Nézeteiket vitákban alakították ki. Nem tetszett nekik a sematizálás, az uniformizálás és a vulgarizálás, s nem fogadták el, hogy a LEF, szerintük, az írót „a mindennapok jelentéktelen krónikásává akarja lefokozni".[14] Kiáltványuk aláírói között ott szerepel Mihail Prisvin, Ivan Katajev, Andrej Platonov, Nyikolaj Ognyov és Pjotr Pavlenko, de sok olyan író és költő neve is, akik nem voltak a csoport tagjai, ám vonzotta őket az a hangnem, ahogy a Pereval teoretikusai az alkotás filozófiájának művészi problémáit és az írói munka szakmai vonatkozásait tárgyalták.

Alekszandr Voronszkijt ismerték el mesterüknek azok a fiatal kritikusok, például Abram Lezsnyev, akik elemzéseikkel próbálták objektívan értékelni a kortárs irodalmat. Voronszkij az irodalom érzelmi-intuitív megközelítését helyezte előtérbe, Bergson és Freud hatása alatt, ami érthető módon nem felelt meg a kor pártos hangulatának. A LEF racionalizmusa, a „társadalmi megrendelés" jelszavával szemben ez a csoport az esztétikai őszinteség és az ember ösztönvilágának közvetlenségét vallotta.

Petrográd még éhezett, amikor Gorkij elkezdte szervezni a Világirodalmi Kiadót, amelynek célja az volt, hogy a világirodalom legjobb műveit tegye hozzáférhetővé annak az olvasótábornak a számára, amely az analfabetizmus felszámolásával és az egyre növekvő újságkiadással valóban szélsebesen nőtt. A művek lefordításához azonban rengeteg szellemi munkásra, fordítókra, kiadói szerkesztőkre lett volna szükség. Így jött létre az az irodalmi stúdió, amelynek tanárai között olyan egyéniségeket találunk, mint Jevgenyij Zamjatyin, Nyikolaj Gumiljov, Borisz Eichenbaum, Viktor Sklovszkij és Kornyej Csukovszkij.

E szeminárium hallgatóinak kis közösségéből fejlődött ki a Szerapion-testvérek csoportja, akiknek azonos címmel jelent meg kötetük 1922-ben Berlinben. Elnevezésüket E. T. A. Hoffmann novellájának címéből vették. A Művészetek Házában tartották estjeiket, ahol felolvasták műveiket és előadásokat hallgattak. Blok, Gorkij, Andrej Belij, Majakovszkij, Mandelstam és Viktor Zsirmunszkij is a meghívottak között volt. Megvitatták a kortárs irodalom kérdéseit, könyveket adtak ki. A fiatal írók többsége itt is lakott, a volt Jeliszejev-palota cselédszobáiban. A csoport kiáltványát a húszéves Lev Lunc írta, aki az alkotóműhely összetartó ereje volt. Lunc hangsúlyozottan a nyugati irodalom értékei felé orientálódott.

14 A Pereval kiáltványa. Uo. 135–138.

Nemcsak irodalmi elveik, hanem toleráns társasági nézeteik is elütnek a kor türelmetlen hangosságától. Lunc hangsúlyozta: a csoport testvéri közösség.

> Mi nem elvtársak vagyunk, hanem testvérek! Most, amikor fanatikus zugpolitikusok és rövidlátó kritikusok jobbról és balról széthúzást szítanak közöttünk, ideológiai különbözőségünkbe kapaszkodva… egyszerűen nem válaszolunk nekik. Mert imádja bár az egyik testvér az Istent, a másik a Sátánt, azért testvérek maradnak.[15]

„Irodalmi előzményeink ismeretlenek" – írta Mihail Szlonyimszkij 1922-ben,[16] aki szerint az alapításkor jelen voltak rajta és Luncon kívül Venjamin Kaverin, Mihail Zoscsenko, Viktor Sklovszkij, Ilja Gruzgyev, Vlagyimir Pozner és Jelizaveta Polonszkaja, később csatlakoztak Vszevolod Ivanov, Konsztantyin Fegyin és Nyikolaj Tyihonov, akik mind megérnek további tájékozódást. A művészet autonómiáját és az alkotás szuverenitását hangsúlyozó csoport gyakran keveredett vitákba a proletárírókkal és a marxista kritikával – mégis, az 1922-es párthatározat a proletárírókon és Majakovszkij csoportjain kívül csak a Szerapion-testvérek támogatását engedélyezte az Állami Kiadónak. Életük végéig fennmaradt a csoporttagok barátsága, és egész életművükre meghatározó lett ez a korszak.

Az OBERIU csoportot három fiatal költő, Danyiil Harmsz, Alekszandr Vvegyenszkij és Nyikolaj Zabolockij alapította 1926-ban, később hosszabb-rövidebb ideig hozzájuk tartozott Alekszandr Vaginov és Jevgenyij Svarc. A csoport neve mozaikszó: *Objegyinyenyije Realnovo Iszkussztva*, azaz A Reális Művészet Egyesülése, és a rövidítéshez ragasztott U nem más, mint gúnyos fricska. A csoport határozottan elfordult a kanonizált realizmus minden formájától. Nevüket Igor Bahtyerev gondolta ki, 1928-as manifesztumukat Nyikolaj Zabolockij írta. Négy szekciót indítottak: irodalmit, képzőművészetit, színházit és filmművészetit, zeneit csak terveztek. Kiáltványukban elhatárolódtak a *záum* „szócséplőitől", holott sokat tanultak tőlük, mert a harsány és lázadó hangvétel minden addigitól független létezést követelt az univerzalitást hirdető csoportnak. Ugyanakkor olyan fogalmakat is használtak, amelyek látszólag beilleszkedést jelentenek – baloldali, forradalmi és proletár művészi módszert hirdettek meg. Mindezen azonban gyökeresen avantgárd koncepciót értenek, ami abból is világos, hogy kiálltak az akkor már kitaszított kísérletezők, Filonov, Malevics és Terentyjev mellett, követelve hivatalos elismerésüket. A kiáltványban minden egyes tagról szerepel pár sor, s ezek az önmeghatározások arról tanúskodnak, hogy alkotási

15 Lunc, L.: Miért vagyunk 'Szerapion testvérek'? Ford. Varga Mihály. Uo. 133.
16 Ford. Könczöl Csaba. Uo. 129.

láz, helykeresés és a hagyományos formák szétzúzása jellemezte őket. A szavak, a tárgyak és a témák ütköztetésével akartak, a szó tisztulása és tárgyiasítása, egy új értelmezési mód felé haladni. „A verseket inkább szemünkkel és ujjunkkal olvassuk és hallgassuk, mintsem fülünkkel." A komikus, groteszk, idővel abszurddá vált hangvétel volt a csoport erőssége. A tagok határozottan elfordultak az addigra már kanonizált realizmus különböző formáitól. Fontos volt kapcsolatuk más művészeti ágakkal, mert műveiket alig publikálhatták, és performance-okat, felolvasásokkal vegyes színházi és filmes bemutatókat tartottak. 1928-as manifesztumukat Zabolockij írta: „a világot kezünk munkát végző mozdulataival érzékeljük, a tárgyat megtisztítjuk régmúlt idők elenyészett kultúrájának szennyétől – ez talán nem REÁLIS igénye korunknak?"[17] Nyelvük távol esik a futuristákétól, mert a *záum (заумный язык)*, az értelmen túli nyelv nem elegendő, az aktualitások tényköltészete pedig nem elfogadható számukra. Az ő világuk az abszurd széttagoltság, a bábuszerű alakok, a meghökkentő, logikát felrúgó dialógusok, az aktuális és lineáris idő teljes és tragikus tagadása. Gondolható, hogy az akkori irodalmi élet hivatalos képviselői élesen bírálták őket, és hamarosan lehetetlenné tették tevékenységüket.

Az OBERIU tagjai gyakran tartottak összejöveteleket, körüket élénken érdekelte a teológia, az ismeretelméleti filozófia és az ezotéria. Közel állt a csoporthoz Jevgenyij Svarc, Nyikolaj Olejnyikov, két filozófus, Jakov Druszkin és Leonyid Lipavszkij, és két művész, Kazimir Malevics és Pavel Filonov.

Noha a futuristák közvetlen elődeik, számukra az aktualitások tényköltészete nem volt elfogadható. Végleteket kereső radikális műveiket széttagoltság jellemzi minden szinten, kétdimenziós és részeikre hulló alakok népesítik be, komor játékosság, logikát nem ismerő dialógusok, az erőszak eluralkodása, az aktuális és lineáris idő teljes és tragikus tagadása adja alaphangjukat.

17 OBERIU. Ford. Kovács Árpád. Uo. 150, 151. Oroszul a teljes szöveg: *Манифест ОБЭРИУ*. http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm (megtekintés 2019.10.10.). Ld. még a Harmsz-fejezetben.

AZ EZÜSTKOR HATTYÚDALA (VAGYIS TRAVESZTIÁJA)

Alexandr Kuprin: *Salamon csillaga*

Alekszandr Kuprin kisregénynek *(повесть)* tekinthető novellája 1917-ben született, 1920-ban jelent meg, Helsingforsban, azaz a valaha orosz fennhatóság alatt élt Helsinkiben.[1] Nemcsak a megalkotás ideje emblematikus, hanem a helye is: ez az időszak a régi Oroszország végét jelző cezúra, egyben az emigrációs irodalom kezdete.

Az irodalomtörténet kontextusában is átmeneti vagy fordulati pont ez a végleg lecsengett Ezüstkor és az avantgárd térnyerése között. A kisregény jelentőségét az 1920-as évek prózájának bevezetőjeként éppen az adja, hogy a szimbolista próza utózöngéjeként, egyfajta mintagyűjteményeként jelentkezik, múlt és a közeljövő közötti hídként.

A *Salamon csillagá*nak témái (csodák, bálok, egyéni sorsok, vidéki udvarházak, szellemi tudás és könyvek hatalma) végképp a múltba letűnt, szinte mesésnek ható világot jelenít meg. Ugyanakkor mindazokat a magas irodalmi motívumokat, amelyek egykoron szellemi újdonságot jelentettek, könnyed olvasmánnyá alakítja a rémregény, a kalandregény és a moralizáló irodalom szintjére szállítva. Rávilágít egy olyan jelenségre, amely az Ezüstkor prózavonulatának meghatározó jellemzője, nevezetesen a fantasztikum és az ezoterikus (okkult) szimbólumok motivikus összekapcsolására. Írásmódszere átvezet a későbbi orosz irodalom nagysikerű regényéhez, hiszen *A Mester és Margarita* első változatát mindössze nyolc évvel később kezdte el Mihail Bulgakov.

Az Ezüstkor egyszerre egy korszak megnevezése és stílusjelölés. Először 1933-ban használta Nyikolaj Ocup a párizsi emigrációban, de csak a költészetre, holott az orosz szimbolizmus éppen azzal emelkedik ki a világirodalom többi nyelvén született szimbolista vonulatok közül, hogy prózája egyenrangúan jelentős volt. Ez a próza természetesen igen költői próza, amire elsősorban az ún. ornamentális (szó szerint: díszített) próza jegyei világítanak rá. Ennek jellemzője, hogy a lineáris vagy akár kronológiát átrendező cselekmény helyett is motívumok szervezik a mű egységét, képrendszerek és ismétlések teszik koherenssé. A motívumokból

1 Fakszimile kiadása megtekinthető itt: https://ru.wikisource.org/wiki/Индекс:Звезда_Соломона_(Куприн_1920).djvu (megtekintés 2019.10.10.).

így vezérmotívumok (a wagneri zenéből vett szóval: Leitmotívumok) épülnek, és a nyelvi megformáltság olyan gazdag (díszített), akár a verseké.

Andrej Belij *Szimfóniái* voltak az első szövegkísérletek arra, hogy a zenei kontrapunkt elve szerint kapcsolja össze az alapmotívumokat. A mű struktúrájának megalkotásában felhasznált zenei elem nemcsak magas fokú, időnként matematikai szerkesztettségű szöveget hoz létre, hanem filozófiai jelentést is képvisel, mégpedig a szimbolisták elméletének központi fogalmát, a „világzenekar" harmóniáját fejezi ki a világ káoszával szemben.

A zenéből kölcsönzött terminus nem véletlen, hiszen a szimbolista művészetelmélet hierarchiájában a legmagasabb rendű műnem a legkevésbé materiális zene (míg a legalacsonyabb a szobrászat és építészet). A *Salamon csillagá*nak is egyik alapmotívuma a zene: Cvet kórusban énekel, nőies hangja van.

A szóbeli művészet zeneiségének elmélyítése a szimbolisták elméletéből fakadóan olyan művészeti nyelvvel lehetséges, amely a szavak hangzásával hat, és így közelíti meg a kimondhatatlan ideálokat. Ideáik szerint a fogalmilag kimeríthetetlen, meghatározhatatlan szimbólumokkal lehet esetleg közel kerülni a világ lényegéhez. A szimbolista nyelv sajátossága ezért a kódoltság. A szöveg ritmizálását, minden nyelvi elem szemantizációját, a hangoktól és írásjelektől kezdve a szövegalkotásig és a zérójelekig (sic!); a hangképek és a ritmus hordozta jelentést; ismétlések útján létrehozott alapgondolatokat, a szöveg kis és nagy egységeinek variálását és fokozását (metaforák, leírások, párbeszéd részletek, tájkép részletek és a színskála használatát) mind a szimbolisták vezették be az orosz prózába.[2]

Ezen felül a szimbolisták használták először általános stíluseszközként az utalások rendszerét, a reminiszcenciákat, allúziókat és asszociációkat, amelyeket az emberiség kulturális kincséből: a világirodalomból, a mítoszokból, a Bibliából vagy a folklórból merítettek, és éppen annyira valóságos második világként és anyagként fogták fel, mint a külső világot. A művészi alkotás világát az idealista filozófiára támaszkodva kitágították, a világ transzcendens átértelmezésével, a káosz és a harmónia harcának kettősségében.

Kuprin művének nyelve nem bonyolult vagy költői, nem is fogható a szimbolistákéhoz, de az egyébként realista irodalomhoz sorolt Kuprinnak[3] ez a műve következetesen épít fel egy olyan kódrendszert, amelyben a szimbolizmusból jól ismert poligenetikus (sok utalásrendszerre visszavezethető) jelekkel és képekkel,

2 Силард, Л.: Вклад символизма в развитие русского романа. *Studia Slavica Hung*. 1984/3–4. 185–207.

3 Ekként írja le Szilárd Léna: Kuprin. Ford. Antal Magdolna. In Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*. Bp., Tankönyvkiadó, 1997. 222–224.

jelentéstartalmakkal operál, így alkot travesztiát vagy éppen tankönyvi mintát a szimbolista eszközökből egy fordulatos kisregényben.

Az ezoterikus motívumok konkrét szövegelemzése igen alkalmas arra, hogy a gondolattérkép készítésével próbálkozzunk, például azt jelezve, hogy a kódok, emblémák vagy szimbólumok milyen kulturális gyökerekhez vezethetők vissza. Ezoterikusnak azt nevezzük, ami beavatottak számára hozzáférhető, beavatás útján, illetve után megszerzett tudással érthető. Ennek következtében a kódokat alkalmazó művek cselekménye is nagyrészt beavatási mintákat követ. Beavatás a szövegfejtés is, a közben megszerzett sokrétű tudással avat be, amit én *szinkretikus szöveg*nek nevezek, a benne elhelyezett sok gyökerű, poligenetikus kódrendszer miatt. A *Salamon csillaga* címben a bölcsességre utaló név erre a rejtett tudásra utal, és aligha lehetne szélesebb szimbólumtartamú poligenetikus ősi képet találni, mint a hatágú csillag, amely két háromszög egymásra fektetve: a háromszög a különböző kultúrákban más és más állandó, mégis szimbolikus jelentést hordoz.[4] Az oroszul olvasható részletesebb elemzés[5] sorra veszi a beszélő nevek értelmezési lehetőségeit, a beavatáshoz köthető fogalmakat, például a lélekvezető alakokat, ezek egyiptomi, görög, gnosztikus, keresztény-bibliai, középkori, fausti, szabadkőműves szimbólumokhoz köthető rétegeit. Míg ezek többnyire műveltségi elemekre támaszkodnak, a másik elemzett kód ennek szubkulturális variánsa, a kabbalisztika, a tarot kártya, és ezzel szoros összefüggésben a számok és betűk misztikus jelentéssel és mágikus erővel felruházása. Mindezek pontos utalásokkal rendeződnek rendszerbe a szövegben. Talán mondani sem kell, hogy e kulturális, és különösen szubkulturális kódrendszerek nem világnézeti állásfoglalást jeleznek a szövegekben, nincs szükség elfogadásukra és csak olvasói, nem pedig másféle hit kérdése a megfejtésük. A képi és fogalmi kódrendszer az irodalomban a műveltségbe ágyazást végzi el, az emberiség szellemtörténetéből merít. A magasztos és alantas kettősségének együttese (bináris oppozíciója) hagyományos, archetipikusan és biológiailag kódolt gondolkodásunkban, a mítoszi kezdetek óta. Hermész egyszerre méltóságteljes lélekvezető félisten és csalárd megtévesztő, Mefisztó pedig hol bölcs cinikus, hol kicsinyes ördög.

A szimbolizmus jelentős mértékben átdolgozta a 19. századi orosz realisták, elsősorban Dosztojevszkij és Gogol műveit. Ezt a vonalat is követi Kuprin, mert

4 Jelentései között szerepel a Szentháromság, lefelé fordítva sátáni jelkép, földi és transzcendens kapcsolata, férfi és női jelleg, test, szellem és lélek egysége, de a szerelmi háromszög, vagy akár a nem nélküliség, a harmadik nem is megjelenhet, hiszen Cvet kifejezetten nőies alkat.

5 Hetényi, Zsuzsa: Эзотерическая символика как жанрообразующая основа фантастической и философской прозы Серебряного Века. Звезда Соломона А. Куприна в контексте эпохи. In Lanne, J-C. (dir.): *L'age d'argent dans la culture russe*. Lyon, Université Jean-Moulin, Centre d'Études Slaves André Lirondelle, 2007. 429–446.

főhőse hangsúlyozottan gogoli hivatalnok kisember, aki Raszkolnyikovhoz hasonlóan padlásszobában lakik, és az ördöggel köt egyezséget (lásd hatását Bulgakovra). Csakhogy neki nincsenek vágyálmai köpönyegről, sem napóleoni teóriái, hanem érdeme és különössége (és a világ szerencséje) éppen abban mutatkozik meg, hogy nem enged ezek csábításának, a szerény hétköznapokba tér vissza. Az orosz elemzés végén szó esik a kortárs jelenségek hatásáról, a filmszerűségről és a relativitáselmélet beemeléséről a kisregénybe. A fenti motívumok kapcsolatainak egyéni felfedezése további gondolatébresztő távlatokat nyithat.

Kiinduló fogalmak a Salamon csillaga *című kisregény elemzési gondolattérképéhez*

- rémregény (gótikus regény), kalandregény, fantasztikus regény, szerelmi regény, filozófiai regény (?)
- az ornamentális próza elemei
- az álom mint szüzsészervező: mi tűnik álomnak, mi nem; a fantasztikum szerepe
- kódrendszerek: zenei, egyiptomi, zsidó, görög, gnosztikus, kabbalista, keresztény-bibliai, középkori, fausti, szabadkőműves
- nevek, betűk és számok, tarot kártya
- szimbolikus tárgyak, motívumok: zene, fény, tűz, film, vasút, könyv, bál, párbaj
- bináris/kettős világ: magasztos és alantas, kultúra és szubkultúra, élet és halál, gazdagság (pénz) és szerénység/szegénység
- kronotoposz: elvont és konkrét helyszínek: kisváros, nagyváros, a provincia, kúria, elhagyott (magára hagyott, metafizikus erőknek átengedett) helyek, régi könyvtár, képzeletbeli terek; életidő és „álomidő": messzi múlt (Salamon) és a bizonytalan, de 20. századi dátum: 19...
- intertextuális kapcsolatok: mítoszok (Hermész), Goethe: Faust, Balzac, Gogol, Dosztojevszkij, Csehov, Szologub... ; ill. hatása: Ehrenburg: *Julio Jurenito*, Bulgakov: *A Mester és Margarita*...

AZ AVANTGÁRD MINT DOGMA

Zamjatyin: *Mi*[1]

„Ha van egyáltalán helyem az orosz irodalomban, azt a pétervári rendőrségnek köszönhetem" – írta magáról Jevgenyij Zamjatyin ironikusan. Az 1905-ös forradalom után több hónapra börtönbe került, majd kétszer is száműzték Pétervárról (a szovjet időszakban is letartóztatták 1922-ben). 1908-ban hajóépítő mérnöki szakot végzett Pétervárott, a gyakorlatok alkalmával keresztül-kasul beutazta az országot, hamarosan oktatni is kezdett.

Második száműzetése alatt, 1911-ben írott első műve (*Ujezdnoje*, Provincia) tette nevét egy csapásra ismertté. A kisregény egy keserűen groteszk, orosz vidéki „karrierregény". Bariba sorsa a bukásra álló buta diák státuszából a lopáson, csavargáson és Csebotariha gyártulajdonosnő ágyán keresztül szinte nyílegyenesen a cári rendőrség soraiba vezet. Mindehhez „csupán" a hamis tanúzás tudományát kell kitanulnia, és elárulnia egyetlen barátját. Az orosz vidék feneketlen sötétségét Zamjatyin Gogolhoz méltó eszközökkel írja le: hőseinek külseje egy-egy karikaturisztikusan felnagyított vonásban sűrűsödik. Másik irodalmi elődjének Leszkov tekinthető, akinek szkaz-elbeszélései nagyban hatottak a húszas évek orosz irodalmára. Mint Eichenbaum írja, a leszkovi szkaz olyan szóbeli stílus megjelenése, ahol a narrátor beszédétől eltérő, többnyire népi elbeszélőforma jelenik meg a novellán belüli elbeszélő szövegében.

Zamjatyinnál viszont az elbeszélő sem irodalmi írott nyelven, hanem szóbeli, stilizált nyelven, a helyszínnek megfelelő intonációval és retorikával szólal meg. Ezzel tulajdonképpen az Alekszej Remizov nevével fémjelzett iskolához csatlakozott, és azokkal az írókkal került szorosabb kapcsolatba, akik később a Szkíták csoporttá alakultak. Talán annyiban különbözik Remizovtól, hogy a „régi orosz nyelvhez való visszatérés" nála nem archaizáló fordulatokban, nem is asszociatív szerkesztési formában jelenik meg, hanem szigorúan logikus szerkesztésben, tömör leírásokban és a korból frissen átvett beszélt köznyelvi vagy utcanyelvi stilizálásban.

1 E fejezet előzményei: Хетени, Ж.: О дикарях 20-го века. Об одном аспекте соотношения понятий революции, государства и церкви в романе Замятина *Мы*. *Studia Slavica Hung*. 1987/4. 269–276; Хетени, Ж.: Мифологемы в «Наводнении» Е. Замятина. *Studia Slavica Hung*. 1997/1–2. 171–178.

Ennek köszönhető második művének sikere is (*Zaholusztyje*, Isten háta mögött, 1913), egy orosz vidéki helyőrség áthatóan szürke, eseménytelen, kicsinyes és posványos életét rajzolja meg. Olyan környezetet, amely lehúz és befed, amelyben lehetetlen embernek maradni, és amelyben még a szerelem sem maradhat tiszta. Harmadik orosz vidéket megrajzoló műve az *Alatir* (1914). Szinte szimbolikus, mesés-mítoszi a komikus novella kiindulása: az egykor termékenységéről híres kisvárosban nem tudnak az asszonyok többé gyermeket szülni – megáll az élet. Mindenki másképp reméli a kiutat ebből: álmodozás, megváltás, tudományoskodás, hasznos találmányok révén (például ősi orosz recept szerint madárürülékkel kelesztett kenyér sütésével).

Zamjatyin 1916–17-ben Angliában egy jégtörő építésének irányításában vett részt, és ebben a másfajta világban is józan éleslátással látta meg a társadalomszerkezet riasztó oldalát. Az *Osztrovityanye* (Szigetlakók, 1917) maró gúnnyal ábrázolja az egyforma utcákban élő angolok egyformán, percről percre beszabályozott napjait, ahol a személyiséget el kell rejteni, ahol a tehetség és az érzelmek halálra vannak ítélve, ahol az egyház is csak egyike a hazug társadalmi intézményeknek. A gunyoros elbeszélői stílus mintha egy angol írótól származna, a szerkezet pedig célratörő, a szüzsé hirtelen vált témát és helyszínt. A látszólagos rövidség megdolgoztatja az olvasót, és csak az állandó motívumok segítik. Már itt megfigyelhető az a technika, amely majd a *Mi*ben teljesedik ki: befejezetlen, szétdarabolt mondatokból, kihagyásokkal szerkesztett, gyors asszociációt követelő szöveg. 1928-as önéletrajzában így emlékszik vissza 1917 telére.

> Villamos nélküli utcák, emberek vonulnak zsákkal a hátukon, naponta többször tíz versztát gyalogolunk, vaskályha, pácolt hal, kávéfőzőn őrölt zab. És a zab mellett – mindenféle világraszóló tervek: kiadni minden idők minden népének minden klasszikusát, egyesíteni minden művészeti ág minden művészét, színházban bemutatni az egész világ egész történelmét.[2]

Zamjatyin valóban rengeteg művészeti szervezet, csoport és kiadó tevékenységében vett részt ekkoriban, Gorkijjal is közeli kapcsolatba került. Sokat tanított, elsősorban a híres Művészetek Házának irodalmi stúdiójában, a prózaosztályban. Tanítványainak egy része alakította meg a Szerapion-testvérek csoportját, az ez idő tájt egyetlen politikától távolságot tartó kört. Politikai kívülállására jellemző, hogy 1917-ig volt szocialista, a forradalom után pedig nem, mint írta, intellektuális okokból.

2 Замятин, Е.: Автобиография. В: Галушкин, А. (ред.): Замятин*: Избранные произведения*. М., Сов. писатель, 1989. 42.

Novelláiban döbbenetes képet fest az 1917-es petrográdi télről. Kísérteties képpel vezeti be a *Barlang* (1920) című novelláját. Az emberekből barlanglakó állatok lettek, a mamutok idejében vagyunk, ki ölni tanul meg, ki lopni, és aki tiszta szeretne maradni, az az öngyilkosságba menekül. „Jéghegyek, mamutok, pusztaságok. Lehet, hogy a szél is egy legmamutabb mamutnak a jeges üvöltése... A sziklák között, ahol évszázadokkal ezelőtt Pétervár állott, éjszakánként egy szürkeormányos mamut járkált."[3]

Leghíresebb műve a *Mi* (*Мы,* 1920) nem jelenhetett meg Oroszországban. 1924-ben publikálták angolul, majd kisvártatva csehül, franciául, és csak ezután (rövidítve) oroszul, ám természetesen csak külföldön, Prágában.

Zamjatyin antiutópikus regénye lényegében az első hosszabb lélegzetű prózai mű az 1917-es fordulat után, és azonnal olyan érett aggodalmakat fogalmaz meg, mintha évtizedek távlatai álltak volna rendelkezésre az összegzésben.

A regény szatirikus éle és a fent említett allegorikus mondandó a mamutok idejének és a jégkorszaknak a visszatéréséről közvetíti Zamjatyin entrópiaelméletét a társadalmak fejlődési ritmusáról. Az örökké ismétlődő forradalmakat társadalmi kiegyenlítődés követi, majd ismét robbanáshoz gyülekezik az energia, akárcsak a termodinamikában. E hármas ritmusú folyamat nem körkörös, hanem spirális mozgást ír le, a fejlődés hegeli vonalát sejtetve. Így halad a művészet is: állítás, tagadás és szintézis lépcsőin.

> A spirál: a Bábel-torony csigalépcsője, az aero körkörösen felfelé emelő útja [...] Amikor a lángoló szféra (a tudományban, a vallásban, a társadalmi életben, a művészetben) kihűl, a tüzes magmát beborítja a dogma, a kemény, megcsontosodott, mozdulatlan kéreg. A dogmatizálás [...] a gondolat entrópiája. Már nem éget, csak melegít, aztán langyos, majd hideg. A hegyi beszéd, a tűző nap, az égnek emelt karok és zokogás helyett álmosító imádkozás egy pompás apátságban.[4]

A földre leszállt Marx megfelelője Krilenko (a vérengzéseiről híres Krilenko a forradalmi rögtönítélő törvényszék elnöke volt). Hogy Marx miért „földre szállt", akár egy isten, arra a *Mi*, a regénybeli nagy Jótevő alakját övező isteni jegyek adják meg a választ.

3 Zamjatyin, J.: *A barlang*. Ford. Makai Imre. In Varga Mihály (szerk.): *Kegyetlen szerelem, A húszas évek szovjet elbeszélései*. 1–2. Bp., Európa, 1969. 2: 406.

4 Замятин, Е.: О литературе, революции, энтропии и прочем. [Irodalomról, forradalomról, entrópiáról és egyebekről, esszé, 1924]. http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml (megtekintés 2019. 10.17.).

A regény cselekménye a távoli jövőben játszódik. A tökéletes társadalom megvalósult, a boldog polgárok egyformán öltöznek, nevük helyett számot és betűjelet viselnek, munka- és szabadidejük központilag beosztott. A főhős naplóját olvasva értesülünk arról, hogy ebben a társadalomban mégis vannak nyugtalan lények, akik még képesek érezni és lázadni. A totálisan megszervezett államban bűn a múltra emlékezni, tilos kimenni az üvegfallal fedett városból a zöld természetbe és a múzeumba, amely régi korok szokásait őrzi. A főhős egy szerelem miatt kerül a lázadók közé, akiket az állam részben kivégez, részben kioperálja belőlük a képzeletüket.

E rövid cselekményvázból is kitűnik, milyen nagy hatással volt Zamjatyin regénye a 20. század antiutópiáira, azokra a művekre, amelyek az utópikus állam létrehozásának veszélyeit és lehetetlenségét mutatták be, elsősorban Orwell 1948-ban írott *1984* című művére, és Huxley könyvére, a *Szép új világ*ra (1932).[5] De ugyanilyen fontosak azok az irodalmi visszautalások is, amelyek Zamjatyint az orosz irodalom áramába kapcsolják. Elsősorban a kristálypalota, a csupa üveg város képe ismerős, Csernisevszkijnél szerepelt Vera Pavlovna álmában *(Mit tegyünk)*; de Dosztojevszkijnél is feltűnt *(Feljegyzések az egérlyukból)*. A 2×2 = 4, a matematikailag kiszámított társadalom kritikája Dosztojevszkijnél a szocialista utópisták ellen irányult, és Zamjatyin ezt kötötte össze a Nagy Inkvizítor legendájának tanulságával (*A Karamazov testvérek*ből). Az inkvizítor gondolatait az államfő, a Jótevő mondataiban ismerhetjük föl (36. feljegyzés): aki szereti az emberiséget, az csak embertelen eszközökkel boldogíthatja őket, valamint hogy az emberek csak arra várnak, hogy megszabadítsák őket a nekik terhes szabadságtól. A munka az embertelen taylorizmus futószalagjainál gépekké teszi a társadalom tagjait.

Zamjatyin öröksége a későbbi orosz irodalom számára is mintát jelent, Nabokov *Meghívás kivégzésre* (1938), Vlagyimir Vojnovics *Moszkva 2042* (1986) és Tatyjana Tolsztaja *A macskány* (2000) című regényeit említi majd ez a könyv.

Az utópiákra és antiutópiákra jellemző a regény térszerkezete: egy fallal elzárt világ elszigetelt modellként szolgál, néha egyenesen szigeten játszódik, mint Morus Tamás *Utópiá*ja vagy Francis Bacon az *Új Atlantisz*a). De már Platón *Állam*a példa arra, hogy a nemes ideák torzultan és nyomorítóan kegyetlen gyakorlattá silányulnak. Visszatekintve, mintha minden utópia magában hordozná az antiutópia csíráját, mert a tökéletességre törekvés erőszakos renddel

5 George Orwell olvasta az 1924-ben angolul megjelent *M*it, ismertette is a regényt a 1946-ban. *Tribune Magazine* 4 January 1946.

csak rabságba hajtást teremt, megöli a sokszínűséget.[6] Jellegzetes antiutópikus cselekményváz a rend elleni lázadók leverése, a Mi-tudattal ellentétes Én-tudat felébredése, a túlrendezett új, átlátszó világban a régi világ relikviáinak felértékelődése, az egyéniség eltüntetése (a fantázia erőszakos kioperálása),[7] illetve a férfit felocsúdásra késztető nő alakja, a modern Éva. Ezt a sémát aláássa a regény önreflexiós napló formája, hiszen a *Mi* cím alatt azonnal Én-nel kezdődik az első mondat, és az első oldalon ez olyan gyakran ismétlődik, hogy grafikusan is feltűnő. (A magyar fordításban az én személyes névmást az igék magukban kifejezik, ezért ez nehezen vehető észre.) A naplóforma a regény folyamán fokozatosan érzékenyíti a kezdetben szigorúan racionális matematikus elbeszélőt.

A nyugati társadalmi utópia az erőteljes ipari fejlődés és a filozófiai társadalomkritika következménye volt, míg az orosz utópia egy alulfejlett, elmaradott közeg álma az evolúciós fázisok átugrásáról egyenesen az ideális társadalomba. Voltak birodalmi és messianisztikus utópiák is, a „Moszkva a Harmadik Róma" eszme, vagy a pánszlávizmus a 19. században és az Eurázsia-gondolat a 20. század elején. A domináns utópia persze maga a 19. század első felétől induló szocialista eszmerendszer lett. Ezzel kapcsolatos álmait Csernisevszkij, kínzó kétségeit pedig Dosztojevszkij fogalmazta meg az irodalomban. Mindkettőhöz visszanyúlt allúziókkal Zamjatyin, aki (már párizsi emigrációjában) azt nyilatkozta:

> Rövidlátó recenzenseim mindössze politikai pamfletet láttak ebben a művemben. Holott ez a regény vészjelzés, mert az emberiséget a gépek hatalmának és az állam hatalmának – és mindegy milyen államénak – túlburjánzása fenyegeti.[8]

Otthon, még emigrálása előtt az európai és amerikai civilizáció elleni tiltakozásnak nevezte művét a *Lityeraturnaja Gazeta* hasábjain 1929-ben.

E matematikailag szervezett társadalomban az ünnepek egyházi pompával és dagályossággal folynak le, a Jótevő dicsőítésére ódákat zengenek az állami költők. Maga a Jótevő viszont az egekből száll le hófehér ruhában, mint egy Isten, arany, kék és vörös színekkel van díszítve az ikont helyettesítő „Rend-Tábla". Az Egységes Állam a régiek Evangéliumának nyelvén szólva az egységes Egyház, lelkesedik az elbeszélő. Zamjatyin regényében ezek nem bibliai párhuzamok, hanem

6 Ld. Hetényi, Zs.: Constructing Walls: The Anti-utopian Paradigm of the Split World in 20th century Russian Literature. In Fried, I. (ed.): *Cultura e costruzione del culturale: Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo millennio*. Bp., Ponte Alapítvány, 2014. 93–102.

7 Platón is csak a költőknek és a művészeknek nem talált helyet elképzelt ideális társadalmában.

8 Lefèvre, F.: Une heure avec Zamiatine. *Les nouvelles littéraires* 497, 23 avril 1932.

az egyházi-hatalmi szervezetre utalnak, amivel szatirikusan leleplezi, hogy az új hatalom új egyházként lép fel, hogy a naiv hitre apelláló manipulációk rendszerét alkalmazza. A számok racionalitásának alárendelt társadalomban a tökéletes és kötelező boldogságot az egyéniség, a szex, az érzelmek és a művészet felszámolásával érik el. Minden szó az ellentétét jelenti (Jótevő, Egységes, Boldogság), a nyelv hazuggá válva kiüresedik.

A valódi bibliai utalások éppen az egyházi-hatalmi elnyomás ellenében lázadók körül feltűnő krisztusi motívumok, köztük is a legfontosabb a kereszt, amely I-330 homlokán a majdani mártíráldozat bélyege.

Az Egységes Állam éppen arra készül, hogy egy űrhajót indítson más bolygókra, és ott is meghonosítsa az értelem államát, amelynek piramisszerkezete Platón államának torz megvalósulása. Az agresszív állami terjeszkedés a magukat tökéletesnek és hatalmasnak hazudó birodalmak logikus fejlődési láncszeme. A 2×2 = 4 igazságával szemben a $\sqrt{-1}$ irracionalitását szegezik szembe a lázadó „mefik", akik talán Mefisztó nevéből vették elnevezésüket. A főhősök nevének betűiben és számaiban sok kritikus megfejtendő szimbólumokat lát. D-503, az, aki kételkedni kezd, kettős lényű (neve utalhat az orosz *dva* 'kettő' vagy angol *dual* 'kettős' szóra). I–330, a lázadó nő, az Irracionális, az Individuum képviselője, aki kellőképpen független is a férfiaktól. Latin betűs neve a cirill szövegben sokféle értelmezési lehetőséget kínál: Independent 'független' is lehet, sőt, angol *I,* azaz Én is, ellentéteképpen a címben szereplő, önhitten közösségi „mi"-vel. A paradicsomi Éva-szerep azonban két részre válik, I nyúlik ki a tudás almájáért, míg a gömbölyű O testesíti meg az otthont-gyermeket gondozó asszonyt. Jelentőségteljes, hogy mindketten, a csábító-démoni és az otthoni-gyermekszülő nő is lázadással tudja csak szerepét betölteni, hiszen O is titokban szüli és tartja meg gyermekét, és a lázadók mentik ki ebből a világból.

Zamjatyinnak a regényében is tükröződő, a társadalmak történeti fejlődéséről alkotott elméletét maga fogalmazta meg a fent már idézett, irodalomról, forradalomról, entrópiáról és egyebekről szóló esszéjében.[9] A forradalom nem társadalmi esemény, hanem az univerzum törvénye. A mindenkori forradalmak ismétlődése olyan fizikai törvényszerűség, amely az energiamegmaradás törvényéhez hasonlóan örök mozgás. Utolsó forradalom nem létezik, amint nem létezik utolsó szám sem – ez a tétel a regényben is elhangzik. A kozmoszban és a történelemben is bekövetkezik a robbanás, illetve a forradalom. Azután a robbanás tüze halványul, már nem éget, csak melegít, csöndesen munkálkodik az evolúció. A hegyi beszédből unalmas kolostori mormolás lesz, Galilei tragikus felismeréséből

9 Замятин, Е.: О литературе, революции, энтропии и прочем. [1924.] http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1923_o_literature.shtml (megtekintés 2019.10.17.).

végtelen laboratóriumi számolgatások maradnak. Már igazság sem létezik: a mai igazságokból holnapra hazugságok lesznek. Ahhoz, hogy egy új robbanás bekövetkezzék, azaz folytatódjék a történelem, örökösen eretnekekre van szükség: írókra, feltalálókra, művészekre. Ők zavarják meg a kényelmessé dogmatizálódott viszonyokat, amiért a társadalom természetesen meg akarja őket égetni. De az értelmiség azt segíti elő, hogy egyre újabb és újabb robbanás következzék be, és új formák jelenjenek meg, így alakul a haladás spirális útja.

Az irodalom útját is hasonló tézis-antitézis-szintézis hármas ritmusban képzelte el Zamjatyin. Ha a 19. század realizmusa után a mindent más dimenziókban látó szimbolizmus következett, akkor most az új realizmus, a tagadás tagadása, a szintetizmus következik. Már e szakasz művészei voltak szerinte Nietzsche, Whitman, Gauguin és Picasso, de úgy látta, ide nem sikerült eljutniuk a futuristáknak, kubistáknak és szuprematistáknak, viszont Alekszandr Blok átlépett a szintetizmus szintjére a *Tizenketten* című poémájával.

A regényben az egységes állam egy Integrál elnevezésű űrhajó építésén fáradozik. Zamjatyin itt is a szatíra szintjéről rugaszkodik el: az Integrál zseniális előképe a szovjet űrhajózásnak is, de minden olyan kiemelt beruházásnak, amelynek feladata, hogy nyomorúságban tartott tömegek figyelmét elvonja és szabadságuk hiányában hitük tárgya lehessen. Az 1920-as évek kontextusában asszociálhatunk más tartalmakra is. Az Integrál egy tökéletes társadalom vívmányait juttatná el a világegyetem más részeibe, és 1921-ben még nem került le a napirendről a forradalom exportja, vagyis a világforradalom kérdése, Trockij jelszava még érvényben volt (és Trockij is élt még). Azt, hogy ez a „kultúraexportnak" álcázott terjeszkedés valójában egy totalitárius társadalom gyarmatosító birodalmi törekvése volt, a történelem igazolta.

Andrej Platonov *Csevengur* című regényében is felbukkan az az eszme, hogy a világforradalom győzelme után a világegyetem meghódítása következik. Platonov itt bizonyíthatóan Nyikolaj Fjodorov misztikus tanítását követi, aki az elmúlt nemzedékek feltámasztásával kívánta életre kelteni az emberiség kollektív emlékezetét és tudásukat összegezni. Mindeme feltámasztott milliókat hely hiányában más bolygókon tervezte elhelyezni. Fjodorov egyik tanítványa volt Konsztantyin Ciolkovszkij is, tehát a rakétaelv feltalálását, az űrhajózás kezdeteit is egy misztikus tanból eredeztethetjük. (Fjodorov követője volt egyébként a Lenin-mauzóleum első, ideiglenes faváltozatának változatának megalkotója, Alekszej Scsuszev is.)

Az Integrál leírása lényegében egy űrhajóé, szó szoros értelmében egy kozmoszba küldendő hajóé, mert a hajóépítés szakszavai szerepelnek benne. Meglehet, hogy ebben az űrhajóról alkotott akkori elképzelések fejletlensége mellett az is közrejátszik, hogy Zamjatyin hajóépítő mérnök volt. De az is elképzelhető,

hogy ez utalás Noé bárkájára, hiszen lényegében itt is egy világot kell átmenteni egy újba, egy kicsinyített modellben. Ezt az aspektust erősítik a bibliai jelentésű számok: 40 fejezetből áll a regény, az Integrál 3×40 napig épül stb.

Az Integrál spirális röppályán emelkedik fel a világűrbe, egy általánosabb szférába repítve ezzel a mű mondandóját is. A spirális vonal pedig 1920-ban elválaszthatatlanul kapcsolódik Tatlin nevéhez, a *III. Internacionálé emlékmű-terv*éhez. Vlagyimir Tatlin és Zamjatyin között lehetséges, hogy közvetlen kapcsolat is volt. Zamjatyin 1919–20-ban Petrográdon a Művészetek Házában dolgozott. Jelentős programcikkében a művészetek fejlődéséről (*O szintetyizme,* A szintetizmusról, 1922) azt olvashatjuk, hogy „a művészetek mozgásának egyenlete – a spirál egyenlete".[10] Tatlin is itt, a Művészetek Házában állította ki 1920 novemberében 1919-ben elkészült emlékműtervezetét, egy 7 méteres modellt. A kiállítás megnyitóját tömeggyűlés formájában tartották meg, mérnökök és építészek vitatták meg nyilvánosan, a híres *Zsizny Iszkussztva* folyóirat közölte a véleményeket. A nyitógyűlés azonban még csak meg sem közelítette azt az ünnepélyt, amelyet a valódi emlékmű felavatására terveztek, egy úgynevezett „összvárosi színjátékot", amelyhez hasonlókat az októberi forradalom évfordulóira, és 1920 májusában „A munka felszabadítása" címmel már megrendeztek. Ez utóbbinak húszezer szereplője volt, és az utcára vonult művészetek segítségével az egész várost – hidakat, vonatokat, épületeket – agitációs színpaddá változtatták. A tömegméretű szimbolikus játék tervei Tatlin monográfusát, Anatolij Sztrigaljovot arra a színpadtervre emlékeztetik, amelyet Tatlin később, 1923-ban az ismert avantgárd szerző, Velemir Hlebnyikov *Zangezi* című művének színpadra állításához tervezett.[11]

Már e felületes egybevetés is mutatja, hogy az egykor lázadó futurizmus művészi eszközei egy kialakuló állam hivatalos ünnepeihez *panem et circenses* eseményeket szolgáltattak. Anatolij Lunacsarszkij 1920-as írása arról tanúskodik, hogy nem spontán, hanem egy felülről irányított művészetmozgalom ez: Lunacsarszkij azt veszi számba, milyen látványos utcai ünnepélyeken lehet a szervezett tömegekkel manipulálni a szemlélődőket.[12]

Zamjatyin, az egyik legtisztábban látó korabeli értelmiségi már 1921-ben megírja: „Félek". Ez a címe rövid cikkének, amelyben felteszi a kérdést: ha egyszer

10 Замятин, Е.: *О синтетизме*. http://az.lib.ru/z/zamjatin_e_i/text_1922_o_sintetizme.shtml (megtekintés 2017.02.03.).

11 Sztrigaljov, A.: *Tatlin III. Internacionálé emlékmű tervéről*. Ford. Osztovits Ágnes. Bp., Magvető, 1976. 18.

12 Луначарский А.: О народных празднествах. Вестник театра 1920/62. http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-massovyh-prazdnestvah/o-narodnyh-prazdnestvah/ (megtekintés 2019.01.10.) Pusztán az aggasztja, hogy az oroszországi klíma nem kedvez május 1-jén és október 25-én a szabadtéri rendezvényeknek, és így nem léphet majd a nyomába a forradalmat júliusban ünneplő francia hagyományoknak.

a cári udvar eltűnt, vajon miért kell fenntartani az udvari költők intézményét? Miért virágzik az ügyesek iskolája? Aki nem ügyes, hallgat, például Andrej Belij. Írnak viszont proletár költők, a legügyesebbek azonban szerinte a futuristák.

> Egy percet sem késlekedtek, mindjárt az elején kihirdették, hogy az udvari költők természetesen ők. Aztán majd egy évig mást sem hallhattunk, csak a futuristák sárga, zöld és málnaszín győzelmi rivalgását. […] Félek, nem lesz igazi irodalmunk, amíg ki nem gyógyulunk ebből az újfajta katolicizmusból, amely ugyanúgy tart minden eretnek szótól, mint a régi. Félek, ha ez a betegség gyógyíthatatlan, az orosz irodalomnak csak egyfajta jövője lehet: a múltja.[13]

Az eretnekek Zamjatyinnál a történelmet mozgásban tartó, haladást képviselő erők. Erről tanúskodik a konkrét történelmi inkvizíció korába helyezett drámája, az *Ognyi szvjatogo Dominyika* (Szent Domokos tüzei). Zamjatyin elméletének megfelelően a valaha lázadó futuristák hatalomra jutásukkal elvesztették eretnekségüket.

Államvallássá válásuk veszélyének egyik dokumentuma lehet maga a Tatlin-emlékmű is. „A leendő épület a jövő világállama fő intézményeinek adott volna helyet", „az emlékmű a jövő munkásállamának központi épülete lett volna", amelyben helyet kapnak a Komintern törvényhozó, végrehajtó és információs szervei.[14] Zamjatyin Integrálja is efféle összegző feladatot látott el az Egységes Államban, annak kvintesszenciája akart lenni. Tatlinék az emlékműben és a tömegünnepélyben is egy új Bábel-torony asszociációját akarták megvalósítani: a népek egykori szembefordulásával és a meghiúsult építkezéssel szemben a népek újraegyesítésének új mítoszát célozták meg.

A húszas évek jellegzetes vonása a misztikus szimbólumok és a hasznosság elvének összeegyeztetése. Ehrenburg így ír visszaemlékezésiben a kiállított makettről. „Két henger és egy gúla forgott: az üvegtermeket acélspirál vette körül. […] Tatlin terve szerint az a terme, ahol a Népbiztosok Tanácsa tartotta volna üléseit, forgott. Ez ugyan használati szempontból értelmetlen volt, de mégis ez adta meg a kor utánozhatatlan romantikáját."[15]

Az óriási méretek és a bonyolult konstrukció a Bábel-torony megvalósítását, sőt túlszárnyalását sugallta: az Új Ember képes legyőzni még a statikai törvé-

13 Zamjatyin, J.: Félek. Ford. Kiss Ilona. *Szovjet Irodalom* 1988/12. 169, 171.

14 Sztrigaljov 17, 41.

15 Ehrenburg, I.: *Emberek, évek, életem 1–3*. Ford. Wessely László, Elbert János. Bp., Gondolat, 1963. 2. 199.

nyeket is, és saját kezűleg megvalósítani a lehetetlent. Andrej Platonov 1929-ben írott *Munkagödör* című kisregényében is felbukkan egy ehhez hasonló kép.

> [A mérnök] megtervezett egyetlen összproletár házat a régi város helyett [...] egy év múlva az egész helyi proletariátus kivonul e kispolgári városból és elfoglalja lakóhelyül a monumentális új házat. Tíz vagy húsz év múlva pedig egy másik mérnök tornyot épít a világ közepére, ahová a proletariátus beköltözhetik, hogy mindörökre és boldogan ott éljen.[16]

Ugyanez a ház Platonov elbeszélésében, *A kétkedő Makar*ban is hasonlít Tatlin művére, de Zamjatyin utópiájára is: „Örökké tartó házat építenek, vasból, betonból, acélból és átlátszó üvegből."[17]

A nem öncélú emlékmű gigászi épületkomplexumként, adminisztrációs központként mégis szimbolikus-metaforikus értelmű kozmikus adatokat jelenített volna meg. Ferde tengelye a Föld tengelyének dőlésszögét követte (66 fok 30 perc). A belső terek forgása a Föld forgását utánozta: a kocka egy év alatt, a gúla egy hónap alatt, a henger egy nap alatt, a félgömb egy óra alatt fordult volna meg. A torony magassága 400 méter lett volna, a Föld meridián 100 ezred része. (Az Eiffel-torony 324 méter. Sztrigaljov szerint 1972-ig nem építettek ilyen magas építményt.) A Tatlin-toronyban négy üvegezett tér függött volna egy acél konstrukción belül. A tartóváz két spirálból állt, amelyeket minden fordulatnál árboc erősített meg. Az acélból és üvegből épített torony belesimulhatott volna Zamjatyin egységes államának üvegből készült, áttetsző városába, a spirál vonala az Integrál röppályája. Érdekes még a hajóelemek felbukkanása a Tatlin-tervben is.[18] Nyikolaj Punyin, Tatlin tervének első ismertetője írta még 1919-ben a következőt: „[A]z emlékműnek szigorúan az állandó mozgás terének kell lennie, a legkevésbé lehessen itt állni vagy ülni, az embereket mechanikusan, akaratuk ellenére is fel és le mozgassák."[19]

Az egységes állam belső élete is azt célozta, hogy ilyen bábokként, irányítottan és egyszerre mozogjanak az emberek. Abban az államban, ahol a költők (mint az egyik hős, R-13) ódákat zengenek.

16 Platonov, A.: *Munkagödör*. Ford. Király Zsuzsa. Bp., Európa, 1989. 32.

17 Platonov, A.: *A kétkedő Makar*. Ford. Csalló Jenő. In Uő.: *Nagyfeszültség*. Bp., Magvető Kiadó, 1969. 382.

18 A párhuzamosságok sorában még felvethetjük az Integrál egybecsengését az orosz „Internacionál" szóval, de a spirállal is.

19 Пунин, Л.: О памятниках. *Искусство коммуны*, 9 марта 1919. https://monoskop.org/images/4/41/IK_1919-14.pdf (megtekintés 2019.11.12.).

Kettős értelmezést nyújthat a számok szimbolikus szerepe a *Mi* című regény belső világában. Miközben Zamjatyin a bibliai számok jelentését utalásrendszerként használja föl a cselekményben, szimbolikusan számoz egyes hősöket is (például I-330), ugyanakkor olyan társadalmat rajzol, amelyben a számok megfosztják az embereket a személyiségüktől és helyettesítik őket. A számok metaforikus poétikai funkciója ellentétbe vagy legalábbis feszültségbe kerül a számok uniformizáló élettelenségével. Az egyik esetben az ész titkos mélyebb összefüggéseket keres, azaz szabadon elszakad a mechanikus valóságtól, míg a másik mechanizálja és szárnyait szegi, embertelen rendet csinál. Ezt jelenti Zamjatyin „algebrai forradalma". Ha integráljuk a világegyetem végtelen egyenletét, akkor csak a meztelen, végtelentől megfosztott számok maradnak, nincs X és nincs gyök mínusz 1. Mint Umberto Eco parodisztikus elemeket nem nélkülöző művében, *A Foucault-inga* lapjain olvassuk, a sarki újságos bódé méretei is az egyiptomi piramisok méreteinek megfelelői – összefügghet minden mindennel.

Az Integrál neve még más utalásokat is rejt, nyilvánvalóan egyenes a kapcsolata Alekszandr Blok híres versével, a *Szkíták*kal, amely 1919-ben próbált számot vetni a forradalom okozta változásokkal.

> Csak gyertek az Urálba, jöjjetek,
> Pontos gépekkel megteremtjük
> A harcteret, hol integrál liheg,
> A vad mongol hordákkal együtt.
> (Lator László fordítása)

Blok nem tévedett: e két összeegyeztethetetlen erő hozta létre azt a társadalmat, amit Zamjatyin nem kívánt az emberiségnek. A történelem „Integrál"-ta e kettőt, és előkészített egy robbanást.

A húszas évek művészetét koronként másképp látjuk. Az 1970-es évekig az avantgárd volt a megengedett művészet leghaladóbb hagyománya, majd a posztszocializmus idején ez átértékelődött. Az avantgárd, e radikálisan újító, ideálokat tárgyiasító művészet számára is csapdákat rejtett az állami mítoszhoz csatlakozás, az udvari művész szerepének betöltése.

A *Mi* regényformában fogalmazta meg azt, amit drámában a *Szent Domonkos tüzei* (1920). A spanyol középkorban játszódó eretnektörténet, a titkosrendőrökkel a legbelsőbb gondolatokat is ellenőrző, az állam fölé növő egyház allegóriája bízvást érthető volt a szovjet valóságra, különösen a megírása utáni évtizedekben.

Hogy hazájában nem jut Zamjatyinnak hely, azt 1929-ben adták egyértelműen a tudtára. A sajtóban indított támadás ürügye az volt, hogy Zamjatyin külföldön publikálta írásait – amint ezt mindenki tette a húszas években, berlini, párizsi

és prágai nyomdákban. Hiába válaszolt a vádakra, betiltották műveit. 1931-ben levélben kérte Sztálint, engedje emigrálni. Valószínűleg Gorkij közbenjárására kapta meg a kivándorló-útlevelet. Párizsban Jean Renoir számára Gorkij *Éjjeli menedékhely*éből forgatókönyvet írt, s noha ez a film nyerte el 1936-ban az év legjobb filmjének díját, Zamjatyin nem találta meg a helyét sem az emigránsok között, sem a párizsi életben. 1937-ben bekövetkezett halála után özvegye adta ki a műveit Nyugaton.

Emigrációja előtti utolsó nagyobb műve az *Áradás*, amelyben motívumszövési módszere elérte a csúcspontját. Az ismét dosztojevszkiji reminiszcenciákban és témákban gazdag elbeszélés mitológiai és bibliai allúziók egész rendszerét vonultatja fel, a nőiségnek az orosz irodalomban egészen kivételes ábrázolásával.[20]

Kiinduló fogalmak a Mi *című regény elemzési gondolattérképéhez*

- forradalom, haladás, technika, entrópia
- antiutópia, szatíra, filozófiai regény, naplóforma
- identitás, egyéniség
- női szereplők (Éva két szerepe: I és O)
- városkép (üveg, fém), terek, stadion, múzeum, falak, természet
- spirál, Integrál, technika
- nevek (számok, betűk), 2×2 = 4?, $\sqrt{-1}$
- színvilág
- szaggatott szintaxis
- motívumok: bibliai, vallási, pl. kereszt, anyagnevek, színek…
- múlt és jövő reáliái

20 Хетени, Ж.: Мифологемы в „Наводнении” Е. Замятина. *Studia Slavica Hung.* 1997/1–2. 171–178.

HAZA CSAK KETTŐ VAN

Lev Lunc: *Szülőhaza*[1]

Lev Lunc[2] pétervári író tragikusan fiatalon halt meg agyembóliában, Hamburgban, ahová már gyógyulni utazott, emigrációba vonult szüleihez. A petrográdi egyetem történelem szakán szerzett diplomát 1922-ben. Rövid élete során orosz anyanyelvén és gyerekkorában elsajátított hébertudásán kívül megtanult jó néhány nyelvet, elsősorban latin nyelveket. Olaszul, franciául és főleg spanyolul tanított az egyetemen nyugat-európai irodalmakat és fordított is. Életműve – hat elbeszélés, négy rövid színmű, egy forgatókönyv és néhány elméleti esszé – elfér egyetlen kötetben.

Első színművét (*Vnye zakona*, Törvényen kívül) tizennyolc évesen írta, és húszéves volt, amikor betiltották. A színmű cselekménye allegorikus, amit a város spanyol neve (Ciudad, azaz 'Város') is jelez. Forradalom söpri el a tirannust, és a harcban a nép felszabadítását hirdető új uralkodó ismét tirannus lesz. A helyszín választása és az allegória Jevgenyij Zamjatyin *Szent Domonkos tüzei* című, az inkvizíció idején játszódó darabjára emlékeztet. Más színműveiben is felfedezhető Zamjatyin hatása, akinek prózaírói szemináriumát hallgatta a Művészetek Házában, és aki a fiatal írót zseninek és a Szerapion-testvérek legtehetségesebb tagjának tartotta. A Művészetek Háza közös szállás, kurzusok helye és felolvasások, előadások pezsgő központja, alkotó szellemű színtere volt.[3]

A pusztában (1921) a bibliai pusztai vándorlás keserves menetét írja meg tíz rövid költői stilizációban. A beígért Kánaán felé menetelő éhes, dühében egymás

1 A fejezet előzményei: Hetényi, Zs.: Еврейская Библия - закон, традиция или... ? Лев Лунц: Родина (1922). *Cahiers du Monde Russe* 1998. 621–628; Dialogue, Doppelgängers and other twofold structures in Lev Lunts's Rodina. *Slavonica* 1999/1. 7–14; Heimat und Fremde. Die literarische Selbstidentifikation. Lev Lunz als russischer Schriftsteller und Jude und die beziehungens einer Erzählung „Die Heimat" zur deutschen Literatur (F. Rosenzweig, G. Meyrink). In Christina, P. (Hrgs.): *Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts*. New York, Peter Lang Verlag, 2001. 185–195.

2 Névvariációk: Lunc, Lunz, angol nyelvű szakirodalomban: Lunts.

3 Ld. Szilágyi Ákos: Az Orosz Forradalom majmai. *2000* 2016/1. A cikk a korszakról is szól, többek között Remizov majomrendjéről, de Lunc *Jönnek a majmok* című darabját is érinti.

ellen forduló nép monológja („És nincs kenyér, és nincs hús, és nincs víz. És felébredt az éhség és a szomjúság és a rettegés és a düh”[4]) világossá teszi, hogy az írás az orosz korabeli valóság allegóriája.

Kisebb-nagyobb lapokban, berliniekben is megjelentek művei, önálló kötete nem volt. Halála után nem jelent meg tőle semmi a Szovjetunióban, aminek oka deklarált apolitikus álláspontja volt, amelyet a *Miért vagyunk Szerapion testvérek* (1922) és a *Nyugatra!* (1923) című programírásaiban fejtett ki.[5] A kiáltványnak értelmezett szövegekben a nyugati irodalmak követését, a cselekmény irodalmi rangjának visszaállítását és a politikai nézetek szabadságát, az irodalom politikától és propagandától független létezését hangoztatta. A Szerapion-testvérek csoport (lásd még a csoportokról szóló fejezetben) laza, a tagok egyéni alkotásmódját és nézeteit tiszteletben tartó, esztétikai elvek közösségére alapozott társaság volt, csoportösszetartó baráti rituáléval és rendszeres találkozókkal.

A *Szülőhaza* a kettős kultúra problémájáról szól, amelyben a fantasztikum bevonásával a bibliai idők, a babiloni száműzetés és a jelen párhuzamosan jelennek meg. A főhősök, akik Lunc és még fiatalabb íróbarátja, Kaverin nevét viselik, a múltba lépnek át. A kérdés: vajon a születés vagy a sorsközösség határozza meg az ember helyét, vajon a származás vagy a kultúra határozza meg a hazát? Lunc Gorkijnak írott egyik levelében arra panaszkodik, hogy nyugatosságát zsidó származásával magyarázzák, és nem ismerik el, hogy orosz író.[6]

Novellájában levelénél árnyaltabban fogalmazza meg Lunc a kettős kultúrájú orosz zsidóságról vallott nézeteit. A kettősség magának az elbeszélésformának a domináns eleme. Két főhős van, két írói alteregó, Ljova, és Venya (Lunc és Venjamin Kaverin, akinek szól az elbeszélés ajánlása is). Kettősséget tükröz a vitatkozó dialógus, s benne külön-külön a beszélgető felek, akik kettészakadt,

4 Korrigált fordítás H. Zs. Lunc, L.: *A pusztában*. Ford. Tábor Béla. In Varga Mihály (szerk.): *Kegyetlen szerelem. A húszas évek szovjet elbeszélései*. 1–2. Bp., Európa, 1969. 1: 461.

5 Lev Lunc: Miért vagyunk 'Szerapion testvérek'? Ford. Varga Mihály. In Varga Mihály (szerk.): *Új ég és új föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1922*. Bp., Európa, 1987. 129–133.

6 „Csupa kétség vagyok, tele vagyok ellentmondásokkal, s – ó, borzalom! – etikai ellentmondásokkal… Zsidó vagyok, meggyőződéses, hű zsidó, és örülök ennek. És orosz író vagyok. De orosz zsidó vagyok, Oroszország a szülőhazám, és jobban szeretem, mint bármely más országot. Hogyan lehet ezt összeegyeztetni? Én már összebékítettem magamban mindezt, számomra minden tiszta és világos, de mások másképpen gondolják. Azt mondják, hogy egy zsidó nem lehet orosz író. Azért mondják, mert nem akarok úgy írni, mint tíz orosz íróból kilenc. Nem szeretem a durva tájnyelvet, a kicsinyes életproblémákat, az unalmas szófacsarást, legyen e játék bármily szép vagy színes. A nagy gondolatokat és a sodró, nagy ívű cselekményt szeretem. A nyugati irodalmat jobban kedvelem az orosznál.” Szüleinek írja szintén 1922-ben, amikor Berlinbe hívják, már egészségi problémái miatt: „Nem utazom külföldre, nem tudok Oroszország nélkül élni, zsidó vagyok, de a szülőhazám Oroszország (bocs a szentimentalizmusért)…”. Лунц, Л.: *Вне закона. Пьесы, рассказы, статьи*. Спб., Изд-во Композитор, 1994. 219.

hasadt tudattal hányódnak kétségeik között, mert kettős kultúrájúak. S kettős lesz a forma, amint a cselekmény másik szála is bekapcsolódik, s a múltba lépünk át, egy másik idősíkba, Babilonba, a babiloni száműzetés idejébe. Ekkor a szereplők neve is átváltozik: Jehuda és Benjomin lesznek (a Lev név az 'oroszlán' jelentésű Jehuda megfelelője). Kettősséget és egyben párhuzamot látunk Pétervár és Babilon között, mindkettőt ugyanolyan merőleges utcák alkotják, s az író a szó szerinti azonos leírással Pétervárt is a száműzetés helyének értelmezi. A kettős párok tehát Ljova-Venya a jelenben, Jehuda-Benjomin a múltban, Júda-Benjamin az Ötkönyvben, Venjamin (Kaverin) és Lev (Lunc) írók, valamint a helyszínek, Pétervár és Babilon. Jehuda szereti Babilont, mert itt született, s Ljova szereti Pétervárt, mert itt született (fontos lehet, hogy a *született* szó – oroszul is – azonos tövű a *szülőhaz*ával), mégis idegen ez a város, és idegen a nyelve… Az *idegen* szó az elbeszélés zárószava is, s az első szóval, magával a címmel keretet alkotva ismét kettősséget, feszültséget, lezáratlanságot sugall. Mert mi is a haza, a szülőhaza, csak az a hely, ahol születünk, vagy amelynek kultúráját a sajátunknak is valljuk? Tartozhatunk-e szülőhazánk idegen népéhez (is)?

Venya Pétervárott megátalkodott öngyűlölő szerepében lép az olvasó elé: nem szereti a zsidókat, nem akar zsidó lenni, mert idegennek érzi saját magát. Babilonban is ugyanilyen konok, csak az ellenkező végletet képviseli: egy epilepsziás roham után isteni igék szószólója lesz, s Jeruzsálembe hazatartó népének vezére. Barátját eltaszítja, mert Jehuda nem tart vele, szakállát levágja és egy perzsa lányt szeret. Benjomin ugyanolyan kérlelhetetlen új szerepében, mint Pétervárott volt, s az író egyik legfontosabb üzenetét olvashatjuk ki abból, hogy Benjomint nem hozza vissza a 20. századba, hanem otthagyja a múltban – miközben Ljova azt állítja (háromszor is), hogy ő már háromszor járta meg ezt az utat a múlt és a jelen között.

Ljova kistermetű, gyenge, míg Venya tükörben megjelenő arcképe romantikus, büszke, férfias. „A tükörben erőt sugárzó arcú, magas férfi. Fekete haja dühösen hullik makacs homlokába, s nyugodt, derűs szemöldöke alatt szenvedélyesen ég vad, mélyen ülő, pusztaságot idéző szeme." E szép férfiarc leírása megismétlődik Benjomin babiloni megjelenésekor. S ott egy harmadik arckép a tükörben, Ljováé, aki visszatért a múltból: „És a tükörkép alacsony, kopasz, piszkos és undorító embert mutat, homloka keskeny, szeme vizenyős, tekintete ravasz. Én vagyok ez. Magamra ismertem. És megértettem: minden, ami szép és ősi volt bennem, magas homlokom és átszellemült szemem – mindez ott maradt."[7]

7 Lunc, L.: *Szülőhaza*. Ford. Hetényi Zsuzsa. In Hetényi Zsuzsa: *Örvényben. Az orosz-zsidó próza története és antológiája. 1860–1940*. 1–2. Bp., Dolce Filologia, 2000. 2: 188, 198.

Az azonos elemekből álló portrék olvastán értjük meg, hogy e két hasadt lelkű hős nemcsak két barát, hanem egymás hasonmásai, egy kérdésre adott két válasz, két végletre bomlott egész.

Hosszan lehetne taglalni a bibliai motívumok pontatlanságát, szándékolt eltéréseit a kanonikus szövegtől.[8] Lunc számára hangsúlyosan nem jelent megtörhetetlen, szent szöveget a zsidó Ötkönyv hagyománya.

Amint azt a fordításban is érzékelni lehet, Lunc nem a bibliai formáját használja hősei nevének, de a héberhez hű írásmóddal e nevek eredeti jelentésére irányítja a figyelmet. Lev/Jehuda nem felel meg az oroszlánnak (1Móz 49:9) sem jellemében, sem külsejében (ezt ki is mondja). Benjomin viszont, akinek neve nemcsak azt jelenti, hogy 'a szerencse fia', hanem 'a jobb kéz fia' is, betölti az utóbbi jelentést, vagyis sorsot: levágja a bal kezét, egykezű próféta lesz. A bal kezén (a balga, helytelen kezén) van ugyanis három kitörölhetetlen és levakarhatatlan vörös pont, amiről felismerik egymást Jehudával, akinek szintén ott van a karján ez a titkos jel, „a bölcs Európa bélyege",[9] ami nem más, mint a himlőoltás nyoma. Ám ez nemcsak a 20. század pecsétje, hanem a testvériség bélyege is, hiszen a három pont a szabadkőművesség titkos nyelvében a rövidítéseket jelzi.[10]

Ljova családja a hagyományos zsidó életformának megfelelően él Pétervárott, de mégis egy más, képzelt térben és időben, amelyet a Törvény határoz meg.

> Asztalhoz ültek: apám, anyám és nővérem. Engem nem hívtak, engem már három éve nem hívtak; úgy éltem a házukban, mint egy filiszteus. Az ő házuk Betlehemben állt, örökké kék ég alatt, szőlőskertektől övezve. Az én házam ablaka a Zabalkanszkij sugárútra nézett – egyenes, idegen, de gyönyörű utcára. És rám piszkos, poros és hideg ég tekintett le.
>
> Az öreg zsidó maga előtt látja a kék eget Palesztinában, ahol sohasem volt, de *látta, és látja, és látni fogja*.[11]

Lunc poétizált, mégis sablonszerű vonásokat kölcsönöz Jehudának. Végtelen, céltalan futása, mániákus menekülése a középkori bolygó zsidó legendájához hasonlóan az örökké vándorló zsidóság allegóriája lehet. Ezt a lelki betegségekre

8 A hazatérők száma a szövegben nem 42 360, mint Ezsd 2:64 írja, hanem 42 600; Jehuda felesége nem Támár, hanem inverziósan Remát stb.). Különösen érdekes azonban, hogy Ezsd 1:5 szerint Júda és Benjámin, Jákob 4. és 12. fiának törzse, tehát emblematikusan az összes zsidó törzs hazaindul a száműzetésből, Luncnál viszont Jehuda nem megy a többiekkel.

9 *Szülőhaza,* 198.

10 Mint a csoportokról szóló fejezetben olvasható, a Szerapion-testvérek csoportja úgy épült föl, mint egy rend.

11 *Szülőhaza,* 189.

hajlamos, túlérzékeny alkat és az árvaság, a gyökértelenség, a magány sztereotípiái egészítik ki: nem tudja apja nevét, „jövevény" Babilonban: „Nem volt sem apja, sem anyja, se rokona, se barátja, és senki sem tudta, honnan, melyik nemzetségből, melyik törzsből jött, de júdeai volt ő."[12]

Az elbeszélés (címe szerint) a szülőhaza meghatározását keresi, de még inkább szól az önkeresésről, az identitáskeresésről. Az út, amely ide vezet, a föld alá vezet a zsinagóga egy rejtekajtaján, s ez az ajtó szombaton nyílik meg. A leszállás (katabázis) a múltba vezet, de egyúttal a tudatalattiba is; a kollektív történelmi emlékezetbe ugyanúgy, mint az ősöktől örökül kapott Énbe. Ezen allegorikus alászállás párhuzamaként érdemes felidézni Franz Rosenzweig 1920-as levelét professzorához, Friedrich Meineckéhez arról, hogyan döntött a biztos egyetemi karrier és a kikeresztelkedés helyett a zsidóság mellett. A pince mélyén felfedezett ládáról szóló hasonlat eredete (mint Tatár György rámutat) Meyrinck *Gólem* című regénye.[13] Minden valószínűség szerint Lunc előtt is (aki a német fantasztikum, E. T. A. Hoffmann és követőinek híve volt) ez az irodalmi példa lebegett. Erre utal a mélybe ereszkedés romantikus-félelmetes leírásától kezdve a múltkeresés, a tudatalatti felfedezése. Meyrinck hőse egy titkos ajtón keresztül megy le egy pincébe, ahol végtelenek a nedves, hideg falak. A föld alatt valakivel addig birkózik, amíg eszébe nem jut a gyerekkora, és fel nem fedezi, hogy ő maga a Gólem, akit keres. Meyrinck regénye két orosz fordításban is megjelent éppen ekkoriban, 1921-ben Berlinben és 1922-ben Oroszországban, Gorkij kiadójában.[14] Lunc biztosan ismerte.

Meyrinck hőse előtt elvonul összes őse, s a végén a saját arca is, ahol ősei sora megszakad. Lunc hőse is folytonosan visszajár a múltba, és abból táplálkozik, kettős életet él, de a hasadtságában mégis megerősíti, akár egy tápláló gyökér. Lunc értelmezésében múlt és jelen dialógusában újraélhető a zsidóság története, de csak akkor vezet visszaút a múltba, ha a szemlélete nem merev kánontisztelet, hanem allegorikus exegézis.

Ennek a novellának a gondolattérképe sokszoros kettős szerkezetek hálójában ábrázolható, akár a két helyszínnek megfelelő cselekményszál egymásra vetítésével. Bármely pont olyan választásokat vet fel, amelyek között nem lesz elvágólagos válasz, és különös kísérlet lehet, ha magunkra vonatkoztatjuk a kérdéseket.

12 Uo. 190.

13 Tatár György: Nem hang és füst a név. Utószó. In Tatár György (szerk.): Rosenzweig, F.: *Nem hang és füst*. Bp., Holnap, 1990. 205.

14 Мейринк Г.: *Голем*. Перевод М. Кадиша. Берлин, С. Эфрон, 1921; Мейринк Г.: *Голем*. Перевод и предисловие Д. И. Выгодского. Под ред. А. Л. Волынского. Всемирная литература. П. – М., Госиздат, 1922.

Kiinduló fogalmak a Szülőhaza *című elbeszélés elemzési gondolattérképéhez*

- kettős szerkezetek: hely, idő (szombat), hasonmás szereplők, nevek, dialógusforma
- kettősség, tudatalatti, gyökértelenség motívumai: tükör, alagút, pince, futás
- a szülőhaza fogalma
- bibliai parafrázisok és átírt tények
- a fantasztikum szerepe

A TAGADÁS ENCIKLOPÉDIÁJA

Ilja Ehrenburg: *Julio Jurenito*

Ehrenburg Kijevben született, asszimilált zsidó családban, apja kiskereskedő volt. Élete legalább olyan mozgalmas volt, mint közismert regényhőséé, Lazik Rojtsvanyecé.[1] Talán csak egy a különbség közöttük, de az alapvető: míg Lazik minden rendszerben és helyszínen vesztes maradt, addig Ehrenburg kivételes túlélési ösztönnel rendelkezett. Az utókor a mai napig vitázik azon, milyen öncsalásokba került ez az írónak, és vajon mennyire tekinthetőek ezek árulásoknak. André Breton nem sokáig habozott: 1935-ben, az antifasiszta értelmiség párizsi tanácskozásán nyilvánosan pofon vágta a szürrealizmus elárulása miatt.

Gyermekkorát, iskolaéveit Moszkvában töltötte, és az 1905-ös forradalom után tizennégy évesen börtönbe került. Amint kiszabadult és tehette, emigrált. Tizennyolc évesen belemerült a párizsi művészvilág forgatagába. Picasso, Modigliani, Apollinaire voltak a barátai, az avantgárd művészek bohém, kávéházi életét élte. Maga is verselt, fordított, vonzotta a katolicizmus. Az első világháború kitörésekor orosz haditudósító lett, és közelről látta a lövészárkokat, a kultúra érvénytelenné válását.

1917-ben, a februári forradalom hírére visszatért Oroszországba. Itt is vándorolt, vörösök és fehérek uralta területeken, éhínség, politikai változások és pogromok közepette. Vallásos vonzódása ekkor írott verseiben inkább pravoszláv formát öltött. Alig három év múlva már önironikusan figurázta ki ezeket a verseket, végképp lezárva a vallásos rajongás korszakát. Ekkor már ismét Párizsban volt, hivatalos útlevéllel, amit valószínűleg annak köszönhetett, hogy a legfiatalabb bolsevik vezetővel, Nyikolaj Buharinnal együtt töltötte munkásmozgalmi kölyökkorát.[2]

Ehrenburg 1921-ben Párizsban, ahol az orosz művészet iránti érdeklődésnek komoly hagyománya volt, a fiatal szovjet művészet propagálója lett. „Bolsevik propaganda" terjesztésének vádjával ki is utasították Franciaországból.

1 Magyarul gyakran Lasik Roitschwantz-nak írják és ejtik, a korabeli német kiadás *(Laschik Roitschwantz)* alapján készült magyar fordítás helyesírásának megfelelően.

2 Ld. kettejük hányatott kapcsolatáról: Hetényi Zsuzsa: Ehrenburg és Buharin: A fehér holló. In Gyöngyösi M. és mtsai (szerk.): *Ad vitam aeternam*. Bp., ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2017. 483–487.

A következő két évet Berlinben töltötte, az orosz emigráció központjában, és egymás után több prózai művet jelentetett meg.

Legelső és talán egyben legjobb regénye, a *Julio Jurenito* (1921) mintha magába sűrítené mindazt az élettapasztalatot, amit harmincéves koráig országok, vallások, háborúk és rendszerek kavalkádjában látott. A regény szórakoztató, könnyed műnek tűnik, amely azonban jajkiáltás: nem maradt semmi a 20. század számára, amiben hihetne.

Nehéz észérvekkel megcáfolni azokat a téziseket, amelyekben Ehrenburg regénye végigveszi az emberiség minden pozitív eszményét, és vagy elméleti okfejtéssel vagy a cselekményben módszeresen bizonyítja azok csődjét. Hit, remény és szeretet, tudomány, jog és művészet – mind a sárba taposva hevernek. A minden gondolatot röviden felvető és cáfoló regény egyik sajátossága éppen ez a „mindenre kiterjedés" és egyben vázlatosság, tehát az, hogy szöveggyűjteményszerű.

Ennek megfelelően a regény szerkezete is hangsúlyozottan felrúgja a művészi törekvéseket, a műfaj szabályait. A szerző négy kontinensen keresztül vezeti regényszereplőit, hogy minden ideát és ideált lehetetlenné tudjon tenni. Magának a Mesternek a nézetei a konstruktivizmus utilitárius alapszemléletére épülnek, magatartásában azonban a következetes destrukció jellemzi. (1921-ben jelent meg Walter Benjamin németországi filozófus könyve, *A destruktív jelleg*.) A Mester rombolási filozófiája mintha Nietzsche Zarathustrájának ismert alaptételére támaszkodna: „És akinek Jó és Rossz alkotójává kell lennie: annak bizony előbb megsemmisítőnek kell lennie és értékek szétzúzójának. Így tartozik a legfőbb Rossz a legfőbb Jóhoz: ez pedig az alkotó jóság."[3]

A Mester abban is emlékeztet Nietzsche Zarathustrájának alakjára, hogy nem próféta, nem felsőbb kinyilatkoztatást tolmácsol, hanem személyében ő maga jelenti a tanítást. Ebben Jézushoz, az Evangéliumok Megváltó-Mesteréhez is hasonlít, aki nem prófétai emberalak. Julio Jurenito monogramja is Jézust asszociálhatja (JJ), de a cirill monogram is erre utal: XX, Krisztus nevének első betűje duplázva. A görögül és oroszul is jelképesen kereszt formájú betű kettőzve római számmal a XX., azaz 20. század jelölése is.

A regény a Mester profán evangéliuma, amelyet egyik tanítványa jegyez le. Születése, gyermekkora és ifjúsága csodás és prózaian nyers események sorozata, keveredik benne a szent és a profán, a magasztos és az alantas. Jurenito sok keresztneve a kereszténység kultúrájának szent neveit másolja: Maria Diego (Jakab) Pablo Angelina. Ez a névhalmazat androgün jelleget is kölcsönöz viselőjének, de köztük felismerhetők Ehrenburg párizsi barátainak keresztnevei is.

3 Nietzsche, F.: *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. [1883.] Ford. Szabó Ede. In Széll Zsuzsa (szerk.): *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*. Bp., Gondolat, 1984, 254.

Így a szent nevek egyúttal vicces utalások Pablo Picassora és Diego Riverára, a két avantgárd festőre.

Az evangélium írója a kanonizált műfaji jellegzetességek sorát építi bele szövegébe a bevezető érzelmes, retorikus mondataitól kezdve a Mester halálának leírásáig, az utolsó mondatok ujjongó hozsannájáig. A Mester életének eseményeit Jézus életéhez igazítja. Jurenito tavasszal, azaz húsvét körül hal meg, 33 éves korában (a magyar fordításban a 33. fejezetben, de a csonkítatlan orosz eredetiben ez a 34. fejezet, lásd később). Jurenito szereti a gyermekeket, tanítványait is Jézushoz hasonlóan gyűjti maga köré: Ercole Bambucci elszegődése a „kelj fel és járj" bibliai csodatétel profanizált parafrázisának keretében történik. Az elbeszélő Péter apostolként árulja el mesterét a 21. fejezet végén. Halála előtti beszéde végeztével megeszik egy körtét – az utolsó vacsora jelzése ez. Homlokát megtörli egy selyemkendővel – a Veronika-kendő megfelelőjeként, mellette lévő tanítványai gyáván elbújnak és megtagadják. Az elbeszélő „csodálatos misztérium"-nak nevezi a történteket, amelynek végén a Mester nem keresztre emelkedik fel halálában, hanem éppen ellenkezőleg, egy mély árokban végzi földi életét.

A Mester nézeteiben a haszonelvű földi élet szempontja dominál, minden mennyei vagy transzcendens gondolat mögött megmutatja a prózait és a földit: pénzt, ösztönöket, önzést. A Mester művészeti tevékenysége is a binaritás jegyében jelentkezik. Két építészeti tervvel kívánta New York város arculatát megújítani: acélból és üvegből épült óriásdarukkal, amelyek a város *fölé* emelkedve helyezték volna át az embereket a város egyik végéből a másikba, valamint egy ezreket befogadó föld *alatti* vizeldét is tervezett. Befejeztem munkámat – mondja színpadiasan, majd kijelenti: torkig vagyok mindennel. Magasztos eszméért nem tud meghalni, egyetlen megoldás halálára a csizma, egy alantas, földi lábbeli, ezért gyilkolja meg egy kisvárosi útonálló.

Az eredeti regénycím sokkal hosszabb, a szentek élettörténetét, a pikareszk és kalandregényeket a vásári kikiáltó stílusával hibridizáló stilizáció.[4]

A Mester hivatásául Ehrenburg a Nagy Provokátor foglalkozást jelöli meg, és Árulónak is nevezi. A bevezetésben negatív kategóriákkal jellemzi hősét. Soha senkit *nem* tanított (mégis Tanító, „Учитель" a neve, amelyet az evangéliumok

4 Vö. *Необычайные похождения Хулио Хуренито И его учеников мосье Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни Мира, войны и революции, в Париже, в Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, о еврейском племени, о конструкции и о многом ином*. http://lib.ru/PROZA/ERENBURG/hulio.txt (megtekintés 2018.12.18.). Ez a cím a magyar kiadásokban rendre csak felsorolásos formában (és nem egységekbe tagoltan) és a bevezető fejezet után, valamiféle belső előzékként szerepel. Ehrenburg, I.: *Julio Jurenito*. Ford. Tarisznyás Györgyi. Bp., Európa 1966. 7.

magyar szövege miatt volt szükséges Mesternek fordítani). Nem korlátozta sem vallási szabály, sem etikai parancs, „meggyőződés nélküli ember volt”.[5] Áthágta minden erkölcsi és jogi kódex parancsait, de ezt nem akarta új vallással vagy új világnézettel igazolni. Vallás nélküli szent, egyetemi végzettség nélküli bölcs – olvassuk az első két oldalon. Ez a tagadó szerkezetekből álló jellemzés a Mestert „ellenmesternek”, Jézussal párhuzamba állított alakját egyidejűleg Antikrisztusnak állítja be. A tagadás szelleme Jurenito, egy 20. (XX.) századi Mefisztó, aki nem korokon át, csak térben vezeti tanítványait, hogy bemutassa nekik a jelenlegi világ céltalanságát. Követői közül az egyetlen, aki tanul tőle, maga az elbeszélő. Jellegzetes, hogy csak ő választja az *igen* és a *nem* szavak közül a *nem*et, amikor Jurenito körkérdést intéz tanítványaihoz, vajon melyik szó megtartására szavaznának, ha az összes többi szót el kellene törölni (11. fejezet). Jurenito ezért rituálisan homlokon csókolja. Ez a kérdésfelvetés is Zarathustra tézisét idézi meg. „Igen, az alkotás játékához, testvéreim, szent igenlésre van szükség.”[6]

Jurenito, aki mindent megtámad és földre ránt, ami szent és magasztos, titokzatos tevékenységet végez a háttérben. Politikai gyűléseken és szervezetekben, diplomáciai tárgyalásokon vesz részt, hadbiztosokkal ebédel, és mindig oda utazik, ahol valami számára érdekes fejlemény ígérkezik. Az elbeszélőnek nincs betekintése Jurenito tevékenységének lényegébe, Ehrenburg csak célzásokat enged szövegébe. Jurenito azonban halála előtt azt mondja, hogy művét elvégezte. Mi is lenne ez a mű? 1914-ben Németországba utazott, 1917-ben Oroszországba. Az I. világháború és a forradalom előkészületei folytak ekkor ezekben az országokban, és mindkettő következményeiről részletes körképet ad a regény. A Mester nagy megvalósult műve a káosz, „A teljes összevisszaság”: ez a címe a 24. fejezetnek (oroszul: „Всё вверх дном”, tkp. minden fenekestül felfordul).

A Nagy Provokátor látogatást tesz Leninnél az orosz cenzúra miatt a magyar fordításból is kimaradt 27. fejezetben, amelynek címe: „A Nagy Inkvizítor – legendán kívül.”[7] Beszélgetésük végén homlokon csókolja Lenint, mintegy őt is testvérének ismeri el a káosz előidézésében. A fejezetcím Dosztojevszkijre utal: *A Karamazov-testvérek*ben szerepel a híres *Legenda a Nagy Inkvizítorról*, aki a kereszténység dogmává vált tanításainak nevében megszervezte a totalitárius társadalmak elődjét, ahol a földre ismét eljövő Krisztusnak az inkvizíció

5 Uo. 5. Jurenito szájából ez újra elhangzik a regény végén: „nincs semmiféle meggyőződésem…”. Uo. 263.

6 Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*… 234.

7 Ez a fejezet a magyar kiadásból is hiányzott, ezért 1998-ban az ELTE Műfordítói Műhelyében hallgatóimmal lefordítottuk és közreadtuk: Ilja Ehrenburg: *A Nagy Inkvizítor – immár nem legenda*. Ford. Hetényi Zsuzsa, Henter Nóra et al. *Napút* 1999/7. http://www.napkut.hu/naput_1999/1999_07/027.htm (megtekintés 2019.09.09.).

máglyája jár. Jurenito őt is homlokon csókolja, és ezzel jóváhagyja a kivégzéseken és folytonos kényszermunkán alapuló majdani tökéletes társadalom elvét.

Julio Jurenito kettős alakjára a nietzschei Jó és Rossz elegyén felül illik Bulgakov regényének, *A Mester és Margaritá*nak Goethe *Faust*jából vett mottója,[8] csak éppen fordítva: ő örökké jóra tör, és örökké rosszat művel. Julio Jurenito isteni-ördögi alakja, amely sokban megelőlegezi Bulgakov Wolandját, szintén már az Első fejezetben feltűnik, és szintén mintha az elbeszélő várakozásából születne meg (ahogy Bulgakovnál is az Istenről folytatott párbeszéd hívja elő). Az elbeszélő vár valakit, aki „megszabadítsa" (és ki is fizesse számláját), „misztikus hangulatában minden jelenségben felsőbb jeladást sejt", és a „pokol köreit" érzi maga körül. A várakozás helye szintén pokoli lokusz: étterem, kávéház, a Föld gyomra, akárcsak Bulgakov regényében a Gribojedov, és mindezt betetőzi a századforduló művészetében jellegzetes helyzet, a maszkabál. A maszkok viselői átlényegülve megszabadulnak egyéniségük nyűgétől, földi burkaikat hátrahagyva időn és téren kívül lépnek, egy szimbolikus életjátékba. A jelmezes estély szereplőiben mintha „Belzebúb serege indult volna döntő támadásra", azaz maga az alvilág (Baal zvuv – héberül 'a legyek ura', az alvilág uralkodója).

„E szörnyűséges előadás fővezérét és sugalmazóját" azért várja az elbeszélő, mert mindenre új válaszokat szeretne. E karneváli forgatag vagy Walpurgis-éjre emlékeztető kavarodás közegébe lép be Jurenito, akit az elbeszélő szavai elegáns, keménykalapos ördögnek láttatnak, szarvval és farokkal. Dosztojevszkijnél és Bulgakovnál is az ördög azért jelenik meg a Földön, mert várják (és falra festik, azaz emlegetik), de ez az ördög önnön létezését is tagadja. Szavai „kinyilatkoztatásként" érik az elbeszélőt, az élmény „damaszkuszi utat"[9] jelent számára, hiszen megtalálta, akit keresett: a történelem irányítóját, aki elvek és elvont fogalmak helyett földi, biztos támpontokat nyújt a mindennapi élethez. Ez az ördög nem más, mint az ember, aki Istenbe vetett hite nélkül maradva, saját kezébe vette sorsa és történelme irányítását, maga lépett Isten (és Ördög) helyébe, és megteremtette a földi paradicsom helyett a földi poklot, a káoszt, a zűrzavart.

Ehrenburg zseniális megérzéssel jósolta meg a 20. (XX). század néhány szörnyűségét: a német fajelméletet és a zsidók megszervezett kiirtását, az atombombát és annak első alkalmazását Japánban, valamint az iszlám fanatizmus előretörését és veszélyét. A szovjet-oroszországi szatirikus fejezetek az új állam ideológiájában a kereszténység mintájára létrehozott dogmatikus egyházat mutatnak, amelynek manipulatív eszközei vallásos hitet követelnek. „A Főbizottságok – ez

8 „Kicsoda vagy tehát? Az erő része, mely Örökké rosszra tör, s örökké jót művel." Goethe: *Faust*. Ford. Jékely Zoltán.

9 *Julio Jurenito,* 9, 10, 11, 12, 13.

az Újszövetség!", és az oroszok az „emberiség megszervezésének új apostolai".[10] A szocialista társadalom, és általában véve a 20. század elgépiesedett társadalmainak szatírájában már Zamjatyinnál láttuk a vallásos dogmatizmus és az új inkvizíció jellegzetességeit (a *Mi* című (1921) regényében). Mindketten Dosztojevszkij Inkvizítor-történetéhez nyúlnak vissza allúzió formájában.

A Lenin-fejezet konkrétan utal a századelő egyik sajátos filozófiai kísérletére, az istenépítésre. „Hagyják már az új istenek építését és a régi tatarozását..." – mondja a regénybeli Lenin.[11] Az istenépítés Gorkij és Lunacsarszkij nevével fémjelzett irányzat volt, amely a régi istenhit mintájára fogalmazta meg a szocializmus új eszményeit, az embert téve meg új, teremtő istennek, aki két kezével új templomában, a műhelyekben új hitet tud létrehozni. Ennek az új hitnek a megfogalmazására a hithez szokott, naiv pravoszláv fanatizmusban élő nép megnyeréséhez volt szükség. A *Julio Jurenito* Szovjet-Oroszországot leíró fejezeteinek bibliai lexikája azonban arra a messianisztikus hangulatra is utal, amely általánosan elterjedt az orosz forradalmak időszakában, és amely a régi eszmét, hogy Oroszország maga a megváltó, látták megvalósulni a történelemben. (E nézetek parodisztikus ismételgetője Tyisin is, a nagy szláv lélekkel rendelkező tanítvány.) Az irodalomban ennek jellegzetes példái Andrej Belij és Jeszenyin 1917–18-as versei. Jeszenyin versére, *A Jordán galambja (Jordanszkaja golubica)*, utal a „forradalmi Jordán" kifejezés is a regényben. Ehrenburg könyvében maga Lenin Szent Pálként, a frissen létrejött szocializmus pedig a korai kereszténységgel párhuzamban jelenik meg, a jövő villamosított paradicsomának apostolai pedig az orosz parasztok.

Jurenito tud néhány biztos pontot a történelemben: a pipázás, az evés és a szexuális örömök múló, de kézzelfogható élvezete soha nem okoz csalódást. „Kavarog, forog minden, ennyi az egész"[12] – jelenti ki már megjelenésekor, és még sokszor és sokféleképpen ismétli el ugyanezt. A száraz földre ismét eső esik, egy öreg Jean meghal, és ugyanakkor születik egy kis Jean. Ami meghal, az fel is támad megint, és az egésznek az értelme a mozgás, a változás folytonossága. Kalapot kell emelni az izzadó szántóvető előtt, aki elveti a majdan kikelő magot. Jurenito a termékenység örök ismétlődését dicséri, a napfényben ugráló csikó, a csődör, a bikához vezetett tehén képe lelkesíti. A hitre szomjazó elbeszélő a Jó és a Rossz magyarázata helyett vacsorát kap és egy falusi vajjal megkent friss zsemlére emlékeztető gömbölyded svéd leányt. A csődör, a tehén, a bika, a csikó, a kenyér, a tej és vaj, az asszony mind termékenységszimbólumok. Ebben is

10 *Julio Jurenito*, 227.

11 *A Nagy Inkvizítor – immár nem legenda*, 29.

12 *Julio Jurenito*, 14.

visszanyúlik a szöveg a Zarathustrához: „Ártatlanság a gyermek és feledés, újrakezdés ő és játék, magától gördülő kerék…”.[13]

Jurenito a történelmi fejlődés és a kereszténység világképének lineáris ideje helyett a biológiai ciklikus időt, az örök körforgást tekinti egyedüli biztos fogódzónak. „Ahhoz, hogy a világ csigavonala új boldogság felé robogjon, le kell írnia az évszázadok körívét… Ez az évszakok rendje, és kész” – mondja a Mester halála előtt.[14] A történelemnek az alcímben jelzett hármas ritmusa, a béke, a háború és a forradalom spirális fejlődésben halad előre. A spirál (csigavonal) azonban ismétlődő körökből áll, s a történelem itt válik hasonlatossá a természethez, amely emberi beavatkozás nélkül is körkörösen ismétlődik.

Julio Jurenito a Nyugat fellegvárából, Párizsból indul Kelet felé, hogy egy eldugott orosz kisváros mélyén lelje halálát. Tanítványait azonban az epilógus kimenti a végzetes Kelet markából, és visszavezeti Európába. Ezek a tanítványok mit sem tanultak, mert a legfontosabb lecke a vérükben van: enni, inni, szerelmeskedni akarnak. Csámcsogás és csókok csattogása jelenti számukra a jóllakott, terpeszkedő Európát. Az étkek gyönyöre után egy bokszmeccs ragadja el az elbeszélőt. A régen bevált tömegeknek szánt módszer, kenyér és cirkusz tökéletesen kielégítik. A has és szexualitás, a test örömei, az emésztés és a születés körforgása a karneváli életszemlélet elemei, amint ezt Mihail Bahtyin kifejtette Rabelais életművének példáján (lásd az 1. kötet karneválelméletről szóló fejezetében részletesen). Rabelais és a francia kópéregény a címben deklaráltan is Ehrenburg egyik műfaji elődjének tekinthető. Mint láttuk, a karneváli értékszerkezet binaritását, a magasztos és alantas, szent és profán ellentétének egyensúlyát követi Ehrenburg. „Moszkvában vásároljatok aludttejet, az jegy nélkül kapható, és igen ajánlatos a halhatatlansághoz” – ez a viccbe illő poén a Mester utolsó mondata.[15] A karnevál szemlélete a groteszk látásmód, amely az értékek felcserélésével mutatja meg bizonytalanságukat. Ez a *Julio Jurenito* módszere is. A fennálló világ megsemmisülése, vidám temetése közben azonban (a középkori karneváltól eltérően) nagyon kevés remény mutatkozik újjászületésére és megújulására, hacsak nem a biológiai körforgás automatizmusa.

Ez a szándékosan széteső, laza epizódokból összeszerkesztett regény sokféle műfaj hagyományához nyúl vissza egyszerre. Ehrenburg regénye avantgárd konstruktivista regény is. Mint az irodalmi csoportokról szóló fejezetben is olvasható, Ehrenburg a híres festő és képzőművész, El Liszickij társaságában a konstruktivizmus avantgárd irányzat legérdekesebb, *Вещь-Gegenstand-Objet* című

13 Nietzsche, *Így szólott Zarathustra…* 234.
14 *Julio Jurenito,* 266.
15 Uo. 268.

háromnyelvű lapját jelentette meg Berlinben, egy évvel a Julio Jurenito megírása után (1922). Kiáltványukban az építést, az új dolgok és új művészeti formák teremtését egyformán célszerű dolognak tartják, az élet megszervezését hirdetik, a technika vívmányait, a „hasznos használati tárgyakban, az aeroplánban vagy a gépkocsiban is valódi művészetet" látva.[16] Ehrenburg memoárjában többször is hangsúlyozza, hogy a 20. század új korszak jellegét csak az I. világháború után fogta föl.

Éppen a világháború megrázkódtatásának ellenreakciója volt az avantgárd konstruktivizmus forradalmi szovjet-orosz formája, amelyet a tudományos és technikai haladásba vetett hit, pontosabban ennek illúziója táplált. Ennek nevében szorították háttérbe az addig biztosnak hitt, de csúfosan leszerepelt hagyományos, hierarchikus értékrendet, annak kategóriáitól is elzárkózva. Ehrenburg félresöpri az epikai műfajok minden érzelemre ható elemét. Szereplői tézisek, sémák, lélektani fejlődésük nincsen, stilizáltak. Mister Cool tipikus, sőt sztereotipikus amerikai, a pénz és a szervezett Biblia- és fegyverkereskedelem embere. Monsieur Delhaie a zsenge kerti zöldborsóból készült ételek és a gyengébb nem gömbölyded formáinak mély tisztelője. Karl Schmidt fegyelmezettsége és szervezési őrülete előreveti a fasiszta Németország árnyékát. Alekszej Tyisin verset ír, zokogva keresi a jó embert, messianisztikus lázban égve próbálja túlélni az éhezést és háborúkat. Ercole Bambucci olaszos könnyedséggel az élet napos oldalát keresi fáradhatatlanul. Ajsa, a néger ugyanazt a szerepet tölti be a regényben, mint Voltaire Vadembere: ősi szemlélete, mítoszi látásmódja a civilizáció hamisságát leplezi le.

A francia felvilágosodáshoz két vonatkozás is köti a regényt. Egyrészt görbe tükre a felvilágosodás enciklopédikus tudásra törekvésének, az ész mindent átfogó hatalmát hirdető filozófiának, másrészt az emberi tudást hirdető felvilágosodás-kori tendenciózus regény műfaját parodizálja, amely műfaj legismertebb darabja Voltaire *Candide*-ja. Ha a francia felvilágosodás utaztató-filozófiai regényében, a *Candide*-ban az utazás eredménye a létező világok legjobbikát bizonyítja, Jurenito a világok legrosszabbikát mutatja be tanítványainak, a felvilágosodás eszményei helyett az utilitarista racionalizmust tanítja. A felvilágosodás szintén rombolással kezdődött: az emberi ész nevében kikiáltott új értékeknek megfelelően óhajtotta átrendezni a világot, amelynek kézzelfogható romboló hatása máig látható a lecsupaszított vagy romba dőlt franciaországi katedrálisok külsején és belsején. (A párizsi Cluny III. gótikus katedrálist harminc évig bontották 1789-től).

16 A Vescs. Ford. Kovács Árpád. In Varga Mihály (szerk): *Új ég és új Föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1922*. Bp., Európa, 1987. 123.

Ehrenburg műve a kópéregényeken és a felvilágosodás utaztató-oktató regényén kívül a pikareszk regényekkel is rokonságban áll. Gogol is azért vezeti Csicsikovját a *Holt lelkek*ben végig Oroszországon, hogy körképet nyújtson típusairól és állapotáról. Don Quijote útja az eszményeket szembesíti a realitással, s a *Julio Jurenito* célja is lényegében ez.

Mindenekelőtt azonban filozófiai, értékszembesítő regény a Julio Jurenito, amely végső kérdéseket vet föl: Isten létét, a Jó és Rossz fogalmát, bűn és erény megítélését, a világ teremtésének és menetének törvényszerűségét firtatja. Szatirikus elemekkel leplezi le a korabeli aktuális politikai hamisságot, Szovjet-Oroszországban és Európában is. Epizódjainak szerkezete az anekdota műfajának törvényszerűségeit követi, és – mint említettük – evangélium-parafrázis is egyben. Műfaji sokrétűsége és széleskörű műveltségi utalásrendszere azonban látványosan tagadja a műfaj tagadását is.

Már a hosszú alcím is látványosan bejelenti a teljesség igényét: hét helyszínt, hét témát és hét tanítványt sorol fel, ahol a 7-es szám nyilvánvalóan a világegész jelentését képviseli (4+3, négy elem, négy világtáj és a három a teljesség jelképe, a keresztény szimbolikában különösen). A hét ugyanakkor ördögi szám is. Az elbeszélő-Ehrenburg a hét főbűnről érdeklődik a párizsi prostituáltaknál, és az apokaliptikus világállapotban a bibliai hét csapást (Jel 16) látja a Földön megvalósulni. Más számok is szimbolikus jelentésben tűnnek fel: a Mester 12 évvel a századforduló előtt született, 21-ben hal meg, (ami a 12 fordítottja), 33 (12+21) éves korában, március 12-én. Márciusban is született, és márciusban találkozott az elbeszélővel – a tavaszi megújulás mellé itt a reinkarnáció megújulása társul, hiszen Buddhának vélték születésekor.

Ha áttekintjük a fenti szimbólumelemzést, a felsorolt művelődéstörténeti reminiszcenciákat és a metaforikusan értelmezhető mozzanatokat a szövegben, akkor ellentmondás rajzolódik ki a mindent tagadó regényen belül. Amikor Jurenito tanításain keresztül a rombolást hirdeti, a szövegalkotásban viszont az emberiség műveltségkincsére támaszkodva épít, akkor ez utóbbival maga a szöveg a deklarált rombolás ellenpontját alkotja meg. Az írói módszer felülírja a bemutatott és elbeszélt téziseket. Ha az európai értékek érvényüket vesztették is (ahogyan ezt a Mester következetesen be akarja bizonyítani), mégis van olyan erő, amely összeköti a nemzedékeket és korszakokat: az emberiség kultúrája (a Biblia, az irodalom története, a filozófia, ahonnan Ehrenburg utalásait veszi). Ha a tagadás abszolút lenne, akkor Ehrenburgnak a regény szövetében be kellene mutatnia a szövegalkotás lehetetlenségét is. Ehrenburg azonban mindössze az egyértelmű értelmezés lehetetlenségét mutatja meg. Ezzel rendkívül érdekes anyagot nyújt azok számára, akik az orosz konstruktivizmusban keresnék (joggal) a posztmodern dekonstrukció egyik előfutárát. Hiszen az egyedül érvényes

értelmezés tagadása, a struktúrákban benne rejlő önmegsemmisítési lehetőség a dekonstrukciós eszmerendszer egyik alapköve.

A Mester tanítása azt mutatja, ami a 20. század elejének nagy történelmi kataklizmája után az emberiség általános életérzésére jellemző volt. A háborúk közepette felfokozódott életmegtartó ösztön a transzcendencia nélküli földi örömök világszemléletét tekinti utolsó menedékének. A regényszöveg létezése és kultúrába kapcsolódása azonban felülemelkedik ezen a tételen. Ehrenburg regénye kétségbeesett kiáltás: a régi ideálok leszerepeltek, mindent lejáratott a történelem. Építeni lenne jó valamit, ha abból nem sülne ki mindig rabság, káosz és hazugság.

Berlinben Ehrenburgnak három prózai műve is megjelent, és utána kezdődött az a folyamat, amelyről lakonikusan azt mondhatnánk, minden korszaknak és minden korszakról írt egy regényt. Mintha az aktuális társadalmi irányváltozás új és új leckét, új és új megrendelést adott volna föl neki. *A harácsoló* (1924) például a NEP-korszak ideológiával átitatott terméke, ahol a bűnös individualizmus áll szemben a kollektivizmussal. Európa-szerte olvasott szatirikus regénye, a *Lasik Roitschwantz mozgalmas élete* (1928) a zsidó kisember kiszolgáltatottságát írta meg úgy, hogy az a kisember mindenkori és „mindenholi" botladozását, éhezését, kivetettségét, valamint a legkülönbözőbb társadalmi berendezkedések és kulturális hagyományok tehetetlenségét, sőt, emberellenességét tudja anekdotákra fűzve bemutatni. Ehrenburg ekkor már a RAPP egyik fő támadási célpontja lett.

A teremtés második napja (1934) termelési regény, bár az egyik legjobb ebben a szerencsétlen műfajban. Mint a cím is jelzi, a bibliai teremtés mintája ad allegorikus pátoszt a születő orosz iparnak, a születő új társadalomnak, amelynek szovjet, öntudatos győzelmi mámorát az értelmiségi Vologya Szafonov nem tudja pszichológiailag elviselni, és öngyilkos lesz.

Többi 1930-as évekbeli regényében azonban Ehrenburg felhőtlenül tudja ünnepelni a bolsevikok világot átalakító erejét, sőt még arra is figyelmeztet, hogy a kulákok, a szabotőrök és a külföldiek gyanúsak, sőt ellenfelek. Ehrenburg 1936 és 1939 között az *Izvesztyija* tudósítója volt a spanyolországi polgárháborúban. Itt lett meggyőződéses antifasiszta, és valóságos csapásként érte a német–orosz paktum megkötése. Ekkor már írta a *Párizs bukásá*t (1941–42), amely Párizs német megszállásáról szól. 1940-ben hazatért Moszkvába, de csak azt követően tudta publikálni regényét, hogy Németország lerohanta a Szovjetuniót. Hirtelen minden a helyére kerül Ehrenburg értékrendszerében. Németország és a fasizmus ellensége az orosz hazának, ellensége a kommunizmusnak, ellensége a hőn szeretett Franciaországnak és a zsidó népnek, sőt, az egész művelt világnak. Hatalmas agitátori tevékenységet fejtett ki, ennek is köszönhető, hogy Ehrenburgot név szerint főellenségként említették a frontvonalakon repülőről szétszórt német

röplapok. A sztálingrádi csata után gyakran hangsúlyozta Oroszország Európához való kötődését.

1942-ben megalakult a Zsidó Antifasiszta Bizottság, amelynek elnökségi tagjaként a külföld felé irányuló propagandát irányította. Tőle származik az ún. *Fekete könyv* összeállításának gondolata. Már a háború idején érezhető volt az antiszemitizmus erősödése egyrészt az egyszerű emberek körében, másrészt az államapparátusban. Erre volt „megelőző" válasz a *Fekete könyv*, amelyben azokat a dokumentumokat gyűjtötte össze, amelyek egyrészt a szovjet zsidóknak a németek által megszállt területeken történt kiirtására vonatkoztak, másrészt pedig a szovjet hadseregben hazájukat védő zsidók hősiességéről tanúskodtak. A könyv már szinte elkészült, amikor 1945 áprilisában – a szovjet csapatok ekkor még harcoltak Berlin alatt – felsőbb utasításra betiltották, és csak a Szovjetunió bukása után jelenhetett meg. Az *Ehrenburg elvtárs leegyszerűsít*[17] című Pravda-cikkben arra figyelmeztették, hogy nem szabad a jó és a rossz németeket összekeverni.

1942-ben Sztálin-díjat kapott a *Párizs bukása*, amelynek folytatása a *Vihar* (1947) című terjedelmes háborús regény. A két mű azonos hősei egy harmadik regénybe is átvándorolnak (*A kilencedik hullám*, 1952), ahol a hidegháború légkörében, az Amerika-ellenes kampány közepén találjuk magunkat. Ehrenburg ebben az évben kapott Sztálin-békedíjat a trilógiáért.

1948-ban Szolomon Mihoelsz, a zsidó színház rendezője, a Zsidó Antifasiszta Bizottság elnöke „véletlenül" egy teherautó alatt lelte halálát. Ezzel megkezdődött az elnökség tagjainak letartóztatása és kivégzése, majd az értelmiségellenes, eufemizmussal „kozmopolitizmus elleni", valójában állami antiszemita kampány. Ehrenburg ekkor nemzetközi békeharcos lett, a Szovjetunió képviselője nemzetközi fórumokon: hallgatott arról, amit tudott, és írásaiban átvette a kor hazugságait. Akkor is utazhatott külföldre, amikor mások nem kaptak útlevelet. 1953-ban azonban megtagadta a zsidó orvosokat megbélyegző nyilvános levél aláírását, pedig erre „felülről" felkérték.

1954 márciusában jelent meg közepes, de korszakalkotó regénye, az *Olvadás*, amelynek címe a Sztálin halála utáni társadalmi és kulturális megújulás egész korszakának elnevezése lett. A mű egy megalkuvó és egy becsületes, független művészt állít egymással szembe, egy hivatalos festőt és egy tehetségeset.

Az olvadás korszakában Ehrenburg rengeteget tett az addig agyonhallgatott, nem publikált írók megismertetéséért, betiltott műveik publikálásáért. Elsősorban Babel és Cvetajeva újrafelfedezése köszönhető neki. 1960-ban kezdte írni és folyamatosan közreadni az *Emberek, évek, életem* részleteit, memoárját. Nagyezsda

17 Александров, Г.: Товарищ Эренбург упрощает. *Правда*, 14 апреля 1945. 2.

Mandelstam írta meg visszaemlékezéseinek második részében (*Vtoraja kniga,* Második könyv), milyen óriási hatással volt ez a könyv a kortársakra. A szovjet emberek először olvashatták európai művészek és írók nevét, és szinte beszívhatták Párizs és Berlin levegőjét. Mandelstam özvegye szerint Ehrenburg olvasóiból lettek a szamizdat olvasói. „Ehrenburg mindig is fehér holló volt a szovjet írók között. Ő volt az egyetlen, akivel mindvégig tartottam a kapcsolatot. Ugyanolyan tehetetlen volt, mint mindenki, mégis segíteni próbált az embereken" – írja Nagyezsda Mandelstam, aki nem viselte el a politikai megalkuvást.[18] Az a tény, hogy Ehrenburgot így értékeli, mérvadó lehet az orosz irodalmi élet nagy túlélőjének differenciáltabb megítélésében.

Kiinduló fogalmak a Julio Jurenito *című regény elemzési gondolattérképéhez*

- műfajok: evangéliumparafrázis, krónika, pikareszk, kópéregény, szatíra, konstruktivizmus, enciklopedizmus, filozófiai, értékszembesítő regény, epizódregény, anekdota
- bibliai párhuzamok és szerepük
- szereplők és sémák
- bináris oppozíciók: alantas – magasztos…
- istenépítés
- lineáris (szocialista, keresztény) és körkörös (ciklikus: mítoszi, természeti) idő
- predekonstrukció
- szöveghatások: Biblia, Nietzsche, Voltaire

18 „С ним единственным я поддерживала отношения все годы. Беспомощный, как все, он все же пытался что-то делать для людей. «Люди, годы, жизнь», в сущности, единственная его книга, которая сыграла положительную роль в нашей стране. Его читатели, главным образом мелкая техническая интеллигенция, по этой книге впервые узнали десятки имен. Прочтя ее, они быстро двигались дальше и со свойственной людям неблагодарностью тут же отказывались от того, кто открыл им глаза. И все же толпы пришли на его похороны, и я обратила внимание, что в толпе — хорошие человеческие лица. Это была антифашистская толпа, и стукачи, которых массами нагнали на похороны, резко в ней выделялись. Значит, Эренбург сделал свое дело, а дело это трудное и неблагодарное. Может быть, именно он разбудил тех, кто стали читателями Самиздата." Мандельштам, Н.: *Вторая книга*. Paris, YMCA-Press, 21–22.

AZ OROSZ-ZSIDÓ PRÓZA RÖVID TÖRTÉNETE (1860–1940)

Az előző két fejezetből kitűnik, hogy az oroszországi zsidók helyzete milyen összetett kulturális képleteket eredményezett. A 20. század elején a világ zsidóságának több mint fele, azaz több mint 7 millió ember élt a világ legnagyobb egybefüggő zsidó közösségében az Orosz Birodalom határain belül, nekik kiszabott területeken (az ún. letelepedési övezetben, amelynek zöme a 18. század végén felosztott volt lengyel birodalmi területekre esett). Lunc és Ehrenburg után, mintegy bevezetőül Iszaak Babel műveihez, rámutatnék néhány olyan jelentős problémára, amely nemcsak Babel, hanem az orosz-szovjet történelem megértéséhez is kulcsokat adhat.

1985-ben írott Babel-monográfiám[1] elkészülte után fedeztem fel, hogy Iszaak Babel életműve orosz-zsidó íróelődök hatását is mutatja. Ezt követte a felismerés, hogy nemcsak egyes életművekről van szó, hanem egy egész folyamatról, az 1860 és 1940 közötti időszak oroszul írott zsidó irodalmáról. Ez a világirodalomban egyedülálló jelenség, az angol nyelvű amerikai-zsidó irodalom megjelenése előtt a legjelentősebb volumenű modern zsidó irodalom. Olyan vonulat, amely a későbbi (nemcsak amerikai) multikulturalitás és identitási kettősségek előrevetítője, amelyek tanulmányozásához némely paradigmák (összefüggő minták) leszűrése általánosabb, nem a zsidóságra vonatkozó gondolatokat is felvethet.

A tájékozódás során derült ki, hogy ezen a téren még nem folyt szisztematikus kutatás. A kutatást összegző könyvem célkitűzése az volt, hogy egyrészt átfogó képet adjon erről a folyamatról, az orosz-zsidó irodalomról mint irodalomtörténeti jelenségről és problémáról, másrészt olyan prózaírók műveit mutassa be, akik reprezentálják e vonulat egészét és sokféleségét is.[2] A hozzá csatlakozó antológiakötettel együtt olyan ismeretlen prózavonulatot mutatott be, amely

1 Hetényi Zsuzsa: *Csillagosok – keresztesek. Mítosz és messianizmus I. Babel Lovashadseregében*. Bp., Tankönyvkiadó, 1992.

2 Ld. bővebben Hetényi Zsuzsa: *Örvényben. Az orosz-zsidó próza története (1860–1940)*. Bp., Dolce Filologia, 2000. A könyv 2. kötete egy 17 alkotót reprezentáló antológia. Kibővítve angolul: Hetényi, Zs.: *In a Maelstrom. The History of Russian-Jewish Prose*. Budapest – New York, CEU Press, 2008.

addig kiszorult az irodalomtörténetekből. Anyaga komparatisztikai, irodalomtörténeti, művelődéstörténeti, történelmi, néprajzi (összehasonlító tárgytörténeti), judaisztikai, vallástörténeti és nyelvi kutatásokhoz tartalmaz hasznos ismereteket. A kötetekben ugyanis egyebek mellett forrásanyag található a korabeli törvényekről, a településszerkezetről, az életmódról, a nemzetek és nyelvek együttéléséről, a nyelvi asszimilációról, a folklór 19. században élő formáiról és a sajátos oroszországi asszimiláció szellemi irányzatairól éppúgy, mint megvalósulási fázisairól. Az irodalmi szövegek maguk gazdag tárházai a zsidóság mint nemzetiség szellemi néprajzának, leírják hagyományait, s ezek hasznosak lehetnek a történeti életmódkutatás, valamint a nemzetek és nyelvek együttélésével foglalkozó multikulturális tudományterületek (diaszpóra- és kisebbségkutatás, kétnyelvűség-kutatás) számára. Miközben az sem tisztázott, hogy mit jelent akár a köznyelvben, akár a tudományos nyelvben az, hogy zsidó, meghatározásra várt az is, hogy mit jelent az „orosz-zsidó" kettős jelző, és hogy ki nevezhető orosz-zsidó *író*nak.

Az orosz-zsidó kultúra kettős kulturális gyökérből táplálkozik, és mindkettőnek egyidejű felmutatása teszi határjelenséggé az orosz-zsidó irodalmat. A zsidó identitást a vallási, a nemzeti és a kulturális kötődés elemeinek figyelembevételével határoztam meg. Az orosz-zsidó irodalom elindítóinak zsidó vallásuk megtartása mellett a polgár *(citoyen)* státuszának elérése volt a céljuk, s így értelmezték az asszimilációt is.

Az orosz-zsidó irodalom meghatározásához Shimon Markish kritériumaiból indultam ki. Szerinte az orosz-zsidó író

1. orosz anyanyelvű, de a zsidó kultúrához szorosan kapcsolódik;
2. tudatosan választja alkotásai nyelvéül az oroszt;
3. vállalja és műveiben képviseli a zsidó közösséget;
4. és belülről ábrázolja azt.[3]

E szempontokat én azonban nem egyes alkotókra, hanem egyes művekre tartottam észszerűnek alkalmazni. Egyrészt azért, mert ez megnyitja az utat a szövegközpontú elemzés felé, másrészt mert vannak olyan orosz-zsidó irodalom körébe tartozó művek, amelyeknek alkotói nem rendelték alá egész életművüket ennek a választásnak (például Ilja Ehrenburg). Néhány közismertebb, nem csak orosz példa világíthatja meg, miért nem automatikusan zsidó író az, aki zsidó származású és emellett író (például Radnóti Miklós, Franz Kafka, Ilja Ehrenburg, Oszip Mandelstam vagy Borisz Paszternak) és mi dönti el, hogy a zsidó irodalomba tartozik-e vagy sem.

3 Маркиш, Ш.: Русско-еврейская литература: предмет, подходы, оценки. *Новое литературное обозрение* 1995/15. 220.

A történeti szociológia a zsidóság asszimilációs folyamatában három fázist vél felfedezni, amelyeket Karády Viktor integrációs, akkulturációs és asszimilációs szakasznak nevez, Hanák Péter pedig megtelepedésnek, kettős kötődésnek és beolvadásnak.[4] Az orosz-zsidó irodalom egésze a kettős kötődésű, akkulturációs szakaszba sorolható, így belső szakaszolása is a kutatás feladata volt.

Vizsgálnom kellett a nyelvválasztás elméleti hátterét is. Az orosz-zsidó irodalom terminus első szava nem csupán földrajzi megjelölés vagy nyelvi meghatározás. A kötőjel azt fejezi ki, hogy az orosz-zsidó irodalom olyan kettős kötődésű művek együttese, amelyek egyaránt tartoznak mindkét irodalomhoz. Része egy többnyelvű (héber, jiddis, arab, spanyol, német stb.) közös zsidó irodalomnak (amely egy irodalom több nyelven), és ugyanakkor egyszerre két irodalomhoz tartozik, mert nyelve és szellemi-kulturális kötődése révén része az orosz irodalomnak is.[5]

Az orosz nyelven írás az asszimilációs célokkal együtt egy nagy nemzet irodalmába beolvadás ígéretét is jelentette az egyes írók számára. A héber akkor még nem volt képes a mindennapok ábrázolására, túlságosan eltávolodott a hétköznapoktól. Robert Alter szerint a 19. században a héberül írás lehetőségét úgy kell elképzelni, mintha Defoe a *Robinson Crusoe*-t latinul próbálta volna megírni.[6] A jiddis viszont nem volt irodalmi nyelv: az írók szemében lexikailag szedett-vedett, szerkezetében leegyszerűsített népi utcanyelvnek tűnt, a gettóba zárkózás nyelvét jelentette, lekezelően *zsargon*nak hívták.[7]

Az a meghatározás, hogy az orosz-zsidó irodalom a soknyelvű, szerteágazó zsidó irodalomnak is része, egyáltalán nem közkeletű. A korszak zsidó irodalmával foglalkozó szakmunkák és kézikönyvek általában a héber és jiddis nyelvű munkákkal foglalkoznak csak, bizonyára abból a jogos tételből kiindulva, hogy egy nemzet irodalmát a nemzet nyelvén írják. Mások pedig (így Saul Cser-

4 Zsidó identitás és asszimiláció Magyarországon. Marjanucz László interjúja Karády Viktorral a magyar–zsidó társadalomtörténet kutatásának kérdéseiről I–II. *Mozgó Világ* 1988/8. 26–50. és 1988/9. 44–57; Hanák Péter: A lezáratlan per. *Jelenkor* 1983/5. 450–461, illetve In: Hanák Péter (szerk.): *Zsidókérdés, asszimiláció, antiszemitizmus*. Bp., Gondolat, 1984. 360–361. A kérdésről ld. még: McCagg, W. O.: *Zsidóság a Habsburg birodalomban*. Ford. Boris János. Bp., Cserépfalvy, 1992.

5 Hasonlóképpen beszélünk amerikai-zsidó irodalomról, amely az amerikai zsidóság angol nyelven írott irodalmaként egyaránt tartozik az amerikai és az általános zsidó kultúrához.

6 Alter, R.: *The Invention of Hebrew Prose. Modern Fiction and the Language of Realism*. University of Washington Press, Seattle and London, 1988. 20. Ld. még uo.: „Nineteenth-century writers striving to create a new Jewish culture integral to European modernity conceived a paradoxical project of representing quotidian reality in a language nobody spoke…".

7 Hamarosan mindkét nyelven született értékes szépirodalom. Az 1908-as csernovici nyelvi konferencia a jiddist az *egyik* nemzeti nyelvnek kiáltotta ki, jelezve, hogy a jiddis a héber mellett polgárjogot nyert.

nyihovszkij, Arkagyij Gornfeld és Mark Szlonyim) mindazt, ami orosz nyelven íródott, az orosz irodalomba sorolnák. Simon Dubnov azonban lándzsát tör az orosz-zsidó irodalom zsidósága mellett, hiszen az idegen nyelven írott művek kizárásával az arabul író Majmonideszt és a német Moses Mendelssohnt is kirekesztenék belőle.[8]

Az orosz-zsidó irodalomban a próza a domináns műfaj, és csak a próza képzett folyamatos vonulatot az asszimiláció történelmi útjának tudatformáiról (bár a drámairodalomban jelentőset alkotott An-szkij és Juskevics). A művek *poétikai* elemzésekor maguk a szövegek kínálták a módszereket, de a Babel-szövegekhez fogható, általam „telítettnek" nevezett szöveg *(насыщенный текст)* a 19. században még alig fordul elő, ez a korpusz jobbára a másodvonalbeli irodalomhoz tartozik.

A kettős nyelvi kultúra okán az intertextualitás vizsgálata érdekes jelenségeket tárt fel. A pretextusok zöme a judaizmus legfőbb alapjára, az Ószövetségi „ősszövegre" vezethető vissza, s ez nem csak motivikus párhuzamokban merül ki, hanem gyakran metaforikus képrendszerekben és retorikai áthallásokban is. Ez a hivatkozásrendszer nemcsak közismert az orosz anyanyelvű zsidó olvasók számára, de vele szoros közösséget teremtő dialogikus utalási háttér is. Hasonló szerepe van a folklórelemeknek is. A szövegek belső dialogikusságának további kézenfekvő megjelenési formája a korabeli orosz irodalomra (orosz irodalmi nőalakokra, Gogolra, Dosztojevszkijre, Turgenyevre, Goncsarovra) és világirodalomra (Shakespeare-re, Heinére, Gottfried Kellerre, Martin Buberre, Gustav Meyrinkre) történő manifeszt vagy áttételes utalás, illetve hasonlóság. Ennek funkciója egyúttal az irodalmiasság megteremtése és ezzel a „gazda"-irodalomba és világirodalomba való illesztés.

A komparatisztikai nézőpont egyébként nemcsak az orosz-zsidó irodalmon kívülre tekintés, hanem az azon belüli összehasonlítás során is gyümölcsözően érvényesül, hiszen az 1860 és 1940 közötti fejlődés, helyesebben változás elemzése alapvető feladat. Ily módon a korszakolás elvégzése után igen érdekesnek bizonyultak az orosz-zsidó írók egymás közötti utalásai is, az, hogy ki kihez nyúl vissza (például Babel Kipenhez). Bizonyos konstans elemek ismétlődnek a pogromok leírásában vagy a népi szokások magyarázatában. Számos újító elemet vezettek be a kettős identitást jelző narrációban, például a gyermeki nézőpont bevezetésével. Sokban hatottak e szerzők a 20. századi irodalomra is (például Danilo Kišre vagy Kertész Imrére).

8 Дубнов, С.: Мысли о русско-еврейской журналистике. По поводу его пятидесятилетия 1860–1910. *Еврейский Мир* 1911/16. 43–44. A nem említett forrásokat pontosabban ld. a könyvemben.

Az elbeszélői pozíció, a szerző és szövege közötti bonyolult narrációs viszony, a távolságtartás (distancia) kivétel nélkül az orosz-zsidó író kettős identitásának tükrei. Hiszen a narrációs rétegek szerkezete megvilágítja a belső és külső elbeszélői szempont váltakozását, a távolságtartás és azonosulás esetenként igen kényes egyensúlyát vagy annak hiányát. Az „egyszerre kint és bent", kritika és vállalás, vonzás és taszítás dualitása tükröződik a modalitás különböző formáiban, a „mi", „én" és „ők" nézőpontjainak ambivalenciájában (e szó lélektani értelmében).

Az orosz-zsidó próza története négy, egyenként kb. két évtizedes periódusra osztható – ebből itt a 20. századra ható, azt közvetlenül megelőző korszakokat tárgyalom csak. A korszakhatárok feltételesen a következő dátumokkal jelölhetők: az 1860-as kezdet után 1882, 1897, 1917. E határok a zsidóság életét erősen befolyásoló történelmi eseményekhez köthetők. 1860-ban II. Sándor reformjainak köszönhetően elkezdődött az orosz nyelvű zsidó lapkiadás, 1882-ben a pogromsorozat szétfoszlatta az asszimiláció reményeit és három irányra választotta szét az útkereséseket és az irodalmat is. 1897 körül új nemzedéke jelentkezett az orosz-zsidó íróknak, akik számára az 1897-es első cionista kongresszus is vízválasztó. 1917-ben pedig egész Oroszország átrendeződött.

Az orosz-zsidó irodalom *első korszakának* lényege az emancipáció (a gyökeres lakossággal összeforrás; *слияние с коренным населением*) utópiája. Három nagy alkotója Oszip Rabinovics, Lev Levanda és Grigorij Bogrov, akikre most nem térek ki.

Az orosz-zsidó irodalom *második korszakának* határa éles választóvonal. Az 1881–82-es pogromok után megtörtek az asszimilációba vetett remények: az orosz liberális szárny sem problémáikra, sem a pogromokra nem reagált úgy, ahogy azt a zsidók várták. A zsidóság egyik reakciója a zsidóságba való visszatérés, az asszimilációnak hátat fordítás magatartása volt. Ebben az irányban a nemzeti megújhodás időszaka következett, a népi értékek keresése, majd később a cionizmus. A másik lehetőséget Oroszország rendjének megváltoztatása jelentette – ez a törekvés vezette a zsidók nagy részét a szocialista mozgalmakhoz. A zsidóság harmadik része Oroszországon kívüli megoldást keresett, azaz emigrált.

Az első utat követte Mordecháj Ben-Ami (1854–1932). Jellegzetes példája az oroszországi zsidó asszimilációnak: sem héberül, sem jiddisül nem tudott volna írni. Egész életében a *stetl* (túlnyomó részben zsidó lakosságú kisváros) életét, saját múltját, gyerekkorát, az ünnepeket beszélte el költőien és nosztalgikusan – viszont oroszul, amivel (életében is, ma is) elszigetelte magát a hasonlóan, nemzeti érzelműen gondolkodó zsidó olvasóktól.

Az asszimilált értelmiség köztes, otthontalan helyzete az egyik kulcsprobléma Naumov-Kogannál (1863–1893). *Az isten háta mögött* (1892)[9] Rabinovics elbeszélése és Bogrov regénye után a harmadik mű, amely az orosz értelmiség, köztük Csehov figyelmét felkeltette. Kogannak a szerzőtől jól elhatárolt elbeszélője asszimilált zsidó értelmiségi, akinek helyzete a hatóságok és a hagyományos zsidóság között bizonytalan: a hatóság még nem fogadja el, Slojme, az öreg ortodox tanító már nem tekinti hitsorsosának. Itt tűnik fel először ez a hármas szereplőstruktúra, amely majd a tragikus kettészakadtság ábrázolásában gyakran feltűnik (például Babel: *Gedali*). Az öreg tanító alakja és a falu leírása szintén értékes korrajzok. Az 1892-ben írott elbeszélés kiadásának története is igen tanulságos (nemcsak a mű címének, de még a szerző nevének megváltoztatását is kérte a szerkesztő).

Az orosz irodalom áldozatának nevezi az eloroszosodott zsidó értelmiséget Grigorij Gurevics (Gerson Badanesz néven írt) a *Zapiszki otscsepenca* (Egy hitehagyott feljegyzései, 1884) című művében. A pogromok után mindazok, akik Lermontov, Belinszkij, Gleb Uszpenszkij és Szaltikov-Scsedrin írásaiból tanulták az egyetemes ideálok és az állampolgári öntudat tiszteletét, orosz elvbarátaiktól hirtelen azt hallották, hogy azok „kénytelenek az orosz nép akaratához csatlakozni" a pogromokban. Ez a csalódás áll Szergej Jarosevszkij pétervári értelmiségi szocialisták között játszódó regényének középpontjában is (*Örvényben*, 1883). Egyik állandó, visszatérő alakja a helyét kereső, kikeresztelkedett zsidó értelmiségi, aki „a haza érdekét tartva szem előtt, a népért", egy jobb társadalomért akar harcolni, de a pogromok után rádöbben, hogy még barátai sem képesek benne egyenrangú embert látni.

A *harmadik korszak* kezdete a századfordulóra tehető. Ennek a korszaknak az írói az orosz irodalmi másodvonal egyenrangú képviselői. Az apologetikus korszak végleg lezárult, a didaktikus és tendenciózus irányzat háttérbe szorult. A népi gyökereket keresők közel kerülnek az orosz narodnyikság örököseihez, a változtatásokat sürgetők pedig a szociális mozgalmakhoz. Az értelmiség és forradalmiság, valamint zsidóság és forradalmiság, zsidóság és messianizmus kérdéseit is vizsgálja könyvem. Ez a harmadik korszak a legtermékenyebb, a nagy orosz századfordulós ezüstkor sokszínű formai újításainak vonzásában. A virágkor jele, hogy csaknem hatvan orosz-zsidó periodika működött egyidejűleg, és 1908-tól kulturális szervezetek sora jött létre, az irodalmon kívül a történettudomány, etnográfia és művelődés szolgálatában.

9 Emlékeztetőül: ahol a magyar cím szerepel, annak legalább egy részlet erejéig létezik magyar fordítása, az itt említett szövegek nagy része az *Örvényben* című említett antológiámban.

Ez utóbbi egyik aktív művelője volt az érdekes sorsú Szemjon An-szkij (Slomo Rappoport, 1863–1920). Jiddisül kezdett írni, majd oroszra váltott, az emigrációban felhagyott az írással, majd hazatérése után részt vett az orosz politikai életben. Közben a zsidó folklórgyűjtésnek, a jiddis és orosz-zsidó irodalomnak élt, létrehozta a Néprajzi Társaságot és Múzeumot, és megírta világhíres darabját, a *Dibbuk*ot.

Az 1884-es műve, az *Isztorija odnovo szemejsztva* (Egy család története) három nemzedék szociológiája, amely a kis balsorsok összegéből rajzolja meg a rettenetes kórképet (a későbbi magyar sorsrajzokhoz, például Kóbor Tamáshoz igen hasonlóan). Az 1892-es *Golodnij* (Az éhező) című elbeszélés az asszimilált zsidó értelmiségi önámító függetlenségét leplezi le. A *V novom ruszle* (Új folyamban, 1906) az 1905-ös a zsidó pogrom utáni önvédelmi csoportokba szerveződésről ad hű képet, és arról az idegenkedésről, hogy visszatartaná ettől a fiatalokat az idősebb nemzedék. An-szkij novellái közül azonban irodalomtörténeti szempontból elsősorban oroszul írott zsidó legendái fontosak, amelyet egyrészt a korabeli orosz Kelet-értelmezés, másrészt az európai szellemtörténeti párhuzam, Buber *Házid története*inek fényében egy olyan organikus zsidó irodalmi műfaj csírája, amelyben az ősi (keleti) képi szemléletmód művészileg az egyetemes kortárs modernitásba illeszkedik.

Alekszandr Kipen (1870–1938) módszere az, hogy apró jelenetek valóságszeletein keresztül mutatja be a nagyobbat, az egészet. Narodnyik és szocialista vonzódása is a valóságfeltárás mikrorealizmusa felé, s egyben Gorkijhoz, a Znanyje-körbe vezette. Jarosevszkij nyomában egy újabb pogromot, az 1905-öst kellett megírnia. A *V oktyabre, 1905* (1905 októbere, 1908) elliptikus, hiányos mondatai, pergő párbeszédei filmszerűen és tényszerűen ábrázolnak, míg az *Útkereszteződésben* (1910) mindent közvetetten, a pogromot szenvtelenül szemlélő három reggeliző katonatiszt viselkedésével mond el, s a színen méltósággal átvonuló öreg zsidó teátrálisan szimbólumértékű. Kipen remekműve a gyermeki szemléletet narrációs eszközzé és ábrázolási módszerré emelő *Ki vagy a mennyekben* (1910). E módszer az egyik első jelentkezése a gyermeki tudatáram *(потоκ сознания, stream of consciousness)* narrációs eszközének, amelyet a 20. században igen széles körben alkalmaztak, mert erős érzelmi töltete mellett társadalmi mondandót hordozhat didaktizmus nélkül (például Venjamin Kaverin: *Svambránia nagy titka*; Henry Roth: *Mint egy álom;* Vámos Miklós: *Zenga zének*).

Újdonság az apologetikához képest az orosz-zsidó irodalomban az életerős, testileg-lelkileg egészséges zsidó hősök megjelenése Kipennél, jelezve egy új nemzedék feltűnését. Iszaak Babel várost uraló elragadó odesszai gengszereinek (*Odesszai elbeszélések*, 1924) elődje bukkan fel Kipen *A lókupec* (1910) című

művében. A lovakhoz mesterien értő zsidó alakja mögé Kipen a bomlásnak indult orosz vidék oblomovi hanyatlását rajzolja meg, s ezzel felteszi a provokatív kérdést: lehet-e idegennek, jövevénynek tekinteni itt, az otthonukat összeomlani hagyó oroszok, a „rossz gazdák" között a lelkiismeretesen dolgozó zsidókat.

David Ajzman (1869–1922) műveiben három világ van jelen: a korai orosz szocialista mozgalmak, a párizsi művészvilág és az általános emigránslét. Érdekli a nyomor és kiszolgáltatottság szülte bűn lélektana, a szocialista zsidók naiv messianizmusa, az elüldözött zsidók paradox honvágya. Két kiváló művet is szentelt a pogromnak. Szimbolista lélektani kamarajáték a pogrom után egy kórházban játszódó *Szerdce Bityija* (A Lét Szíve, 1906), amely egy komplex motívumrendszerű történet a világ mélyén lappangó sötét erőről, a gonosz világlélekről. A nietzschei vagy dosztojevszkiji pók képe az irracionális szférájába utalja a megválaszolhatatlan kérdést, hogyan létezhet ennyi véres gonoszság a világon. A *Véráradat* (1906) a tragédia külső, extenzív ábrázolását tűzte ki célul. A mű mélységi csúcspontja egy család lemészárlásának az expresszionista próza és a nyers naturalizmus eszközeivel ható leírása. Ajzman a párizsi és amerikai orosz-zsidó emigránsok sorsában meglátta a zsákutcákat és kereste a túlélési stratégiákat (*Szojuznyiki*, Szövetségesek; *V ulice Rosier*, A Rosier utcában; *Menjünk haza!).*

Szemjon Juskevics (1868–1927) a maga korában és külföldön is a legnépszerűbb orosz-zsidó író volt, akiről Vlagyiszlav Hodaszevics írt értő tanulmányt. Juskevics a kezdeti nagyszerű novellák után a dráma műfajába áttérve próbált kiszabadulni a társadalomrajz és valóságábrázolás szűknek bizonyult világából. A szociális problémákra koncentráló drámákat követően a szatíra műfajára talált rá, és igazán eredeti műveit akkor írta, amikor „szegény és szánandó" hősök helyett gazdag és ellenszenves alakokat választott hőseiül. A korai *Széthullás* (1902) a századvégi nemzedékváltást és a hagyományos életforma összeomlását mutatja be egy zsidó család széthullásán keresztül, a testvérekben a zsidóság lehetséges útjait tipizálva. A két nemzedék nyelvében is egyénítve jelenik meg – Juskevics a szkaz-elbeszélés eszközét a jiddis mondatszerkezetek és intonáció érzékeltetésével gazdagítja (s ebben Babel közvetlen elődje). Juskevics a belülről ábrázolás pozícióját sem tartja meg egyértelműen, a tragikumba karikaturisztikus komikum is vegyül. A novella egy tűzvésszel, a világvége leírásával zárul – isten elvesztésével egy gonosz szörny uralkodik el a földön.

Juskevics nyomort és szegénységet leíró műveiben előszeretettel választ gyermekeket és nőket főhősül. Mindkét kategóriába beletartoznak az *Ulica* (Utca) szereplői, azok az odesszai tizenéves zsidó lányok, akik a jobb élet reményében lesznek prostituáltak. Juskevics túl tud lépni azon a sémán, hogy a nyomor taszítja az erkölcsi züllésbe a lányokat, ezek a lányok maguk mennek sorsuk elébe,

mert ez a kitaposott út. Az *Utca* előre látja a 20. századi nagyváros központja és pereme közti átjárás mechanizmusát, amelyben a perifériáról beözönlő szegénység degradálja a belvárost. Juskevics életművét a befejezetlen groteszk nagyregény, a *Leon Drei* zárja. A regény *ad absurdum* viszi azt a tételt, hogy boldogulni csak aljassággal lehet, ezért vadászik Leon szüntelen pénzre és gazdag nőkre, tönkretett sorsokat és áldozatokat hagyva maga után. Juskevics pályája végén elhagyta a zsidó témákat, a mimetikus ábrázolástól eltávolodva tematikus újításokkal kísérletezett, mégsem kapott helyet az orosz irodalomtörténetben.

A *negyedik és egyben utolsó korszak* az 1917-es fordulat után kezdődik. Központi probléma az ún. „zsidó forradalmárok" kérdése, hiszen az sem meghatározható, hogy a vallását elhagyó zsidó mitől marad zsidó mások szemében, hacsak nem rasszista szemszögből. A szovjet húszas évek antiklerikális kampányán belül dühöngött a 'dejudaizálás', és az ún. antiszemitizmus elleni harc ideológiai hadjárata mellett megkezdődött egy 'jiddisizációs' program. A valláshoz és hagyományokhoz kapcsolódó hébert tiltották és irtották, míg a jiddis (ideig-óráig) az új, szocialista öntudatú zsidók nyelve és kultúrája lehetett. Először a zsidó folyóiratokat tüntették el, azután a harmincas években magukat az írókat. A jiddis kultúra felszámolására 1949-ben került sor, vezető művészeit letartóztatták, majd kivégezték 1952-ben.

A húszas évek orosz-zsidó irodalmának kiemelkedő alakja Iszaak Babel (1894–1940) életművének az orosz-zsidó irodalom szempontja szerinti áttekintésével kezdem. A gyermekkort ábrázoló (korántsem önéletrajzi) novellák szemléleti kettőssége, a belülről és kívülről látás szimultaneitása az egész életművet meghatározó nagy felismerés. A kettős látásmód paradoxonja érvényesül a pogromról szóló novellákban is. Ez határozza meg az első személyű elbeszélő nosztalgikus alaphangját az *Odesszai történetekben*. És ennek eltűnése, valamint a harmadik személyű elbeszélőre váltás mutatja, hogy a későbbi *Froim Gracs* már nem az odesszai ciklus része, és nem találjuk ezt az egyensúlyt a fals, tendenciózus elbeszélésekben *(Az út, Karl Jankel)*. Babel a zsidó folklórelemek feldolgozását is tervezte (a Rabinovics, Levanda, An-szkij fémjelezte vonal folytatásaként), de e ciklusból csak egy darab született, a *Sabosz-Nachamu*. A legjelentősebb, amit Babel a világirodalomnak adott, a *Lovashadsereg* (1926) kettéhasadt, sokarcú elbeszélője, akinek zsidóság iránti kettőssége (a gyökerek, a hagyományok keresése és féltése mellett a bezárt zsidó világtól való borzadás és menekülés) még bonyolultabbá válik az új, szovjet kötődés vágya miatt, amely azonban szintén ambivalens: férfias közösséget ígér, de kegyetlenségével elborzaszt. E belső konfliktusok tanúja az író 1920-as, lovashadseregben írott *Napló*ja, ábrázolásának mesterműve pedig a *Gedali* (erről, és a két novellaciklusáról részletesen lásd a Babel-fejezetben).

E kettősséget teszi domináns formai elemmé Lev Lunc is (1901–1923), akit az előző előtti fejezet tárgyalt, itt csak az orosz-zsidó próza folyamatába helyezés érdekében említem. *Szülőhaza* című novellájában a babiloni fogság idejébe visszalépő ellentétes szereplők egyénisége és tudata mellett az idő, a tér és a nevek is megkettőződnek. Lunc az identitás keresését a múltba, a történelembe és a tudatalattiba (az ősöktől kapott Én-be) leszállás fizikai aktusaként poetizálja. A meghasadt tudatot a múlt mindig megerősíti, és az allegorikus exegézis lehet a jelen és múlt dialógusának átélési formája, ami a kettős identitás vállalását lehetővé teszi.

Andrej Szobol (1888–1926) a *Tyihoje tyecsenyije* (Lassú folyás, 1918) főhősében Kipen lókupecének utódját, egy fizikailag erős, magabiztos szibériai gazdálkodó zsidót rajzolt meg. Mojszej Davidovics is kitűnően bánik a lovakkal: az orosz-zsidó irodalomban a lovakhoz értés szinte az asszimiláció, a beilleszkedés próbája, lásd a *Lovashadsereg* elbeszélőjének nehézségeit. Életerejét jelzi, hogy (szinte mesébe illően) hét fia van és egy lánya, akik a zsidóság lehetséges választ-útjait járják. Az erőteljes zsidó alakját azonban 1922-re felváltja az otthontalan vándor *Kelj föl és menj* [sic!]). A Jónás könyvéből vett cím a novellában rejlő napló címére rímel (*leh-lejho,* a Teremtés könyvében Ábrám elhívása). A kitaszítottságba, az emigrációba fut az elbeszélő, akinek útja a lezárásban az Újszövetségi mondat „kelj fel és járj" asszociációjával bővül: betegsége után szakállasan járja a világot egy szamárral. Ez a groteszken tragikus figura egyszerre a 20. századi bolygó zsidó, Krisztus-parafrázis és vándorkomédiás *clown*.

Újabb feldolgozása a bolygó zsidó legendájának Szemjon Hecht (1903–1963) *Az ember, aki elfeledte életét* (1927) című kisregénye. A motívum alapjául szolgáló legenda a megváltás felé küzdelmesen haladó emberiség szimbólumából – ahogy azt Goethe értelmezte – bonyolult átalakulások során a szétszóratott zsidóság allegóriája lett. Hecht az időrend megbontásával úgy rendezi cselekményét, hogy abban számos, erkölcsi feladványt is rejtő csavar van. Hecht az antiszemitizmus lélektanára nem kíváncsi, mert azt mutatja meg, hogy az antiszemitizmus nem eszmerendszer, hanem az erőszaknak primitív sztereotípiákban könnyen elérhető megjelenési formája. Sokkal differenciáltabb képet rajzol a gyűlölet csapdáiba eső áldozat, az individuum sorsáról: a fia megmentése érdekében parancsra antiszemita frázisokat ismételgető zsidót kitaszítják a hitsorsosai. A kiközösített főhős téren és időn kívül élő Ahasvérussá lesz, akinek Hecht az elmezavar zsákutcájában, majd a zsidóknál is megvetettebb vándorcigányok között ad menedéket. Hecht műve az orosz-zsidó íróelődök több motívumát is felhasználja: a gyermeki látásmód eszközét, a gyengék álmát a fizikai erő és a hősiesség szerepéről, valamint a *stetl* ábrázolásában a zsidó szokások beiktatását, magyarázatát (kolera-esküvő, a csodarabbi gyógyítása, szombati járóföld, a stetl hierarchiája, a zsidók nézetei a meztelenségről stb.).

Mihail Kozakov (1897–1954) elbeszélése, *Az ember, aki hasra esik* (1930) meggyőzések, bizonygatások és elemzések nélkül mutatja meg vagy mutatja fel az antiszemitizmust, amely a húszas években „hivatalosan" már nem is létezik. A szándékosan jelentéktelen cselekmény (egy öreg zsidó macskáját megölik) a bosszú és a frusztráció ösztönös, primitív keverékét mutatja az agresszió mélyén, és az agresszió átvitelében (a macskára) a rejtett, maszkírozott, lappangó, elfedett, örökké túlélő antiszemitizmust tárja fel. Kozakov a szerzői elidegenítés változatos eszközeivel él, elsősorban az írói eszközök leleplezésével és a defamiliarizációval *(obnazsenyije prijoma, osztranyenyije)*. Ezek ekkor friss formalista fogalmak voltak és vissza is hatottak a szövegekre. Az író szerepében megszólaló elbeszélő rendszeresen beleavatkozik a mű menetébe, szüzsét és fabulát emlegetve artikulálja distanciáját a tárgytól, hogy az előítéletek és szenvedélyek kísérte témát a teoretikus kitérőkkel az objektivitás keretei között tartsa. E műbéli szerző mögött (aki az olvasó szeme láttára alakítja a szöveget, hagy ki részeket stb.) ott áll a valódi szerző, aki ezzel a fogással fokozza a feszültséget. Kozakov művében három nemzedéket és három zsidó magatartást, és velük párhuzamosan az antiszemitizmus három válfaját megtestesítő alakokat mutat be.

Vlagyimir Zsabotyinszkij (1880–1940) nem íróként közismert, művei a maga korában háttérbe szorultak aktív közéleti tevékenysége mellett, így irodalmi munkásságának kutatása is későn indult. Számára az orosz nyelv „hordozható hazája" lett, életeleme, amelyen nagyszerű verseket is írt. *Öten* (1934) című regénye magán viseli publicisztikai műveinek erőteljes jegyeit, mégis igen olvasmányos, mert egy érdekes narrációs fogással egykori fiatal énjét teszi meg elbeszélővé. A mű szerkezete laza, a délies odesszai csevegés, a franciás *causerie* modorában előadott története egy családnak. Legfőbb szerkesztési eleme a késleltetés, hiszen az előadottakat a városban terjedő hírek áramlása és a találkozások ritmusa szabályozza. A regény öt testvér sorsában, különböző életútjában az asszimilált zsidóság zsákutcáit mutatja meg, s mivel az asszimiláció elitjének számító odesszaiakról van szó, az oroszországi zsidóság hanyatlásának és eltűnésének jövőjét vetíti előre. Zsabotyinszkij nemcsak emlékezetes alakokat formál, hanem regényében emléket állít (beépített esszét szentel) a sajátos odesszai keveréknyelvnek és keverékkultúrának is.

A hanyatlás korszaka már az 1920-as években kezdődött. Utolsó nagy alakja az orosz-zsidó irodalom csúcsának tekinthető Iszaak Babel, akinek elhallgatása, de halála (1940) mindenképpen az orosz-zsidó irodalom végét jelentette. Ugyanebben az évben halt meg a világ másik részén, Amerikában Vlagyimir Zsabotyinszkij is. Mindketten odesszaiak voltak, amint az orosz-zsidó irodalom origója, Oszip Rabinovics is.

Az orosz zsidóság elmerült világának kettőssége még nem a múlté. Voltak lappangó tendenciák 1940 után is, amelyek a kettősség vonatkozásában köthetők a 19. században megszületett orosz-zsidó irodalomhoz (Grigorij Kanovics, Friedrich Gorenstein). Megfigyelhető az 1990-es években egy új zsidó vonzású irodalom kialakulása is Oroszországban, amely alapvetően különbözik mindattól, amit felvázoltam. A szovjet amnézia elszakította azokat a gyökereket, amelyek ezen írókat késve felfedezett „saját" kultúrájukhoz köthetné (Ljudmilla Ulickaja), és külön kategóriaként igen érdekes a kultúrájukhoz nemzedékek után visszatérők esete, például az Izraelbe emigrált írók (például Dina Rubina). Sokan kezdik felfedezésként hangoztatni Joszif Bikerman 1910-es meghatározását, elfeledve, hogy már régen megírták: a kettős, a zsidó és a befogadó kultúrához fűző kötődés nem kettéhasadtság, hanem megkettőződött, megduplázódott érték.[10]

10 "Не раздвоенность, а удвоенность." Бикерман, И.: *Национализм и нация. Теоретические и практические вопросы еврейской жизни*. Б.г.и./N.d. [1910].

EGYSZERRE KINT ÉS BENT

Iszaak Babel: *Lovashadsereg, Odesszai történetek, Gedali*[1]

Babel Odesszában született, jómódú zsidó családban. Kereskedelmi gimnáziumba járt, de vallásos nevelést is kapott. Tudott jiddisül, kitűnően beszélt franciául. Az első világháború alatt Petrográdba került, itt találkozott Gorkijjal, aki arra biztatta, ismerkedjék meg közelebbről az élettel. 1926-os *Önéletrajz*ában írja:

> És hét évre – 1917-től 1924-ig – az emberek közé mentem. Ez idő alatt voltam katona a román fronton, aztán szolgáltam a Csekában, a Közoktatásügyi Népbiztosságon, élelmiszerbegyűjtő-osztagnál 1918-ban, a Jugyenyics ellen harcoló Északi Hadseregben, az Első Lovashadseregben, az Odesszai Kormányzósági Bizottságnál, voltam tördelőszerkesztő a 7. szovjet nyomdában, Odesszában, voltam riporter Pétervárott meg Tifliszben, és voltam még sok egyéb.[2]

1924 után Moszkvában élt. Első felesége Párizsba emigrált, ott született meg lányuk. Később Babel újra megnősült Moszkvában, ahol szintén lánya született.[3]

Odessza sokszínű, nyüzsgő hangulata a húszas évekre egész írócsoportot adott az orosz irodalomnak: Eduard Bagrickij, Ilja Ilf és Jevgenyij Petrov, Valentyin Katajev, Jurij Olesa és Szemjon Hecht mind innen érkeztek. Ez a multikulturális, nyüzsgő kikötőváros olvasztótégelye volt a különböző nemzetiségek különböző hagyományokban megnyilvánuló kultúrájának. Talán ezért tudott Babel is oly sokféle, gyakran összeegyeztethetetlennek látszó álláspontot együtt felmutatni műveiben. Babel egy kijevi orosz-zsidó folyóiratban debütált (*Az öreg Slojme*, 1913). Az 1917 utáni politikai helyzet, az átrendeződő társadalom, irodalmi élet és értékrend azt a reményt sugallták Babelnek, hogy a kialakulóban lévő új ideálok világában otthonra lelhet, sőt, azok alakítója is lehet. Ez az a két háttér, amely

1 Ez a fejezet kiegészíti, ill. folytatja az 1992-es Babel-monográfiámban írottakat. Hetényi Zsuzsa: *Csillagosok – keresztesek. Mítosz és messianizmus I. Babel Lovashadseregében*. Bp., Tankönyvkiadó, 1992.

2 Babel, I.: *Önéletrajz*. Ford. Wessely László, In Gereben Ágnes (szerk.): *Iszaak Babel művei*. Bp., Európa 1986. 698. A fejezet további lábjegyzeteiben *IBM* rövidítéssel.

3 Műfordítóknak érdekes lehet, hogy a „nyugati" és „keleti" özvegy és a két gyermek később a szerzői jogok lejártáig igen bonyolult helyzetet teremtett.

meghatározza Babel kettősségét: a zsidó gyökerek és egy szovjet identitástudat reménye.

A *Lovashadsereg* (1923–26), az összesen harmincnégy elbeszélésből álló ciklus mindössze alig másfél száz oldalt tesz ki. 1926 és 1933 között nyolc kiadást ért meg, majd az 1933-as kiadástól kezdve kiegészült az *Argamak*kal, így lett harmincöt elbeszélés a kötetben. A kritika alapjában véve lelkesen fogadta a művet, amely azonban a politikai irányvonal őrzőinek tetszését nem nyerte el.

A novellák megírásához Babelnak a naplója *(Napló, 1920)* szolgált volna alapul, amelyet 1920 nyarán az Első Lovashadsereg hadjáratában vezetett, azonban elvesztette, így csak emlékekből építkezett írás közben.[4] A *Napló* híven tükrözi a fiatalember lelkiállapotát, aki Kirill Ljutov álnéven cikkeket írt a *Krasznij Kavaleriszt* (Vörös Lovas) című lapba. A belső konfliktusokat feltáró vívódások, az idő és a helyszín meghatározta tragikus lakonikusság és az ugyanakkor íródott cikkek harciasan agitatív alaphangja között nem találunk semmi közöset. Amikor Babel azt írja: „mi", a vöröskatonákat érti ezen, nem pedig azokat a zsidókat, akikért vérzik a szíve. „Éjszaka a mieink fosztogattak, a zsinagógában kidobták a tóratekercseket" – írja furcsa tudathasadással, hiszen könnyek szöknek szemébe, ha jiddisül beszélhet.[5]

Babel az ornamentális próza mestere: nyelvének gazdagsága, költészetbe illő képalkotása és motívumszerkesztési rendszere a módszer iskolateremtőjévé avatja. Tömör, célratörő stílusa a naplóformát is őrzi. Elbeszéléseiben gyakran alkalmazza a szkaz-formát (elsősorban az alacsonyabb műveltségű néprétegek beszélt nyelvének stilizációját), a kozákok beszéde vad és zárt világuk elérhetetlenségét érzékelteti. A *Lovashadsereg* eseményeit át- meg átszövik a történelmi párhuzamok, e területek – Galícia és Nyugat-Ukrajna – soknemzetiségű világának konfliktusai és hagyományai, a lengyel katolicizmus, a zsidó haszidizmus és a kozákság csaknem háromszáz éves előtörténete. A szöveg fegyelmezett szerkezete sugallja azt a nehezen kiküzdött harmóniát, amely az írót elbeszélője, Ljutov fölé emeli, és akivel nem szabad az írót, Babelt azonosítanunk.

Az *Odesszai elbeszélések* (1931) mindössze négy novellát magában foglaló kis ciklus, látszólag semmiben sem hasonlít a *Lovashadsereg*hez, noha tüzetesebb olvasásakor kiderül, hogy a nézőpont és az írói fogások jellegzetesen ugyanazok.

4 A napló 1954-ben váratlanul előkerült. Ebben az évben rehabilitálták Babelt, és a naplót őrző kijevi asszony, aki Babel első feleségének elhagyott házában talált rá még a húszas években, csak ekkor mert jelentkezni Babel özvegyénél. Csak 1990-ben jelenhetett meg oroszul, majd franciául, másodikként idegen nyelven magyarul, aztán németül, angolul és más nyelveken.

5 Babel, I.: *Napló, 1920*. Ford., előszó és jegyzetek Hetényi Zsuzsa. Bp., Pesti Szalon, 1993.

Az 1925 és 1931 között írott, néha „önéletrajzi" elbeszéléseknek nevezett írásai sok kötetben szerepelnek csoportosítva, holott nem tekinthetők ciklusnak az előbbi két ciklusnál látott értelemben. Sőt önéletrajzinak is csak annyiban nevezhetők, hogy az író gyermekkorának hangulata ihlette megírásukat, hiszen az ábrázolt események nem felelnek meg az író életrajzának. *A galambdúcom története* és *Az első szerelem* (1925) valódi témája az Oroszországban 1905-ben kirobbant pogromok szörnyűsége. Babel egy gyermek szemével láttatja az eseményeket, akinek természetesen saját élete, az első plátói szerelem egy érett asszony iránt vagy első galambjainak beszerzése sokkalta fontosabbak, mint az utcán és a politikában zajló harcok. Azzal, hogy a történelem háttérbe szorul és a tiszta tekintetű, egészségesen önző kisgyerek számára érthetetlen marad, Babel megkérdőjelezi a történelmi és társadalmi előítéletek értelmét, és így élezi ki a két novella tragikumát. Az *Ébredés* és *A pincében* (1931) egzotikus családot ábrázol, kalandos életű ősöket, mániákus, művelt és hibbant felmenőket, könyvek fölött görnyedő hisztérikus kisgyermekeket.[6] Babel túlzásainak sajátos humora már nem is irónia, hanem olyan kettős magatartás, amely egyszerre büszkeség és szégyen, amelyben egyszerre érzi magát belül és kívül. Ahogyan korai novellájában megfogalmazta: „Szerettem volna világgá futni, de arra is vágytam, hogy örökké itt maradjak."[7]

Az alkony (1926–27) Babel első színműve (a másodikat, a *Marijá*t 1932–35 között írta). Az *Odesszai elbeszélések*ből ismert szereplőket felvonultató színdarabban már nem lehet fölfedezni a novellák anekdotikus hangvételét, romantikus világát. Babel magasztos, drámai komolysággal mutatja be, hogy az orosz zsidóság mérföldkőhöz érkezett. A baljós alkony képei már a *Lovashadsereg*ben is gyakran feltűntek, itt azonban szimbolikus jelentésű a cím. Az oroszországi zsidóság patriarchális értékrendjének, hagyománytisztelő életének végét jelképezi, hogy az öreg Mendel Krikre kezet emelnek fiai. Nosztalgiának nyoma sincs: „A nappal az nappal, és az este az este. Minden elrendeződött" – ismétlődik az örök bibliai bölcsesség a darab végén.[8]

Jelképessé lett e színdarab abban az értelemben is, hogy ekkor kezdődött Babel írói alkonya. 1928 után már nem írt nagyobb horderejű művet, egy-két kicsi,

6 A nyomorgó, őrült alakokat felvonultató családról szóló későbbi remekművek alapján készült a *Világirodalmi Lexikon* tévedésekkel teli címszava. Babel nem szegény sorban nőtt fel, hanem jómódú polgári családból származott. A lexikon tévedését menti, hogy a hatvanas években, amikor megjelent az első kötet, meglehetősen nehéz volt hiteles információkat beszerezni az íróról, akinek műveit rehabilitálása után kiadták ugyan Ehrenburgnak köszönhetően, de hamarosan ismét „kihúzták" a szovjet irodalomból.

7 *Gyermekkorom. A nagymamánál.* Ford. Gereben Ágnes. *IBM*, 13.

8 *Az alkony.* Ford. Wessely László. *IBM,* 462.

talán régen érlelt remeklést kivéve (*Dante utca*, 1934; *Di Grasso*, 1937). Válságában szerepet játszottak a sztálini éra kezdetével együtt járó változások mind az irodalmi, mind a politikai életben. Eltűnt a történelem színpadáról Babel kettős identitástudatának egyik pillére, a zsidóság hagyományos életmódja, és így felborult a kettős harmónia egyensúlya. Utolsó műve minden bizonnyal egy be nem fejezett regény volt a kollektivizálásról, amelyből csak két részlet maradt meg, mert letartóztatásakor elkobzott kéziratával együtt ennek is nyoma veszett. A KGB archívumából semmi sem került elő.

1925-től kezdve Babel filmforgatókönyveket is írt. Sólem Aléchem műveit, majd saját elbeszéléseit dolgozta át, később megrendelésre dolgozott, csupán hogy pénzt keressen. Babel a húszas évek szinte legnépszerűbb írója volt, ugyanakkor állandó politikai támadások célpontja. Először azért támadták, mert nem domborította ki kellőképpen a Lovashadsereg harcosainak hősiességét, később meg azért, hogy nem ír semmit. A korabeli, politikai szempontú irodalomkritika egyértelműen az útitárs írók közé sorolta. Jogosan tették: Babel soha sem tartozott semmilyen politikai, de még irodalmi csoportosuláshoz sem. Gorkij barátsága és támogatása sokáig védelmet jelentett számára: hozzá vitte első írását pályája kezdetén, és Gorkij halála után söpörte el őt is a letartóztatási hullám. A nagy tisztogatás végén, 1939-ben tartóztatták le. Kivégzésének dátuma (1940) csak 1988-ban vált ismertté, peranyaga még később.[9] Műveit az olvadás korszaka után adták ki ismét (1957, 1966), ekkor kezdte a kritika újraértékelni életművét.

Iszaak Babel novellaművészeti stílusszintézise és a 20. század első harmadának prózája

Babelt mindenekelőtt két, tematikusan különböző, de stíluseszközeikben közös elbeszélésciklus szerzőjeként ismerjük. Mint a filológia bebizonyította, a *Lovashadsereg* és az *Odesszai történetek* párhuzamosan, egy időben íródtak.[10]

A tipikus babeli elbeszélés egy ciklus része, amiről az is tanúskodik, hogy maradtak fenn olyan elbeszélései, amelyeknél alcímben jelezte, hogy milyen című ciklusba fog tartozni, de az a ciklus nem valósult meg. Ilyen a korai *Sábosz Náchamu*, amely a „A Hersele ciklusból" megjelölést kapta, de ez a ciklus nem ismert, hiszen az archívum elveszett. Az *Első szerelem* című, 1925-ben a *Krasznaja Nov* első számában megjelent elbeszélését az újság szerkesztője azzal a megjegyzéssel látta el,

9 Sentalinszkij, V.: „Hallgassanak meg, kérem". Iszaak Babel aktája. Ford. Vajda Lőrinc. In Sentalinszkij, V.: *A feltámadott szó. A KGB irodalmi archívuma*. Bp., Nagyvilág, 2000. 31–85.

10 Смирин, И.: Одесские рассказы И. Э. Бабеля. *Труды кафедры русской и зарубежной литературы,* Альма-Ата, 1961/3. 42–62.

hogy a szerző önéletrajzi ciklusába tartozik. Néhány kutató tévesen emleget is egy ilyen ciklust, annak ellenére, hogy ilyet a szerző végül nem állított össze. Babel még bizonyos publicisztikai elbeszéléseinek is adott ciklizáló alcímet, például „Az odesszai levelekből".

A ciklusokba rendezés az 1920-as évek prózájára egészében jellemző. Mint már említettem az 1. kötet műfajról szóló fejezetében, ekkor egy időre eltűnnek a hosszabb műfajok, és átadják helyüket az elbeszéléseknek. E jelenség okai között említhetjük azt, hogy a társadalmi krízisek nem engedték meg a nagyobb formák alkotásához szükséges támpontok kiemelését. Ez azonban kétirányú jelenség – nemcsak az elbeszélések kapcsolódnak ciklusokba (Babelnál, Vszevolod Ivanovnál, Zoscsenkónál vagy a korai Bulgakov-művekben), hanem a regények is lazán kapcsolódó egységekre, fejezetekre, epizódokra esnek szét. Ilyen szerkezetű Borisz Pilnyak *Meztelen éve*, ahol a széteső struktúra a szerző filozófiájának mintegy szerves részévé válik; ilyen Artyom Veszjolij *Vérrel áztatott Oroszországa*; ilyenek Ehrenburg regényei (mint láttuk a *Julio Jurenito* fejezetben); ilyen Ilf és Petrov dilógiája, a *Tizenkét szék* és *Az aranyborjú*. Ezekkel a tendenciákkal párhuzamosan, már az 1920-as évek közepén megjelenik a törekvés a hosszú elbeszélések, kisregények megalkotására, különösen a leendő nagyregények szerzőinél, Bulgakovnál és Andrej Platonovnál. Babel tervei között is szerepelt egy kolhozszervezésről szóló regény.[11] Persze az általános folyamatok és az 1920-as évekbeli prózai műfajok sorsát érintő megfigyelések között nem szabad megfeledkezni arról, hogy az írók bizonyos műfajok mesterei. Babel, úgy tűnik, legfőképp az elbeszélés mestere, erről tanúskodik a megvalósulatlan regény két fejezete, amelyeket csak a szereplők azonossága köt össze.

Babel mindkét elbeszélésciklusában szembetűnő az elbeszélések közös sajátossága, az anekdotaminta, amely a ciklusba rendezéssel együtt a novella műfaji kezdeteihez, Boccaccióhoz vezet vissza. Anekdotikus cselekmény, egyfókuszú fabula, váratlan csattanóval végződő lineáris szüzsé, takarékos tömörség és formai szigorúság jellemző a szövegépítkezésre a *Pavlicsenko Matvej Rodionics élete, A két Iván, Konkin, Priscsepa, Egy ló története*, és annak *Folytatása…, A tartalék lóállomány parancsnoka* című elbeszélésekben. *A levél* keretes szerkezete egyenesen Boccaccio *Dekameron*jához vezethető vissza, de itt a különböző narratív struktúrák között distancia megteremtése fontos – az elbeszélő, a narrátor, a szkaz-elbeszélő és a szerzői hang között. Lukács György prózaelméleti, novella-műfaji meghatározásának megfelelnek ezek a novellák, amely szerint egy időpillanat jelenik meg a novellában, amely az átmeneti korszakok műfaja, és hősei

11 A *Gapa Guzsva* („A Velikaja Krinnyica című könyv első fejezete" alcímmel) és a *Kolivuska* részek maradtak fenn, (*IBM* 367–380); a regény többi része elveszett a KGB által elkobzott anyaggal.

még kialakulatlan típusok.[12] De Babel ciklusában több nem tipikus novella is van. A *Temető Kozinban* egyszerű lírai etűd a halálról, *A novográdi templom* és a *Szent Valentnál* a novella műfajához képest (és Babelhez képest is) hosszú leírásokat tartalmaz, a *Pan Apolek*ben és a *Száska Krisztus*ban pedig a cselekmény több szálon fut, és olyan fajsúlyos, hogy akár elbeszélés vagy regény alapjául is szolgálhatna. Babel tematikus kapcsolatokkal készteti arra az olvasót, hogy kitekintsen a különálló elbeszélésekből, néha már a címben is utalva erre *(Egy ló története* és *Egy ló történetének folytatása*, *Rabbi* és *A rabbi fia)*. Az analóg címformák is egymás mellé helyezik a ciklus darabjait, például a szereplők tulajdonnevét megjelenítő (Priscsepa, Pan Apolek, Krisztus-Szaska, Konkin) vagy a földrajzi nevek.

A szereplők közül ki lehet emelni az elbeszélőhöz közeli alakok, mintegy hasonmások csoportját, akik az elbeszélő helyzetéhez vagy kétségeihez hasonlót élnek meg. Ilyen a rabbi fia, aki a forradalom nevében kitör a zsidó hagyományokból és az „apák" nemzedékétől eltérő utat választ. Ilyen Gedali, aki ugyanazokat a gyötrő kérdéseket teszi fel, amelyekre az elbeszélő nem találja a választ. Ilyen a művész Pan Apolek, aki képein a falu leggyarlóbb lakóit szentek szerepében ábrázolja, és így a művészet nyelvén új mítoszt teremt – akárcsak a ciklus maga.

A hasonmások párhuzama emlékeztet a polifonikus regényszerkezetre. Mi több, ezeknek a párhozamoknak a középpontja, a kereső elbeszélő-hős majdhogynem regénybeli helyzetbe van állítva – egyedül kell kiküzdenie helyét az ellenséges világban, ahol az értékek elvesztek, vagy a korábbi helyüket vesztették el. A személyiség kategóriája kétségtelenül fontos szerepet játszik ebben a ciklusban. Mandelstam írja a regény végéről szóló esszéjében „a regény sorsa kapcsolatban áll azzal, milyen helyzetben van történelemben a személyiség sorsának szerepe az adott pillanatban [...] Világos, hogy amint a hatalmas társadalmi mozgások, szervezett tömeges akciók korába léptünk, a személyiség történelmi részvényeinek árfolyama zuhanni kezdett".[13] A *Lovashadsereg* elbeszélőjének viselkedése és jelleme megszerzett élettapasztalatainak függvényében változik. Vár még rá annak az alapvető kérdésnek a megválaszolása is, hogy milyen pozíciót foglalhat el a hadseregben, a megfigyelő helyzetét vagy az aktívan cselekvő emberét. A kozákok egynemű, nem változó és nem is kételkedő társadalmánál viszont éppen kételyeinek köszönhetően erkölcsileg magasabb szinten áll. A kozákok mitizált, nem lélektani vívódásokkal élő alakok, az eposz világát idézik meg teátrális arcvonaluk, zárt soraik, organikus társadalmuk, és az, hogy a háború az életelemük.

Az elbeszélésciklus kettős szerkezetet feltételez, mert az elbeszéléseknek önmagukban, a ciklustól külön is van egy olvasata, és van egy a többi elbeszélés

12 Lukács György: *Világirodalom* 1–2. Bp. 1973. 1: 373, 387; 2: 313–314.

13 Мандельштам, О.: Конец романа. В: *О поэзии. Сборник статей*. Л., Academia, 1928. 54.

láncolatában. A ciklus egységének formaképző általános jellemzői is felfedezhetők. *In medias res* kezdődnek, a szituáció megállapításával, többnyire lakonikus, rövid, egyszerű frázissal. „Jajveszékel az egész falu." *(A tartalék lóállomány parancsnoka)*; „Szombat előestéjén az emlékek sűrű bánata kínoz." *(Gedali)*; „Minden halandó." *(Rabbi)*; „Bánkódom a méhek miatt." *(Útban Brodi felé)*.[14] Ez a kezdés nem csak a *Lovashadsereg*re jellemző, hanem az *Odesszai történetek*re is, sőt, a korai és kései elbeszélésekre egyaránt. Az elbeszélések zárlata általában bonyolultabb felépítésű, hosszabb frázis, ami mindig behoz egy váratlan elemet (az anekdotikus elbeszélésekben) vagy pedig erős érzelmi töltetű rész (a novellákban). Formailag pedig szinte zeneileg megformált, elegáns és frappáns módon végződnek. (Lásd *A második dandár parancsnoka*, *Krisztus-Szaska*, *Beresztecsko, A király*). Nem ritka, hogy a zárlatok még rövidebbek, mint a kezdés, s bár általános szabályt természetesen nem lehet megállapítani, Babel tömörségre törekvése jellegzetes (lásd *Guy de Maupassant, Konkin, Zamosztyje, Az özvegy, Este, Afonyka Bida*).

Babel színpompás világa és váratlan képei néha egy elbeszélés keretein belül is kibontakoznak, de a gondolati háttér teljes egészében az egész ciklus kontextusába helyezve rajzolódik ki. Például a csillag mint vezércsillag, szerencsecsillag és az esti első csillag, az esthajnal, ami a zsidók számára a szombati nap felvirradását jelzi, összetett képet alkot a *Gedali*ban: rávilágít az elbeszélő bizonytalanságára, belső konfliktusaira, a tradicionális zsidó gyökerek eltaszítása és az új, a forradalomhoz kapcsolódó identitása között. De nem könnyű megérteni például a különböző színek motívumainak vagy Babel égitestekkel kapcsolatos fogalmainak jelentéskörét sem anélkül, hogy az összes elbeszélést olvasnánk. Az sem tárulhat fel, hogy az égitestek folyamatos jelenléte egyáltalán nem vezet sem a Nap, sem a Hold esetében egyetlen jelentéséhez, nincs állandó szerepük, hanem egy új mítosz teremtésének a részei.

Mindez azt mutatja, hogy Babel az ornamentális prózára jellemző formával és annak variációival építkezik. Az 1920-as évek orosz prózájának egészébe, beleértve az avantgárd törekvéseket, beépült a szimbolizmustól kapott formai örökség (ezért posztszimbolista korszakról és alkotókról is beszélhetünk), bár egészen más világnézeti elvekre támaszkodnak. A filozófiai alapok különböző posztszimbolista irányzatok átmenete (például a futurizmus misztikus-mágikus szófilozófiája) után az avantgárdban már elvesztették a remény távlatait. Különvált a társadalmi és művészi reménykedés – mintha a lehetséges jövő két irányban fejeződött volna ki, az alkotásfilozófiában és a társadalomfilozófiában. Az etikai és művészkoncepció gyökeresen átalakult, az életalkotás és elitizmus már nem jellemző.

14 *IBM*, 77, 90, 100.

Babelt nem lehet elválasztani az 1920-as évek polgárháborús tárgyú műveitől (Furmanov *Csapajev*e, Fagyejevtől a *Tizenkilencen,* Vszevolod Ivanov *Páncélvonat*a, Bulgakovtól *A fehér gárda* és Solohov *Doni elbeszélései*). Ezek a művek a babeli ciklus hátttereként kiemelik azt a tematikai újítását, hogy hiányoznak a csatajelenetek. Csehov drámáihoz hasonlóan minden fontos esemény, halál, születés, öngyilkosság a kulisszák mögött (felvonások között) történik. Babel háborús elbeszéléseiben az alaptéma szinte hiányzik, csak éppen mindent, amit olvasunk, meghatároz a végzetes erőszak, és beleavatkozik minden történésbe.

Babel tömör és gondolatilag telített metaforái, hasonlatai, oximoronjainak sokasága, leírásai, hangzási és ritmuseszközei elválaszthatatlanok ornamentális stílusától, de szövegének valódi értéke az összecsengések és párhuzamok tükrében bontakozik ki. Erre a sajátosságra már Babel kortársai is felfigyeltek. „Babelnál megnő az egyes szavak súlya, szóasszociációkból bomlik ki a fabula, a szavak és a szóképek úgy kerülnek összerakosgatásra, akár a dominó kockái. […] A fabula nem az eseményekből bontakozik ki, hanem a szavak közti asszociációkból és a stilisztikai rétegekből, ezen keresztül kukucskál ki a »szerző arca« és az elbeszélés »értelme«."[15]

A párhuzamok nemcsak az összekötő „pókháló" szerepét töltik be, hanem Babel egész művészi világlátását feltárják. Az a hasonlat, hogy „a szemhatár peremén mint távoli kolostorfal emelkedik a szűzies hajdina" új perspektívába kerül, amikor hozzákapcsolódik egy másik hasonlat „a távolban katolikus templomok csillogtak fehéren, mint a hajdinamezők".[16] A *Pavlicsenko Matvej Rogyionics élete* egy közép- és kelet európai népeknél megtalálható mesei alaptémára épül, az orosz variáció címe *Az úr és az ács*, a magyaré pedig *Ludas Matyi*. A szegény földönfutó főhősnek el kell hagynia a szülőházáját, vándorlásai során a világban hatalmat, ismertséget vagy gazdagságot szerez, és ennek segítségével bosszút tud állni. Ezt a mesealapot Babel a szkáz eszközével átformálja és a forradalom reáliái közé helyezi. Már korai elbeszélése, a *Sabosz Nachamu/Sábesz Nahmu* is egy anekdotára épül, és a zsidó *couleur locale* elemeibe illeszti. A párhuzamok túlmutatnak a novellaszöveg keretein, és egymás mellé állítják a folklórt, a modernséget, a mitikus és a történelmi gondolkodást, és ezzel együtt két időkoncepciót, a lineárist és a ciklikust.

A *Lovashadsereg* költői nyelvében, a metaforákban és a cselekményben sok a bibliai motívum. Ezek egyrészt megmutatják az új ideológia új apostolait, kiszélesítik a háború történelmi léptékét, másrészt a konkrét ábrázolást feltételes

15 Степанов, Н.: И. Бабель. В Казанский, Б., Тынянов, Ю. (ред.): *И. Бабель. Статьи и материалы.* Л., Academia. 1928. 34–35.

16 *IBM,* 69, 97–98.

távlatba, a mítoszteremtés szférájába emelik. A zsidó és keresztény kultúra és civilizáció, a kozák és zsidó folklór, Európa e soknemzetiségű területének kétszáz éves történelmi egybeesései (a haszidizmusnak, a kozákságnak és a Lengyel-Litván Nemzetközösség születésének korszaka) együtt élnek és alig másfélszáz oldalon végtelen számú párhuzamot hoznak létre. Ennek köszönhető, hogy a *Lovashadsereg* a 20. század univerzális problémáinak könyve lett, és ezért követel olvasása intenzív intellektuális erőfeszítést.

Iszaak Babelnál a szkáz már szinte duplázott szkáz. Az egész ciklus az elbeszélő nézőpontjából (Ljutov) *Icherzählung* formájában tárul elénk. Babelnál még az elbeszélő sem egységes, ha összevetjük térbeli mozgása szerint változó és a különböző elbeszélésekben tanúsított más és más viselkedését, mintha több Ljutov is lenne.[17] Ljutov ugyanakkor a kozákok tényleges szkáz-szövegeinek ugyanolyan hallgatója, mint maga az olvasó. Ljutov hangja is idegen szó/tudat hangja a szerzői hanghoz képest, van közöttük distancia, de sokkal kisebb, mint a kozákok stilizált élő beszédétől. Célszerű emiatt a szkáz különböző szakkifejezéseivel jelölni Ljutov és a kozákok hangját, vagy csak az utóbbit nevezni szkáznak.[18]

A 20. század elején fellendülő szkáz szerzőire, Babel elődeire tekintve látjuk, hogy Babel inkább a szkáznak azt a válfaját követi, melyet először Zamjatyinnál, az *Ujezdnoje* (Provincia) oldalain fedezhetünk fel, és nem a mélyebben pszichologizált típusú szkázt, amelynek kezdete Alekszej Remizovhoz nyúlik vissza *(Testvérek a keresztben)*, és a szimbolisták prózájában is feltűnik (például Andrej Belijnél *Az ezüst galamb*ban). A szkáz zamjatyini ágát Babel a humor stíluseszközével gazdagította. A beszélt és írott nyelv elemei keverednek ebben a félművelt beszédben, a lexikában vegyülnek a használati (uzuális) stílusrétegek (folklór, propaganda, bürokrácia stb.), valamint a régi és az új világ szókészlete.

A szkázzal Babel és társai, Borisz Pilnyak és Mihail Zoscsenko az 1920-as években frissen megjelent forradalmi vagy proletáröntudattal fellépő kisemberek gondolkodását parabolizálták, akik ugyanakkor szerettek volna megfelelni annak a szerepnek, hogy ők az új uralkodó osztály, és ennek megfelelően (a cári uralkodó osztályt utánozva) művelten és választékosan beszélni. A többségükben frissen az analfabétasorból kiemelkedett nincstelenek ehhez az újságokból és hivatalos dokumentumokból összeszedett nyelvet illesztettek, az új ideológia jelszószerű fordulataival és szemléletével szervetlenül társították azt. Ez a keveréknyelv nemcsak az össze nem illő elemek miatt nyakatekert, hanem azért is, mert a tanulat-

17 Ld. Хетени, Ж.: Носил ли Лютов очки? Проблема многоликого рассказчика в ”Конармии” Бабеля. *Dissertationes slavicae szegediensis* 19, 1988. 107–123.

18 Muscsenko összekeveri a két típust, mi több, a *Lovashadsereg* beszélőit zsidókra és kozákokra egyszerűsíti le. Мущенко, Е., Скобелев, В., Кройчик Л.: *Поэтика сказа*. Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1978. 216.

lan ember számára a választékosság egyik ismérve az volt, hogy érthetetlen. Babel szkáz-szövegeiben sok a nyelvtani hiba, a hivatalos nyelvre jellemző szenvedő szerkezet és a hosszú, szintaktikailag széteső, bonyolult mondat. Mindez jellemzi a Babel novelláiba ékelt leveleket, kérvényeket és egyéb írott dokumentumokat, valamint a szónoki beszédeket, monológokat, elmesélt történeteket egyaránt.

Keverednek a stilisztikai rétegek, a különböző társadalmi rétegek szóhasználata, a különböző értékrendek, a pátosz és a vulgaritás; a könyvízű szavak vegyülnek az üzleti, publicisztikai, hétköznap kifejezésekkel vagy a városi zsargon, a sajtó és népköltészet nyelvének szavaival. Egymásba folyik az új és a régi világ ideje, a vallási hagyomány, az archaizmusok, a tájnyelv, a technikai neologizmusok és a forradalom utáni új szóalkotások. Ugyanígy váltakozik a durvaság és a lírai pátosz, a testiség és naiv filozófia. Előfordul nevetséges képzavar, a szóképek keverése is. „A század talpnyalói a századparancsnok mosolyában sütögették a maguk pecsenyéjét." [19] „Éppen ezért csak azt írom le, amit szemeim saját kezűleg láttak."[20] Némely szójátékot lehetetlen lefordítani: a «затемнил глаза собственной шкурой» fordulat szó szerint ez jelentené: 'saját bőröddel takartad el a szemed' (kapzsiságod miatt nem láttál tisztán).

Babelt úgy sorolták az avantgárd prózaírói közé, ahogy romantikus és a naturalista íróként is számon tartották – mindezek a pontatlan meghatározások Babel szintetizáló stílusa miatt születtek, mert sok irodalmi értéket volt képes összekapcsolni. Amellett, hogy az 1920-as évek egyik legnépszerűbb írójává vált, akinek hatását szinte minden kortársa prózájában ki lehet mutatni, orosz-zsidó író volt, ebben a kettős irodalomban az utolsó. Kettős helyzetéből fakadó kívülállása, szemléletének ambivalenciája kifejezi és megjósolta nemcsak az értelmiség és a 20. század történelmi változásainak tragikusan ellentmondásos kapcsolatát, hanem a zsidóság sötét jövőjét is. „Ez a csodálatra méltó harmónia és hasadtság teszi a *Lovashadsereg*et egyedülálló könyvvé a szovjet-orosz, és az orosz-zsidó irodalomban is. Ez Babel legjobb műve" – írja Shimon Markish.[21]

A szovjet „közös ügy" nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket és az író elhallgatott. A *Karl Jankel* című elbeszélés (1931) a régi, ismert tipikus babeli elemeket használja, mégis mesterkéltnek hat. A mesterségbeli tudás nem volt elég

19 Ford. Wessely László. *IBM*, 122, 124. Ld. még: Williams, G.: The Rhetoric of Revolution in Babel's Konarmija. *Russian Literature* 1984. 279–298.

20 Babel. I.: *A só*. Ford. Wessely László. In Babel, I.: *Lovashadsereg és más elbeszélések*. Bp., Európa, 1975. 78. A stíluseszközként használt képzavart „опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели" az *IBM* későbbi kiadásában Gereben Ágnes szerkesztő „magyarosra" javította a korábbi kiadásokban kongeniális tolmácsolást. Vö. „…amit a saját szememmel láttam". *IBM,* 132.

21 Маркиш, Ш.: Русско-еврейская литература и Исаак Бабель. В: Бабель, И.: *Детство и другие рассказы*. Israel, Библиотека Алия, 1979. 336–337.

ahhoz, hogy munkássága a korábbi színvonalon folytatódjon az 1930-as évek feltételei között. A hazugság általános légköre betört az irodalomba.

Babel Odesszája: mese, idill, groteszk

> A rendőrség ott végződik, ahol Benya kezdődik. […] de Tartakovszkij nem nyugodott, és megérte azt, hogy egy zenegéppel ellátott vörös gépkocsi a Szeregyin téren eljátszotta a Kacagj, Bajazzót. A gépkocsi fényes nappal odagördült a házikó elé, amelyben Pesze néni lakott. A gépkocsi kerekei csikorogtak, okádta a füstöt, rézveretei ragyogtak, bűzlött a benzintől, és jelzőkürtjével az áriát játszotta. A gépkocsiból kiugrott egy illető, s bement a konyhába, ahol a földes padlón a töpörödött Pesze néni vergődött. „Másfél zsidó" ott ült egy széken, és hadonászott.[22]

Ha ebben a pár sorban kicserélnénk a tulajdonneveket, azt hihetnénk, hogy Rejtő Jenő sorait olvassuk. Az *Odesszai elbeszélések*ben Babel gengszterekről írt, szülővárosának legendás hőseit örökítette meg. A komikum alól elő-előbukkan a komorabb és szegényes odesszai háttér, és mindent beleng a nosztalgia, mert az elbeszélők tudják, hogy „a legenda oda".

Az *Odesszai elbeszélések* témájában nincs semmi különös: a zsidó ember másokhoz hasonlóan jókat eszik, szerelmes, házasodik, meghal és eltemetik. Ezeket a szokványos eseményeket azonban a zsidók a maguk hagyományainak megfelelően élik meg, a hagyományokat az odesszai zsidók a maguk módján átalakítják, az író pedig a saját nézőpontjából ábrázolja ezt.

Babel művészetében a kelet-európai groteszk egyik forrása született meg, az orosz és a zsidó irodalom legjobb hagyományainak összegyúrásából. Idézhetünk és idézünk is még kelet-európai íróutódokat, akiknek groteszk szemlélete nemcsak rokon Babeléval, hanem közvetlenül és kimondottan tőle tanultak. Közöttük említhető Danilo Kiš, aki a különc, szinte őrült apafiguráját vagy a pogromot átélő zsidó kisfiú magatartását Babel alakjaiból és szemléletével alakította ki. Említhetjük Hrabalt, akinek *Temetés* című novellája akár az odesszai elbeszélések közé is beillene, nem is szólva Pepin bácsiról, akinek beszédáradata Babel hőseinek szkáz-modorát mutatja. Babel *Odesszai elbeszélései*nek oroszlánrésze van abban, hogy Odesszát különleges városnak képzeli Európa, amint az is volt, már a kezdetektől.

Odesszán belül is külön fogalom a Moldavanka, a város legrégebbi része, eredetileg moldáviai románok alapította település. Itt koncentrálódott egykor a város ortodox, többnyire szegény zsidósága. A Moldavanka legendás gengszterei

22 *Odesszában ezt így csinálták*. Ford. Wessely László. *IBM,* 229.

voltak Babel alakjainak mintái, mindenekelőtt Miska Japoncsik, eredetei nevén Mojszej Vinnyickij, más néven (keskeny vágású szeme miatt) Japonyec, azaz Japán (a kicsinyítőképzős, lekicsinylő Japoncsik nevet a bolsevikok adták neki később).

Babel odesszai elbeszéléseiben is világtörténelmi pillanatot volt képes megragadni, és itt is a rejtett ambivalencia feszültsége az, ami kivételessé teszi. Babel első újítása, hogy az akkor mintegy 60 éves múltra visszatekintő orosz-zsidó irodalomban tevékenykedő íróelődök többségétől eltérően – akik az elnyomott és üldözött zsidókat védték, mentegették az oroszokkal szemben, és ezzel az ideológiai teherrel művészetük ritkán tudott kitörni a másodvonalból – az oroszországi zsidóság új nemzedékét mutatja meg. A 19. századi tipikus zsidó megalázkodni kénytelen, fizikailag is gyenge, bocsánatkérő testtartásba merevedett alak, vagy legfeljebb olyan, aki emelt fővel és hovatartozását áldozatként viselve vállalja a szenvedést. Az új hang és új generáció kezdetét már Alekszandr Kipen, illetve Andrej Szobol művei jelzik az 1910-es években (lásd az orosz-zsidó irodalomról szóló fejezetben).

Babel második újítása, hogy – az amerikai gengszterirodalommal párhuzamosan – zsidó hősei nemcsak nem engedelmesek, hanem még a törvényeket is kijátsszák, rafináltak és fizikailag is erősek. Újításának harmadik eleme, hogy nem csupán vállalja a (még a zsidó irodalomban is alantasnak tartott) humor hagyományát, hanem úgy emeli be műveibe, hogy az alantasnak tartott anekdota példázattá magasztosul. Elég, ha itt újra a két közismert jiddis íróra, Sólem Aléchemre és Mendele Mojhér Szforimra vagy az első humoros műre, Oszip Rabinovicséra utalunk. (Ha magyar párhuzamra lenne szükség, bátran Mikszáthra lehetne hivatkozni, aki a hazai hagyományban szintén elavultnak tartott életképet és anekdotát kezelte hasonló módon.) És végül a negyedik vonás, amely ugyancsak egy ellenpontra, az ambivalens, tehát sommás értelmezéseken túlmutató elvre épül: miközben Babel az új, erős, magát otthonérző zsidó nemzedékről beszél, egyúttal megmutatja annak hanyatlását, távozását, vagyis a vidám novellákban az oroszországi zsidó élet végét, alkonyát vetíti előre. Ennek a tragikumnak és az életvidám komikumnak az együttes megjelenése hozza létre azt a groteszk effektust, aminek köszönhetően az *Odesszai elbeszélések* felejthetetlenek.

Babel a zsidók új generációját mítoszi magasságokba emeli avval, hogy a betyár- vagy oroszos „westernromantika" dicsfényével övezi. A romantika szabályainak megfelelően itt nem a nyers erő, az erőszak és a fizikai fölény mértéke rangsorolja a figurákat, hanem a fegyverek erejét csak háttérül használó „gyöngéd gyilkos", a kifinomult modorú, a pénzről diplomáciai tárgyalásokat folytató, méltóságteljes, szűkszavú és szarkasztikus humorú, gáláns bandita alakja emelkedik mítoszivá. Mint a század elején Szemjon Efron (Litvin) megjegyzi:

„A társadalom szimpátiával szemléli a csempészeket és nem tekinti őket egyszerű bűnözőknek, hanem lovag-bűnözőknek, olyan embereknek, akik egy veszélyes sportot űznek."[23]

Az *Odesszai elbeszélések* címen ismert négy elbeszélés nem nevezhető feltétel nélkül ciklusnak már a *Lovashadsereg*gel összehasonlítva sem.[24] Babel esetében a ciklus kohéziójáról beszélni nem puszta irodalomtörténészi tudálékosság. Konsztantyin Pausztovszkij feljegyezte, milyen alaposan, aprólékosan bíbelődött Babel a szövegeivel, és e visszaemlékezésnek sokatmondó már a címe is: *Kényszermunka*.[25] A tömörség Babel számára elsődleges szempont volt, állandóan rövidítette műveit, amelyeket egy-egy javítási fázis után hónapokra nagy ládájába zárt el, hogy azután újra friss szemmel húzza ki a fölöslegesnek ítélt szavakat. A „ládás módszer" lett összes írásának végzete, mert 1939-es letartóztatásakor minden kéziratát egyszerre kobozhatták el. Babel az egyetlen író, akinek nem került elő egyetlen sora sem az egykori szovjet állambiztonsági archívumokból.

Az *Odesszai elbeszélések* írójuk életében ezen a címen csak egyszer és elég későn, 1931-ben jelent meg, elején a magyar kötetekben szokásos négy elbeszéléssel, de nem az általunk ismert sorrendben, hanem az utolsó kettőt megcserélve: *A király, Odesszában ezt így csinálták, Kozák Ljubka, Atya*.[26] Ez a sorrend mindvégig megmaradt. Ha egy kutató nem az eredeti sorrendet veszi figyelembe, az önkényes, hamis tartalmi következtetésekre is alkalmat adhat.[27]

23 Эфрон, С.: (Литвин) Воспоминание о В. А. Крылове. *Исторический Вестник* 1906/104. 247. Ld. Henry, B.: Jewish Plays on the Russian Stage: 1905–1907. In Berkowitz, J. (ed.): *Yiddish Theatre. New Approaches.* Oxford, Littman Library of Jewish Civilization, 2003.

24 Éppen ezért tévedés cikluskénti elemezni, mint teszi Есаулов, И.: Одесские рассказы И. Бабеля. Логика цикла. *Москва* 2004/1. 204–216.

25 Паустовский, К.: Каторжная работа. *Время больших ожиданий*. М., Сов. писатель., 1960. http://paustovskiy-lit.ru/paustovskiy/text/kniga-o-zhizni/vremya-ozhidanij_15.htm (megtekintés 2019.04.13.).

26 Az 1931-es kötetben még szerepelt: *Alkony, Galambdúcom története, Első szerelem, Szent Ipatyij vége, Mahno atyánknál, Rosszul számítottál, kapitány!* Az odesszai téma még előfordult későbbi kötetekben is. Az egy évvel későbbi, 1932-es kiadás további négy elbeszélést tartalmazott: *Ébredés, A pincében, Karl-Jankel és A szeretetház vége.*

27 Például az író halála után záró darabnak megtett novellában Kozák Ljubka csecsemő kisfia egy leendő, újabb Királynak vélhető, talán „királyi" neve miatt, mert Davidnak hívják. Ez a szövegtől elrugaszkodott értelmezés Babel mondandójának meg nem értését, és a történelemnek teljes nem ismerését is tükrözi: Király ugyanis csak egy volt, amint ez az *Odesszában ezt így csinálták* lapjain többször elhangzik. Újabb Király nem születhetett, mert a maffia eltűnésével elkezdődött a zsidóság elmerülése, és így nem lehet a mítoszi körforgást feltételezni ebben a mozzanatban. Есаулов, И.: Одесские рассказы И. Бабеля. Логика цикла. 204–216. 66. j.

(Egy megjegyzés a magyar fordításhoz: ha az első címe *A király*, az utolsóé is névelővel lenne jó: *Az atya*.) Egy biztos: az odesszai ciklusnak tartott együttes nem négy elbeszélésből áll, és nem a szerző életében megalkotott és befejezett ciklus. Még egy további adalék ehhez: Babel, akinek ciklusalkotói hajlandósága végig töretlen volt, maga használta az *Önéletrajzi elbeszélések* fejlécet jó pár Odesszában játszódó novella címe fölött. Ezeket a későbbi kiadások nem így jelölik, hanem az *Odesszai elbeszélések körül* homályos, bár hasznosan általános fejezetbe gyűjtik össze, amely viszont nem tartalmazza a szintén Odesszában játszódó, de önéletrajzinak tűnő *Pincében* és *Ébredés* novellákat.[28]

A kiadói akarat szerint állandóan változó művek ugyan nem tekinthetők ciklusnak, így nem vizsgálható a belső kompozíció, a sorrend és az arányok sem. De érdekes lehet végigkövetni a novellák első publikációjának idejét, és ennek megfelelően helyüket az írói életművön belül, mert ez az elbeszélői stílus vizsgálatakor kulcskérdéssé válik.

A cselekmény ideje, a téma miatt az olvasók szinte kivétel nélkül úgy gondolják, hogy az odesszai novellák korábbiak, mint a *Lovashadsereg*, hiszen a századelőn, illetve a forradalom előtt játszódnak. A valóságban azonban a *Lovashadsereg* és az *Odesszai elbeszélések* egy időben, párhuzamosan születtek 1921-től kezdve. Ennek jelentősége abban áll, hogy Babel az egymástól teljesen távol eső két témát meglepő módon hasonló nyelvi és írói eszközökkel, valamint azonos narratív stratégiával alkotta meg.[29] Itt is jellemző a szkáz nyelvi keverése és a humor:

28 Ezt a mintát követi az 1986-os magyar *Babel összes művei* (Európa), és ezt veszi át a Noran kiadó 2006-os kiadása is.

29 Néhány megjelenési dátum, ínyenceknek: az *Odesszában ezt így csinálták*: *Odesszai Izvesztyija* 1923. május 5., majd az augusztus-szeptemberi LEF-ben (1923/4). Az *Egy ló története* és az *Egy ló történetének folytatása* (a *Lovashadsereg* darabjai) ugyancsak az *Odesszai Izvesztyijá*ban, 1923. április 13., majd újra a *Krasznaja Nov* 1924/4. április-májusi számában. A *Lovashadsereg* tudatos ciklusszerkesztését mutatja, hogy ez a két, alkotástörténetileg és témájában, címében is szorosan összetartozó novella később, a ciklusban már nem egymás mellett szerepel, hanem elég távol, köztük másik nyolc novellát helyezett el később Babel. *A király*t, amely egyébként mindkét ciklus művei között a legkorábbi, mert már 1921-ben megjelent a *Morjak* (Tengerész) című újságban, szintén az *Odesszai Izvesztyija* közölte 1923. május 14-én. Ezt követték ugyanitt más „lovashadsereges" művek *(A levél, A só)*, míg a klasszikusan vagy szűken vett négynovellás *Odesszai elbeszélések* másik két darabja, a *Kozák Ljubka* és az *Atya* a *Krasznaja Nov* következő, 1924/5. számában jelent meg. Az előző szám, mint láttuk, a *Lovashadsereg* két novelláját közölte, tehát az olvasó még akkor is egymásba fonódva ismerte meg Babel két fő témáját, ha csak egy lapot ismert.
Babel műveinek első kiadásait és a róla szóló szakirodalom teljességre törekvő listáját állította össze Efraim Sicher a 2004-es *The Enigma of Isaak Babel* konferencia résztvevőinek segítségével: Freidin, G. (ed.): *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History*. Stanford, CA, Stanford UP, 2009. A 2014-es állapotot tükröző bibliográfiát ld.: http://www.stanford.edu/group/isaac_babel/bibliography/works_and_criticism.pdf (megtekintés 2019.10.10.).

„Szép kis divatot vezettél be, élő embereket gyilkolsz!”.[30] A szkáz-formát Babel rendkívül tudatosan használja, mert itt is megduplázza a narrációs szerkezetet azzal, hogy egy olyan elbeszélőnek a hangját is megszólaltatja, aki bevezet egy másik elbeszélőt, a történetmondót. Dialógusuk felfedi az első elbeszélő bizonytalan identitását, míg a másik, Arje-Lejb, a temetőszolga, mindentudó szerepet kap: „mind elpirultak a döntés hallatán. Miért pirultak el? Ezt megtudja, ha eljut oda, ahová én elvezetem” – mondja.[31]

Arje-Lejb elbeszélésének menetét a szerző tradicionális mesélő fordulatokkal szerkeszti, és a folklórra jellemző, önmagának feltett szónoki kérdésekkel tagolja mondandóját. Ez a fordulat megismétlődik, így egyúttal a késleltetés, a ritmus eszköze is.

„[Benya] … az ajtót becsapva maga után, távozott. Miért csapta be az ajtót? Ezt megtudja, ha eljut oda, ahová én elvezetem.”[32] A mesélő ismeri a szereplők gondolatait: „Megértettem – válaszolta Muginstejn, de hazudott, mert sehogy sem értette.”[33] Arje-Lejb nemcsak a gondolatokat ismeri, sokkal többet tud, mint szereplői közül bárki: „»Másfél zsidó« megtette a magáét. Megírta a levelet. Csakhogy a posta nem juttatta el a címzetthez.”[34]

Babel végül kivételes, isteni magaslatokba emeli elbeszélőjét: „És most úgy szólok majd, miként az Úr szóla a Sinai-hegyen az égő csipkebokorból. Fogadjátok bé szavam a fületekbe.”[35]

Arje-Lejb sokkal közelebb kellene álljon a zsidó elbeszélőhöz, mint a *Lovashadsereg* hasonlóan szerkesztett novelláinak kozák szkáz-elbeszélői. Arje-Lejb szövegében hangsúlyosan szerepelnek a „mi, miénk” fogalmak a zsidó közösségbe tartozás jelzéseként: a mi csempészeink, a mi rabbink, „nálunk úgy nevezték”, a saját moldovankai fajtánk. „Közülünk való, belőlünk származik, vér a vérünkből, hús a húsunkból, mintha egy anya szült volna minket” – mondja Tartakovszkijról.[36]

30 *Odesszában ezt így csinálták*. Ford. Wessely László. *IBM,* 229.

31 Uo. 225. Sajnos Wessely László kiváló magyar fordítása (vagy a szerkesztő) nem mert helytelen magyar fordulatokat alkalmazni ott, ahol Babel a zsidók sajátos jiddissel kevert beszédét grammatikai vagy szintaktikai hibával érzékelteti. „Abban az esetben, ha megtagadja […] nagy keserűségek várnak Önre és családjára” – írja levelében Benya (*A király*, *IBM,* 219). Pontosabb és bátrabb fordításban ez lehetne így: „Megtagadás esetén…” vagy akár „Megtagadás fennforgása esetén… nagy kiábrándulás várja Önt a családi életében”.

32 Uo. 229.

33 Uo. 228.

34 Uo. 227.

35 Uo. 230.

36 Uo. 225.

A „mi”-tudat hangsúlyozása az elbeszélőnek szól, aki már nem tartozik szervesen a közösségbe, azon kívül marad.

> [...] felejtse el, hogy az orrán pápaszem van, s a lelkében ősz borong. Hagyjon fel azzal, hogy az íróasztalnál dörgedelmeskedik, és dadogni kezd, ha emberek között van. Képzelje el egy pillanatra, hogy a tereken dörgedelmeskedik, és a papiros előtt dadog. Képzelje el egy pillanatra, hogy maga tigris, maga oroszlán, maga macska. Képzelje el, hogy képes egy egész éjszakát eltölteni egy orosz nővel, és az orosz nő kielégülten távozik magától. [...] Mit tett volna maga Benya Krik helyében? Semmit se tett volna. Ő pedig tett. Éppen ezért ő a Király, a maga zsebében pedig egyéb sincs, mint nesze semmi, fogd meg jól.[37]

Az elbeszélői alterego a *Lovashadsereg*ben idegen volt a kozákoknak, akik szemüvegesként, azaz értelmiségiként és zsidóként is idegennek tartották (sok elemző automatikusan azonosítja a szemüveget e két kategóriával), de a zsidók között elfogadott lehetne. Babel modernsége abban ragadható meg, hogy ezt a kettős tudatú figurát itt, a zsidók között is idegenné teszi meg, és – mily furcsa – ismét a szemüveg a távoliság, a distancia emblémája. Jól példázza ez az eset, milyen körültekintően szabad általánosítani: a szemüveg Babelnál nem a zsidók sablonos jelzésére szolgál, hanem a kettős, reflexív látásmód attribútuma. Hiszen Arje-Lejb is távolinak véli magától az elbeszélőt: „Most már mindent tud. De mi haszna ennek, ha az orrán továbbra is pápaszem fityeg, s a lelkében ősz borong?”[38]

Babel gyakran létező vagy kitalált szentenciákat, népies formájú, komikusan általánosító életbölcsességeket ad hősei szájába: „Vannak emberek, akik eleve halálra vannak ítélve, és vannak, akik még el sem kezdtek élni.” „Az élet moslék, a világ bordélyház, az emberek szélhámosok” *(A szeretetház vége)*.[39]

A szemléleti kavarodást, irányvesztést tükröző szkáz szociológiai, társadalomtükröző szerepén túlmenően Babel és Zoscsenko műveiben groteszk hatást ér el, mert felsejlik benne a pólusok felcserélhetősége és ennek tragikuma. Az értelmiségi elbeszélő kiszolgáltatottsága extrapolálódik – ha olyan tudatlan, korlátolt és kegyetlen réteg kezében van a hatalom, mint a kozákok, akik határtalan öntudattal beszélnek, de nem képesek egy ép mondatot összehozni, akkor az ország jövője a káosz. Ez a következtetés nem Babel szándéka szerinti üzenet, de ezt közvetíti.

37 Uo. 224.
38 Uo. 232.
39 Ford. Wessely László. *IBM,* 287.

Babel mindkét egyes szám első személyű elbeszélője kívül helyezkedik el azon a közegen, amelyet ábrázol: a *Lovashadsereg*ben Ljutov alakja rajzolódik ki fokozatosan, míg az *Odesszai elbeszélések*ben egy kérdezősködő zsidóé, akinek az „orrán pápaszem van és a lelkében ősz borong". Az első esetben ez a távolság érthető és többszörösen indokolt – egy zsidó a keresztény kozákok között, egy értelmiségi a parasztok között, egy haditudósító a katonák között. A második esetben azonban Babel a közegéből már kinőtt értelmiségit, az asszimilálódott zsidó elbeszélőt alkotja meg. Számára a zsidó városi múlt már nem szerves közeg, hanem legendává magasztosul. Ahogy a kor éles szemű esszéista irodalomtudósa, Viktor Sklovszkij frappánsan meghatározta: Babel „mindkét birodalomban »külföldi«, mert számára ez az eszköz, akárcsak az irónia, megkönnyíti az írást".[40]

Ez az eszköz annyira fontos, hogy kiváló kritériuma lehet annak is, mi tartozhat bele egy-egy ciklusba, hiszen éppen ez különbözteti meg a másféle hangú, ám ugyancsak odesszai tárgyú elbeszélésektől azt a négyet, amelyek a hagyományos ciklust alkotják. Sem a sokszor ide sorolt *Froim Gracs,* sem az *Igazság zárójelben* nem alkalmaz ilyen kívülálló elbeszélőt. Ha az *Odesszai elbeszélések*ben más lenne az elbeszélői viszony, akkor nem láthatnánk az odesszai legendás zsidóság mesévé szublimálódását és ezzel együtt elmúlását, amit az ő szemlélete tükröz. Ez a felismerés részben az elbeszélő hősivé magasztosító szemszögének, részben pedig a közegétől eltávolodott, az egyszerre belső és külső szemlélőként megjelenő pozíciójának köszönhető. Ebben pedig megegyezik a *Lovashadsereg* elbeszélőjével, akinek kettőssége a legsűrítettebb formában az összesen kétoldalnyi *Gedali*ban áll előttünk.[41]

Az 1905-ös odesszai pogromokról szól Babel két egybetartozó műve, a *Galambdúcom története* (1925) és *Az első szerelem* (1925). A pogromok azonban ugyanúgy a háttérben jelennek meg itt, ahogyan a párhuzamosan írott *Lovashadsereg* oldalain a polgárháború csatái, elég csak a novellák címére nézni. Mindkét címben a gyermeki élet nézőpontja és eseményei dominálnak, s a pogrom, a történelem, a világot felborító események csak a keretet, szinte a díszletet jelentik. Éppen ez a fókuszeltolódás ad különleges távlatot az eseményeknek. A gyerek képes csodálattal nézni az apját fenyegető kozák lovast, s meglátni a nagybátyja házát szétverő parasztlegényben a fizikai erő szépségét. Ez a disszonancia talán elsőként Babelnál jelenik meg. A gyűlölt ellenség lehengerlő fizikai ereje iránti paradox csodálat a 20. századi világirodalomban a fasizmus

40 Шкловский, В.: И. Бабель. Критический романс. *ЛеФ* 1924/2. 6. 155.

41 Ld. bővebben a Gedali-elemzésében alább, ill. Хетени Ж.: Лавка вечности. К мотивной структуре рассказа И. Бабеля. *Studia Slavica Hung.* 1989/1–4. 187–192.

megjelenésével válik őszinte kontrasztosságával bizarr, leleplező látásmóddá (amelyet megtalálunk Danilo Kiš, Günther Grass, Georges Perec, Keszi Imre, Kertész Imre és mások műveiben).

Az elbeszélőt a nosztalgia vezeti vissza gyökereihez, legendává szövi a történeteket, mert jobban tudja, mint maguk a résztvevők, hogy ez a világ most múlik el végérvényesen és visszavonhatatlanul. Babel a szkáz-forma segítségével a magányos, kívülálló, de közösség után sóvárgó kettős tudatú elbeszélőinek megalkotásával az értelmiség és a történelem megoldhatatlan viszonyát, a részvétel és kívülállás, az érzelmi involváltság és tudatosság, az aktivitás és passzivitás problémáját fogalmazta meg, és ettől emelkednek művei az egyetemesség világirodalmi rangjára.

Babel műveit áthatja a mese, színház, opera, operett… és a groteszk. Az *Odesszai elbeszélések* lapjain Babel észrevétlenül a mesék világába visz bennünket, mert a történetek váza azok közismert helyzeteit, mintáit követi. Ebben Babel már korábban is végzett ujjgyakorlatokat, a *Sabosz Nachamu* (1918) című novella egy éhes, ám furfangos zsidóról szóló legenda. Mint Scheiber Sándor rámutatott, a történet egy több népnél is megtalálható vándormotívum stilizációja: „A hős mindenütt népi figura, afféle kópé. (…) Babel készen találta tárgyát a népköltészetben, csak teletűzdelte zsidó nevekkel és bevonta héber couleur locale-lal."[42]

Benya Kriket a kitörési vágy hajtja, keménykezű apjának hatalma alól szeretne kiszabadulni. Az ismeretlenség homályából küzdi ki magát, hogy „Király" legyen, de ehhez *próbát* kell tennie, méghozzá *három vetélytárs* mellett, akiket az *Odesszában ezt így csinálták* első bekezdése sorol föl. A próba tárgyát egy *tanácskozás* dönti el, amelyen Gracsnak, a bandavezérnek az „udvartartása", a *tanács* dönt. Babel pontosan az előző mondatban kiemelt, mesékre jellemző szavakat emeli be szövegébe. Azután a történetet egy váratlan fordulat (a rajtaütéskor elkövetett végzetes hiba, egy ember halála) az anekdota irányába tereli, végül a befejezésben a temetés groteszk regiszterbe lép át. Benyának a furfang, és nem az erő a legfőbb fegyvere, így játssza ki a rajtaütésre készülő rendőrséget *(A király).* Meseelem Benya házassága is: egy pillanat alatt szeret bele ellenfele, illetve áldozata lányába, Ejhbojm Ciljébe, és „eléri, amit akart".[43] A házasságok és a mese formája visszatér az *Atyá*ban, ami bizonyítja, hogy nem ciklusnak szánta ezt a négy novellát. (Aligha házasította volna meg másodszor is Benya Kriket egy

42 Scheiber Sándor: Egy Babel-novella tárgytörténete. In Uő.: *Folklór és tárgytörténet* III. Bp., MIOK, 1977. 465.

43 *IBM*, 220.

művön belül.). A *Lovashadsereg* novellái között is van mesei alapra épülő történet *(Pavlicsenko Matvej Rogyionics élete)*.

A mesés történetek szereplőit az író különféle eszközökkel felnagyítja, aurát, legendát teremt köréjük. Az alakok különlegességének egyik eleme a teatralitás. Hétköznapi beszéd helyett szónokias fordulatokkal élnek, külsejük, öltözékük színházba és operába vagy még inkább operettbe illő tarka-giccses jelmezre emlékeztet. A domináns színek (már nem is meglepő, hogy a *Lovashadsereg*hez hasonlóan) a harsány narancs és vörös, illetve ezek árnyalatai. A jelenetek felfokozott, túlzó, ünnepélyes külsőségei ugyanakkor a groteszk ábrázolás magasztos pólusának elemei. „A moldavankai arisztokraták málnaszín mellényben ágáltak, vállukat vörös zakó fedte, és húsos lábukon égszínkék, azúrszínű bőrcipő feszült." „Benya itt szünetet tartott. Csokoládészínű zakó, krémnadrág és sötétpiros cúgos cipő volt rajta."[44]

Bászka narancsszínű ruhájához madarakkal teleaggatott kalapot visel, amikor nyolcvanvalahány kilójával kiül a ház elé a lócára. A banditák pedig színes kolibrimadarakhoz hasonlóak, ahogy virágcsokrokkal kezükben kocsikáznak a nyilvánosház felé. Babel a *Lovashadsereg* sudár, atlétatermetű kozák hőseit hol cirkuszi porondra képzeli, hol operai palástba burkolja. Az első odesszai novellában barokkos gazdagsággal leírt menyegző fogadja az olvasót. Vörös és narancs bársony terítőkre mosogatólányok hada készíti a lakodalmi vacsorát, a felsorolások, jelzők és hasonlatok mind a túlzást, felnagyítást, pátoszt szolgálják és erősítik. A leírások mondatszerkezete gyakran a hagyományos bibliai költészetből ismert szónoki elemet, a gondolatritmust másolja: három azonosan, párhuzamosan szerkesztett részmondatra egy negyedik, eltérő felépítésű következik. „Távoli országok bora melengette a gyomrot, bizsergette kéjesen a lábat, kábította az agyat, és harci trombiták hívására emlékeztető harsogó büfögéseket váltott ki."[45]

A bibliai nyelv öröksége, a mondatok ritmikus szerkesztése, a hármas ismétlések tulajdonképpen ősi folklórelemek, és a népköltészet, a mese világa sok helyütt átfedéseket mutat a zsidó szövegek hagyományos formájával. Hasonló szerkezeteket a *Lovashadsereg*ben is bőven találunk, így általános babeli stílusjegyről beszélhetünk.

Akár szónoki, akár folklórelemként értelmezzük, a banditák szónoki fordulatainak, önmaguknak feltett költői kérdéseinek, nyomatékosító szóismétléseinek, hármas szerkezeteinek ünnepélyessége ellenállhatatlanul komikus hatást ér el. Mint például Benya temetési beszédében.

„Uraim és hölgyeim! Mit látott a mi drága Joszifunk életében? Egypár semmiséget látott. Mivel foglalkozott? Idegenek pénzét számolgatta. Miért pusztult el?

44 Uo. 221, 229.

45 Uo. 221.

Az egész dolgozó osztályért pusztult el. Vannak emberek, akik eleve halálra vannak ítélve, és vannak emberek, akik még el se kezdtek élni."[46]

Élet és halál, komikum és pátosz, amint minden más bináris ellentétpár ambivalenciája a legalapvetőbb alkotóeleme a groteszk szemléletnek, amely nemcsak ábrázolásmód, hanem (amint Bahtyin karneválelméletében leírja) életszemlélet.[47] Halál és kacagás együttes jelenléte szinte mintapéldája a komikumot és tragikumot egyesítő groteszk szemléletnek. „A kántor kilépett a kocsiból, és rázendített a halotti énekre. Hatvan énekes kísérte énekével. S ebben a pillanatban a kanyarból egy piros gépkocsi fordult be száguldva. Eljátszotta a *Kacagj, Bajazzót*, és megállt."[48]

A groteszkre jellemző túlzás, a felnagyított és visszataszító testiség nyersen jelenik meg Babel leírásaiban. „Füstös fényüknél vénasszonyarcok, löttyedt női tokák, maszatos mellek aszalódtak. Véres rózsaszínű veszettkutya-tajték, rózsaszínű verejték csorgott végig ezen a duzzadó, édeskés bűzt árasztó emberi hústömegen."[49]

Mi sem természetesebb, minthogy Benya kézfogójának részletei is egy temetői séta során dőlnek el, és a beszélgetés hátterében az életet folytató szexualitás legyőzi a halált a karneváli értékek szellemében: „És mindez – a kevély Kaplun sorsa meg Bászka leányzó sorsa –, mindez azon az éjjelen dőlt el, amikor a leány apja meg a váratlan vőlegény ott sétálgatott az orosz temető mentén. Ekkor cipelték a legények a lányokat a kerítés mögé, és ekkor cuppantak a csókok a sírok márványlapjain."[50]

Vőlegény és menyasszony, férfi és nő gyakran össze nem illő, groteszk párt alkotnak, miközben a testi dimenziók egészen óriássá növekednek. Benya nővére szinte agyonnyomja a megrettent vőlegényt:

> [...] a Király nővére, a betegségtől meggyötört, nagy golyvás, kidülledt szemű, negyvenéves Dvojra ott ült egy halom vánkoson az Ejhbojm pénzén vásárolt vézna, nyápic legényke mellett, akit megnémított a bánat. [...] Mindkét kezével megragadta megszeppent férjét, és cipelte nászszobájuk felé. Kéjes pillantásokat vetett rá, akár a macska, amikor a szájában levő egérkét könnyedén próbálgatja a fogával.[51]

46 Uo. 232.

47 A bahtyini elmélet érvényességéről Babel szövegeiben ld. Hetényi, Zs.: „Up" and „down", Madonna and Prostitute: the Role of Ambivalence in „Red Cavalry" by Isaac Babel. *Acta Litteraria Acad. Sci. Hung.* 1990/3–4. 309–326.; Hetényi Zsuzsa: „Fenn" és „lenn", Madonna és prostituált – az ambivalencia Babel „Lovashadsereg"-ében. *Filológiai Közlöny* 1990/3–4. 105–116.

48 *IBM,* 231.

49 Uo. 217.

50 *Kozák Ljubka*. Uo. 241.

51 *A király*. Uo. 221, 223.

A *Lovashadsereg*ben Száska, a század dámája mítoszian túlburjánzó alak, aki „szörnyű nagy mellét szinte átvethette volna a vállán", mint egy Willendorfi Vénusz, egy ősi termékenység-istennő (*Cseszniki*).

A felfokozott testiség túlzó, tabukat nem ismerő, természeti folyamatként ábrázolása a karneváli, mítoszi örök körforgás alapvonása. Ez az életigenlő körforgás tragikus ellentétbe kerül a történelem lineáris menetével, és amint a forradalom beleavatkozik az odesszai életbe, a legenda meghal – ez a későbbi *Froim Gracs* tanulsága.

Az odesszai élet szépségeit Babel idilli leírásokban örökíti meg. Külön-külön már esett szó Babel váratlan hasonlatairól, a színek kavalkádjáról, a szöveg ritmusáról, a nyelvi és képi gazdagságról és a szigorú szerkesztettségről, amit Babel a szimbolista korszak ornamentális prózáját alkalmazva az avantgárd korszakba vezetett át. Az odesszai élet szépségeit is versbe illő hangszereléssel és jelzőkkel, képekben „énekli meg", ahol a túlzásokban az élet tobzódása, a biológiai körforgás, a szaporodás újfent megjelenik.

> [A]z áldott állapotban levő asszonyokból csak úgy ömlött a sok letyefetye, akár a rózsaszínű tej a tavaszi legelőre kicsapott tehenek tőgyéből, s közben férjük megjött a munkából, egyik a másik után. A pergő nyelvű asszonyok férjei kifacsarták göndör szakállukat a vízcsap alatt, majd púpos öregasszonyoknak adták át helyüket. Az öregasszonyok teknőben pufók csecsemőket fürösztöttek, megpaskolták unokáik fénylő fenekét, aztán rongyos, régi szoknyáikba csavarták őket.[52]

Babel egyik kedves témája az ételek étvágygerjesztő leírása. Már a *Sabosz Nachamu* oldalain is érzéki leírást kaptak a vacsora fogásai. Odesszában ez még gazdagabban jelenik meg, mint ott, a magányos zsidó házban, mert Babel a kikötővárost az egész világ központjának teszi meg, ahová mindenünnen áradnak a finomságok. Az egzotikus és luxust jelző, távoli helyeket felidéző városok, országok, enni és inni valók felsorolása a katalógus tömör, nominális stílusával fokozásként érvényesül. „A pulton Görögországból érkezett olajbogyók, marseille-i olívaolaj, babkávé, lisszaboni malagabor, a Philippe et Canot cég szardíniája meg cayenne-i bors tornyosult."[53] „A Plutarkhosz tengerjáró hajó szerecsen szakácsa, aki harmadnapja érkezett meg Port Saidból, öblös palackú jamaicai rumot

52 *Az atya*. Uo. 235.
53 *A király*. Uo. 236.

csempészett át a vámon, olajsűrű madeirabort, Pierrepont Morgan ültetvényeiről származó szivart és Jeruzsálem környéki narancsot."[54]

Az idilli jeleneteket azonban Odessza kikötőjéhez illően és a groteszk komikus ellenpont-elvnek megfelelően botrányok, verekedések szakítják félbe.

> A zenekar tust húzott. Olyan volt, mint valami hadosztályszemlén, csak tust húztak, semmi egyebet. A gengszterek tömött sorban üldögéltek egymás között, kezdetben szörnyen zavarta őket az idegenek jelenléte, de lassacskán felengedtek. Orosz Ljova széttört a szeretője fején egy üveg vodkát, Tüzér Monya pedig a levegőbe lövöldözött.[55]

Az életmű keretei: Babel az *Odesszai elbeszélések* előtt és után

Fontos felidézni, hogy Babel zsidó témával, zsidó íróként kezdte pályáját. Amint azt első elbeszélése, *Az öreg Slojme* (1913) jelzi: Babel már ekkor, tizenkilenc évesen tudta, hogy a zsidó témában a legfontosabb az a szimultaneitás, hogy egyszerre szóljon a zsidósághoz és az orosz olvasóhoz. S ennek módszere az, hogy egyszerre mutassa meg, egy műben ütköztesse a kívülálló tekintet és a belső tudás, átélés ellentmondását. A kívülállás egyrészt a szerzői distanciában valósult meg ebben a fiatalkori műben, másrészt a mesteri távolítási „duplázásban" is, abban, hogy az istenfélő, hagyományokhoz ragaszkodó Slojme kívülállóként él a saját asszimilálódó családjában, és minthogy öreg, beteg és zavarodott, tulajdonképpen már az életben is. Az ő korlátoltan érzékelő szemszögéből elmondott történetben a világ beszűkül. A kettős szemlélet Slojme alakjának az ábrázolásában is megvalósul, az undorodó és megértő szemszög váltogatásában. Slojme Istennek tud csak panaszkodni, és végül fölakasztja magát. Babel egy generáció távozását, fölöslegessé válását írja meg pátoszmentesen és mellbevágóan. A zsidó világ elmúlását sokféleképpen ábrázolta. *Az alkony* allegorikus címmel írt novellát (1924) és színdarabot (1925) is, ahol azzal jelzi a patriarchális zsidóság pusztulását, hogy a fiúk kezet emelnek apjukra. Hasonlóan beszédes címmel szól az új életmódra áttérésről *A szeretetház vége* (1932).

Babel a gyermekkorra emlékezik egy korai elbeszélésben, amelyet a kézirat tanúsága szerint 1915-ben írt, s amely életében nem jelent meg. A *Gyermekkorom. A nagymamánál* talán első darabja lehetett azoknak az elbeszéléseknek, amelyeket később „önéletrajzi elbeszéléseknek" neveznek. Minden bizonnyal maga

54 Uo. 221.
55 Uo.

Babel tervezett ilyen ciklust (ez a megjegyzés először *Az első szerelem* című novella mellett jelent meg a *Krasznaja Nov* folyóiratban). Ezek az elbeszélések egyre kevésbé „önéletrajziak", és minél későbbiek, annál több bennük a művészi elem. A nagymamánál töltött napról szóló visszaemlékezés eshet a legközelebb a realizmushoz. A későbbi művek ismeretében látszik, hogy Babel alapvető művészi sajátosságai már ekkor kialakultak. Itt is a kettősség, a külső és belső nézőpont váltogatása a mű kulcsa. Háromszor ismétlődik az érzés, hogy a fülledt bezártságból a szabadba szeretne kitörni a kisfiú. A novella első harmadánál, közepén és vége felé szinte szimmetrikusan elhelyezett mondatok közül a középsőt, a legfontosabbat és legpontosabbat már idéztem: „Szerettem volna világgá futni, de arra is vágytam, hogy örökké itt maradjak."[56]

Babel alaphangját finom önirónia és finom gúny jellemzi ebben a zsidó nemzedékekről mutatott kiegyensúlyozottan-keserűen objektív képben. A nagymama lengyel grófokra és haszid csodarabbikra emlékezik ifjúkorából, és oroszlengyel-jiddis kevert nyelven beszél. Az unokát, aki végre az orosz gimnáziumba jár (és a szombati ünnepet megszegi, mert órái vannak), saját élettapasztalatával a kegyetlen életre neveli, hite szerint a nagy, gazdag jövőre készíti elő. A gyerek a nemzedékek bánatának, nehéz sorsának súlya alatt s a pogromok tapasztalatával válik érzékennyé, sőt idegbeteggé.

A gyermekkort idéző további elbeszélések később jelentek csak meg, bár Babelnál soha nem lehet tudni, mennyi ideig csiszolta műveit. *A pincében* (1931) és az *Ébredés* (1931) azonos témájú, de voltaképpen egymással ellentétes kicsengésű elbeszélések. A téma a művészet és realitás viszonya, a fantázia varázsos szárnyalása, amely képes a valóságot feledtetni és barátokat szerezni. A zsidó gyerek őrült családjától menekül a fantázia világába, de ezt tették elődei is, akik a könyvek és az írás bűvöletében éltek (mint *A fej nélküli ember* címmel vég nélküli emlékiratait körmölő nagyapa). Így a menekülés egyben visszatalálás is a hagyományhoz, és szabadulni képtelenség is a fülledt, egészségtelen zárt világból.

Másféle és valódi váltást jelent az *Ébredés*. Szellemi és fizikai kitörést jelez, hogy a természetben járatlan fiú megtanulja a fák, virágok, madarak nevét, és megtanul úszni. A kitörés feltétele, hogy letérjen a zsidóság kitaposott útjairól. Az odesszai zsidó szülők szerint minden fiúnak hegedűművész csodagyereknek kell lennie. A fiú azonban a szó szoros értelemben letér erről az útról, mert a gyötrelmes hegedűórák helyett a tengerpartra szökik, ahol más zsidó gyerekekkel együtt, „fajunk utolsó, meghalni képtelen maradékával", „angolkóros vakarcsok" között ismerkedik a tengerrel egy orosz judofil atléta és újságkorrektor vezetése alatt.[57]

56 *Gyermekkorom. A nagymamánál. IBM,* 13.

57 Ford. Wessely László. *IBM,* 337.

Neki mutatja meg első műveit, s az élet tanára egy új világot tár ki előtte. Babel ezekben a művekben egyrészt a csodálatos, tehetségekkel teli, de fullasztó zsidó miliőt állítja szembe a nagyvilági, gazdag odesszai zsidósággal – a Borgman család tengerparti nyaralója, pazar estélyei, a teraszon angol napilapokat olvasó joviális bankigazgató egy európai világot villantanak fel. Másrészt szembeállítja a könyveket, az elvont tudás világát a természettel, a nagybetűs és vérből élettel, amelyhez íróként egész életében gyerekes kíváncsisággal igyekezett minél közelebb férkőzni.

A kései *Karl-Jankel* már a címében is kettős, a kisfiút kettős neve a hagyományos zsidó és a forradalmi szocialista kultúrához egyaránt kötné. Csakhogy Karl Marx nevének hívei – maguk is többségükben gyökereiktől elszakadt zsidók – itt már éles perbe-harcba szállnak a vallással, férfiak az asszonyokkal, és az elbeszélő hangja érzelmes sóhajban oldódik föl a novella végén. Hiányzik már Babel szemléletéből a groteszk irónia, s a pátosz kiürül, hamis, mert nincs ellensúlya. A csecsemőszoptatás Madonna-jelenetének hátterében nem villan föl groteszk ellenpont, helyette Lenin képe lóg a sarokban, és ezzel megszületik a fals szovjet ikon. Ez jelzi, hogy kimerült Babel ihlető ereje, mert a kettős identitás egyik oldala, a zsidó, végképp elhalványult, a másik, a szovjet pedig tévútnak bizonyult, sőt végzetesnek is, mert Babel az áldozata lett.

Az identitás örökségét Babel általában apafigurákkal allegorizálja. Az apa/atya sokrétű, gazdag szimbólum a judaizmusban és a mítoszokban, valamint archetipikusan is. A mítoszokban az apa és a Király alakja azonosak. Az apai felettes Én eltűnése az értékhiányon kívül a hátramaradt árva önértékelésének megrendülését okozhatja, ha annak nincs elegendő belső tartása, de mindenképpen határvonalat jelöl ki, egy új élet, rend vagy uralom kezdetét.[58] Benya Krik elsősorban apja ellenében akar és tud érvényesülni, apjára emel kezet, és amikor Babel a témát színdarabban írja meg, a már említett címet adja: *Alkony*.

Az *Atya* főhősének, Froim Gracsnak, egykor a negyvenezer odesszai tolvaj vezérének és Atyjának a nevét viseli az a novella, amelyben Babel az odesszai gengsztervilág végét mutatja meg. A *Froim Gracs* később, 1933-ban született, de az író életében nem jelent meg, bár szorosan kapcsolódik az *Odesszai elbeszélések*hez. Itt minden világosan a helyére kerül. Gracs, akit városszerte keresnek, önként besétál a Csekába, hogy tárgyalásokat folytasson a tömegével letartóztatott banditái szabadon engedéséről. Saját törvényei szerint tárgyal, vagyis árajánlatot kér.

58 A sztálini törvények az 1930-as években a család egységét zilálták szét a családtagoknak az egymás bűneiért viselt felelősségéről szóló rendelkezéssel. A gyanakvás miatt atomjaira szét-hullott családban elmagányosodott emberek árvaságukban fogékonyabbak lettek az ország „atyjának", a „gazdának", Sztálinnak gondoskodásba csomagolt propagandájára, a totális állam ideológiájára.

„Sasokat pusztítasz. Ki marad végül, főnök? A moslékkal akarsz majd élni?" – kérdezi a bolsevik hatalom képviselőjétől. A Moszkvából jött „idegen" csekások azonban nem értik ezt a nyelvet, és nincs bennük „betyárbecsület", a hátsó udvarban lepuffantják Gracsot. Ezek már nem névtelen orosz rendőrkapitányok, mint a négy *Odesszai elbeszélés*ben, itt teljes nevén szerepel a Cseka elnöke, aki maga az új társadalom. „ mi a hatalom vagyunk, az államhatalom, ezt egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk. Hát mi szükség van az ilyen emberre a jövő társadalmában?"[59] – kérdezi, Froim Gracs kivégzését magyarázva. Nem véletlen, hogy a *Froim Gracs* lapjain már nem jelenik meg a szerzői alterego, az *Odesszai elbeszélések* első személyű elbeszélője, a novella utolsó szava pedig az, hogy „múlt".

Iszaak Babel *Gedali* című novellájának motívumelemzése (A *Lovashadsereg* ciklus)

A *Gedali* című elbeszélés mindenkit megfog, aki Iszaak Babel novellaciklusát, a *Lovashadsereg* (1926) végső szerzői változatát alkotó 35 elbeszélést elolvassa. Sokáig nem készült róla szövegszerű elemzés, eleinte azért, mert Babel műveit a cenzúrahivatal betiltotta az író 1940-es kivégzése után. Az olvadás kora után pedig, amikor rehabilitálták, és rövid ideig publikálták, az elsődleges értelmezések nem tudtak szabadulni a kor szellemétől: vagy eseményleírást kerestek benne, vagy a „humanizmus" erkölcsi kategóriájába sorolták a „mondanivalóját". (A brezsnyevi pangás korszakában félhivatalosan újra betiltották.) Ez is szemlélteti, hogy a művek megértése gyakran marad későbbi korokra, és újabb módszerekkel és szempontok felvetésével érdemes újra szemügyre venni minden művet.

Arról, hogy az elbeszélésciklus dátumai felfedik a nem kronologikus rendezést, és hogy a kapcsolódások bonyolult rendszert képeznek, amelyen belül vannak kisebb blokkok, azaz két-három, már címükkel is szorosabban kapcsolódó novellák csoportjai, már szólt ez a Babel-fejezet.[60] Aki nem ismeri az egész ciklust, és csak a *Gedali*t olvassa el (ami gyakran megesik, ha tananyagba kerül), annak a szöveg nem a háborús eseményekről szól, hiszen a zenei felütésszerű kezdet alaphangja az elbeszélő nosztalgikus emlékezése, és a zsidó közeg után vágyakozás. Mégsem lehet kiemelni a novellát sem a ciklusból, sem a történelemből. A *Lovashadsereg* alaposabb értéséhez jó ismerni az 1919–1921-es polgárháború történelmi hátterét és színtereit, ezeknek a soknemzetiségű kis falvaknak múltját, a valaha (I.) Nagy Katalin kiszabta letelepedési övezetben itt élő zsidók sorsát. A *Lovashadsereg*

59 *IBM,* 297, 298.

60 A blokkokról ld. Hetényi Zsuzsa: *Csillagosok – keresztesek*. 171–201.

lapjain orosz, ukrán, kozák, lengyel, zsidó, cseh, amerikai, francia szereplők tűnnek fel, ezek a kultúrák keverednek.

Aki viszont sorban olvassa a novellákat, az már az elsőben találkozott a falvakon átvonuló lengyel csapatok kegyetlenkedéseit elszenvedő zsidókkal, akiknek megszólalásai nem képviselik a kultúrájukat, és az elbeszélő sem fedte ott fel zsidó származását. A *Gedali* első bekezdésében azonban az elbeszélő azonosul a zsidó atmoszférával. Az irodalmi szövegben különösen hangsúlyos tulajdonnevek jelzik a zsidó atmoszférát: Ibn-Ezra, szombati gyertya, Talmud… és ezekhez csatlakozik majd a zsinagóga, Rasi, Majmonidész, a zsidó mézeskalács, a zsidó tea és a nyugalmazott isten.

Hiába keresi azonban az elbeszélő gyermekkora zsidó környezetét, gyökereit és vigaszt a szombat beállta előtt, amint Gedali a forradalomról kérdezi, az addig nosztalgikus elbeszélő arcot és hangot vált, és a forradalom patetikus jelszavaival válaszol neki, pedig ő az, aki képtelen ölni, és akit az általa csodált kozák vöröskatonák nem fogadnak be. Becsapja Gedalit, de elsősorban önmagát. Nyugalomra vágyna a zsidók között, de amikor ezt elérhetné, ellöki magától a lehetőséget.

A *Gedali* jól láthatóan részekre tagolódik. Három részre, ha tematikusan a Gedali bódéjához vezető utat és annak leírását is szétválasztjuk az első egységben, vagy kettőre, ha csak ezt és az utána következő dialógussort látjuk különbözőnek műfajilag: először leírás, aztán dialógus. A kettes és a hármas tagolásnak is megfeleltethető egy-egy tartalmi jellemző – a kettesnek a páros dialógus, a vita, a hármasnak pedig a szentség, a népköltészeti hármas szám vagy a filozófiai dialektika három lépéseleme, a tézis-antitézis-szintézis. Gedali okfejtésének tükrében ezek újabb jelentést is kaphatnak.

A motívumelemzés kulcsfogalma már az első három bekezdés kulcsszavaiból kirajzolódik: enyészet, elmúlás, halál. Elmúltak a szombatváró esték, a nagyszülők, elporladt a Talmud, halott a bazár, a gránit utcakő is a halott kopasz fejéhez hasonlatos. A tárgyak felsorolása is igazodik más motívumokhoz: a fehérség (kréta, kékítő[61]) a népi és a zsidó gyász színe, a halotti lepelé. Ez utóbbi kéksége az ég és a szentség színét is asszociálja olyan szavakkal együtt mint *zsinagóga, csillag, próféta, a Tóra kék selyme* (lásd *A rabbi fia* című novellában). A kanóc a szombati gyertyákat vagy akár az élet fogyó lángját is felidézheti.

Az ismétlődő „félénk csillag” nemcsak a később, a dialógus közepén a szombat beköszöntét jelző feljövő csillag előképe, hanem a szintén kétszer ismételt szerencse köré a szerencsecsillag jelentését fonja. Mindkettő együtt van: a Gedalihoz

61 Kék színű vegyszer, amely mosáskor visszaadja a fehérnemű és ágynemű tiszta fehér színét. Ld. pl. József Attila *Mama* című versét.

elvezető vezérlőcsillag pislog, kihuny, majd megjelenik a rátalálás szerencsecsillaga, amely egyben a Nap eltűnte után feljövő, azaz előtűnő esthajnalcsillag – a rituális időt, a szent szombat beköszöntét jelző fény. Az oroszban nőnemű *csillag* (звезда) egyben a nőnemű szombat attribútuma is, és megszemélyesítője: annak az ifjú menyasszonynak az alakja, aki a rituális péntek esti ima szövegében elfoglalja trónját a sötét égen. „És akkor a mélykék sötétségből bevonult karosszékébe a fiatal szombat" – fogalmaz a novella.[62] A nőnemű szavak erős hangulati hátteret adnak a béke, az otthonosság, a biztonság és az élet nőiséghez kapcsolódó konnotációihoz.

A csillag feljövetele és a szombat kezdete különleges jelentőségűvé válik a novella egészére nézve. A judaizmus időfelfogásában a napok este kezdődnek, így mindaz a reményteljes várakozás, amely más kultúrákban a hajnalhasadáshoz kapcsolódik, az alkonyhoz kötődik, amely viszont a többi kultúrában az elmúlásra emlékeztet. Ez az ellentét egy groteszk szópárbajban éleződik ki a novellában, az elbeszélő és Gedali konfliktusára irányítva a figyelmet. A jól ismert szombati imából a fiatal *szombatot* idézi föl magában az elbeszélő, és tudása a kulturális otthont jelzi egyben. Viszont Gedali szavaira arról, hogy „Bejön a *szombat*", fennhangon azt feleli: „*Ma péntek van* és már leszállt az este". Gedalihoz szólva másik időfelfogásra vált, amivel elhatárolja magát Gedalitól és a zsidó rítustól. A magyar fordítás nem pontos abban, hogyan is szólítja meg Gedali az elbeszélőt. A „*pane tovariscs"* nem egyszerűen „elvtárs úr",[63] mert benne van, hogy Gedali lengyelesen fordul hozzá, azaz duplán az ellenségek közé sorolja, amikor lengyelnek és vöröskatonának is titulálja, holott mindketten zsidók, csak mások.

A feszültség a dichotómiák (kettősségek) elvét követve bonyolódik, mert ugyanakkor az elbeszélőben is van egy hasadás: mást gondol és ír le, mint amit fennhangon kimond. A beszélgetőtársak másképpen néznek a világra is. Az alkony is kétféle a leírásokban, a judaizmus imájából vett képpel, az ifjú menyasszonnyal szemben a vörös ég hasonlatai jelennek meg, a gyöngéd vér, a felborult üveg és az enyészet illata, vagyis az elmúlás európai asszociációi és talán a háborús kontextus is dominálnak.

A zsidó származású elbeszélő belső konfliktusaira ugyan jobb a rálátás az egész ciklus ismeretében, mégis elég bonyolult kép rajzolódik ki ebből a rövid szövegből is. Ha nem is nyíltan, de szemben és vitában áll egymással Gedali és az elbeszélő.

62 Saját fordítás H. Zs. Wesssely László fordításában: „A sötétkék homályból a fiatal szombat bevonult karosszékébe." *IBM,* 93. Ebben az alfejezetben az idézetekhez nem jelzek oldalszámot, mert a *Gedali* szövege mindössze három oldal.

63 Ford. Wessely László. *IBM,* 92.

Maga az elbeszélő is kettősségek között vívódik: zsidó gyökereitől ugyan szándékoltan eltávolodott, az új ideológia mellé állt, de legbelül vágyik vissza. Ütközik még a narrátor saját leíró (monologikus) szövege az elbeszélő fennhangon történő megszólalásaival (a dialógusokban). Ezen felül ütköztethető az elbeszélő mint a szerző egykori alteregója és az író, aki visszatekint egykori önmagára és megírja ezt a kettősségekkel teli szöveget.

Lemegy a nap, feljön a csillag (a reményt adó és vezérlő), a zsidó házakban meggyújtják a gyertyákat – a fény motívuma végigvonul a novellán. A nap erős fénye az erőszakos forradalom metaforája („Lehunyt szemekbe nem jut be a nap – válaszolom az öregnek –, de mi felfejtjük a lezárt szemeket…"). Ezt a jelentést megerősíti egy két novellával későbbi kép is, a zsinagóga félhomályából, a zsidóság alkonyi[64] világából az agitációs vonatra visszatérő elbeszélőt éjjel a „fények százainak ragyogása, a rádióállomás varázsos csillogása" fogadja.[65]

Ez a közeg tükröződik Gedali kis üzletének tárgyfelsorolásában (katalógusában)[66] is, amelyen belül két szemantikai csoport bontakozik ki. Az alaphangot az elmúlás fogalma köré csoportosuló tárgyak adják meg. Már maga a régiségbolt is jelképes hely, s benne a kitömött sas, a vadászpuska, a törött fazék, a halott pillangó, a halott virágok és a koponya egy logikai sorba rendeződnek. A hajókötél, az iránytű és a földgömb az első bekezdésben feltűnő hajócska tengereihez csatolhatók, a gyerekkor és az emlékezés hullámzó tengeréhez. E két csoport között a kapocs a szövegben két egymás mellett álló szó, a földgömb és a koponya. Mindkettőnek gömbölyű a formája, de egyik a mikrokozmosz, az ember, a személyes, az egyéni, a másik a makrokozmosz, a bolygó, a tág és általános.

Mielőtt továbblépnénk, a tárgyak értelmezésének hátteréül érdekes utánanézni, mit jegyzett fel az író az I. Lovashadseregben vezetett 1920-as naplójában Gedaliról.[67] Az 1920. június 3-i, egyébként legelső feljegyzésben csak ez áll (lásd alább a *Napló, 1920* teljes napi részletét).

> A zsitomiri piac, öreg csizmadia, kékítő, kréta, cipőfűző. A zsinagógák épületei, régi stílusúak, mindez mennyire a szívembe markol. […] Kicsi zsidó filozófus. Valószínűtlen bolt: Dickens, tollsöprűk és aranycipellők. A filozófiája: mindenki azt mondja, hogy az igazságért harcol és mindenki fosztogat. Bárcsak létezne egy jóságos kormány. Csodálatos szavak, kis szakáll, beszélgetünk, a tea és három almás pirog – 750 rubel. Az öregasszony érdekes, rosszindulatú, okos és

64 Babel említett színdarabja, az *Alkony* a zsidóság hagyományainak elmúlásáról szól.

65 *Rabbi. IBM,* 99.

66 Homérosz *Íliász*ában a II. ének 494. sorában kezdődik az ún. hajókatalógus, innen származik a poétikai szakszó az azonos nemű dolgok felsorolására.

67 A *Napló, 1920*-ról ld. korábban e fejezetben.

> megfontolt. Mennyire pénzéhesek ezek mind. Leírni a piacot, a meggyel teli kosarakat, az étkezde belsejét. […] Izzadtságszag, ócska tea, beleivódom az életbe, ég veletek, halottak.[68]

A novella és a napló szövegének szembeszökő különbsége tudatos átformálásra utal, sem a helyszín nem egyezik, sem a leírás fókusza, a kis filozófusnak nincs neve. Babel be tud ülni az étkezdébe, nemcsak keresi, de megkapja a teát. A naplóbéli meggyes kosarakat és az étkezde belsejét nem írja le a novellában. A napló nem leplezi belső konfliktusát, hogy számára ellenszenvesek a pénzéhes, szánalmas, izzadtságszagú és ócska teát drágán felszolgáló zsidók. Az aranycipellő (ami már aranyozottá silányult a novellában) díszletszerű giccsként a háború közepén a hiúságok hiúságának motívuma, a kakastollak pedig a tollseprűt pontosító jelzőként a kitömött bagoly, a halott virágok és halott pillangó társaságába kerülve a halott természet jelentéskörét képviseli.

A novellában ismétlődnek a kicsinyítőképzős szavak, amelyek még akkor is feltűnőek, ha tudjuk, hogy az orosz nyelvben gyakori ezek használata, s így stilisztikai értékük kevésbé erős. A kicsi tárgyak kicsi tulajdonosukhoz illenek, kicsi ő maga is, a keze, a szakálla, fekete cilindere is tornyocskaként imbolyog, a jelzők között is ismétlődik a kicsiség, a boltja egy dobozka, és még kezét is kevés vizecskével locsolja le.[69] Gedali neve háromszor ismétlődve azt hangsúlyozza, hogy a név héberül nagyot, a nagy formátumú személyiség értelmében is nagyot jelent, ami ellentétben áll megjelenésével – a bolt „kicsi gazdáját Gedalinak hívják".

Ez a groteszk kettősség Gedali külső megjelenésére is jellemző. Egy kisfiú boltja, aki professzornak készül. Mind a cilinder, mind a földig érő felöltő, a halál jelentésköréhez kapcsolódó három csontgombbal, valamint a füstszínű szemüveg olyan alakot rajzolnak meg, aki méltó tulajdonosa a boltocska a halott tárgyainak. Cirkuszi varázslóra hasonlít, vagy más korból idecsöppent tudós bölcsre, aki élet és halál titkait őrzi. A szeme is varázsol, akár az első bekezdésben a nagymama keze, és elvarázsolt vizeken imbolygott az emlékek hajója is. Tulajdonképpen tárgyai sem egyszerűen halott tárgyak, hanem valaha élő, és az öröklétbe átmentett dolgok. A halott madarak, a kitömött bagoly és a kakastollas seprű, a száraz virág és a gombostűre tűzött pillangó egy kis botanikus gyermeki létének tárgyi megjelenítései (reáliái), amelyek ugyanakkor a természeti szépség időn kívüliségbe áthelyezett elemei. A halál is a szelíd enyészet formájában jelenik meg: „Gyengéd vér ömlik ott fent a felborult üvegből", az „enyészet könnyű illata" tölti be a „rózsaszín este" ürességét.

68 Babel, I.: *Napló, 1920*. Előszó, jegyzetek és fordítás: Hetényi Zsuzsa. Bp., Pesti Szalon, 1993. 16.

69 Wessely László fordításában az *apró* többszöri ismétlése szemléletes túlzás, a *крохотный* szó csak egyszer szerepel a novellában.

Az időtlenség atmoszféráját a bináris oppozíciók (két ellentétes pólus összetartozó egysége) erősíti. Gedali egyszerre gyermek és öregember, nagy és kicsi. A kettősségek igen gazdag értelmezési lehetőségeket nyitnak meg. Mindenekelőtt világos, hogy ez a *kis*ember valóban fontos igazságot mond ki, amivel kiérdemli az ironikusan is érthető, de mégis *nagy* emberre utaló „filozófus" titulust. Az iróniához közeli groteszk megjelenítés sajátja a kettősségek együttes felmutatása, alapvetően a tragikumé és komikumé, ami Gedali alakjára, a megvalósíthatatlan Internacionálé megalapítójára illik. Itt még csak tisztogatja magát és tárgyait kakastollaival, de a *Rabbi* című elbeszélésben már maga is tarka kis madárként, csöppet sem magasztos csodabogárként lép színre. Az utolsó novellában *(A rabbi fia)* ez már Gedali állandó attribútuma lesz egy fantasztikumba hajló, hiperbolikusan összevont metaforában, ahol a kakastollacskák (a tollsöprűtől függetlenedve) imbolyognak cilinderén. Mint a *Napló* mutatja, a cilinderen nem voltak tollak, és nem is illenek oda. A szerzői képzeleti összevonás alkotta meg ezt a reálisan túlzó, de váratlanságában defamiliarizáló, örökre bevésődő képet.)

A gyermek/öreg, naiv/bölcs dichotómiának további dimenziói is megnyithatók. Gedali szakállát simogatva láthatatlan hangokra figyel, márpedig a szakállsimogatás az első bekezdésben imádkozást, szent szövegek tanulmányozását kíséri. Gedali „fejét oldalra billentve hallgatja a hozzá leszálló láthatatlan hangokat". A „láthatatlan hangok" szinesztézia és oximoron egyben. Ha felülről jönnek, akkor egyrészt isteni forrásból érkezhetnek, másrészt csak kiválasztott emberek számára hallhatók, próféták és apostolok számára (vö. Mt 15:5, Mk 9:7, Lk 9:35, ApCs 9:5). Az apostoli asszociáció univerzális és magasztos jelentést kölcsönöz Gedali bölcsességeinek, ennek értelmében a jó emberek Internacionáléja nem egy csodabogár megható naivsága, hanem hitfilozófia, hiszen az evangéliumi hitmeghatározás így hangzik: „A hit pedig a reménylett dolgoknak valósága, és a nem látott dolgokról való meggyőződés" (Zsid 11:1). A szép és a jó világának megteremtése vagy egy gyermekien tiszta és még tapasztalatlan lélekben fogalmazódhat meg, vagy pedig egy már mindenen túl lévő, sokat látott bölcs igazságaként, aki időn kívüli világban él már. A nevetséges naivitás és a tiszta törekvések szent pátoszának kontrasztja groteszk egységben jelenik meg.

Gedali gondolatmenetében a forradalomról az „igen" és a „nem" pólusainak egyértelműségét kéri számon az egész világon. Az „igen" és „nem" alapvető problematikája is evangéliumi gyökerekre vezethető vissza (Mt 5:37; 2Kor 1:18; illetve Jel 3:15–16, ahol a hév és hideg ellentét szerepel).

Gedali a jó emberek Internacionáléjáról beszél, az édes forradalomról, a jó emberek jó ügyéről (NB. a *Napló* szövege szerint a valódi piaci filozófus jó *kormányról* álmodozott.) A szeretet elvont és általánosított erkölcsi szabálya ismét evangéliumi helyet idézhet fel, Pál apostol ún. Szeretet-himnuszát a hosszútűrő

és kegyes szeretetről, amely éppen a gyermeki világlátáshoz köti a valódi, tiszta szeretetet a vers végén:

> Amikor még gyermek voltam, úgy szóltam, mint gyermek, úgy éreztem, mint a gyermek, úgy gondolkoztam, mint gyermek; amikor pedig férfivá lettem, elhagytam a gyermeki dolgokat. Mert most tükör által, homályosan látunk, Akkor pedig színről-színre; most töredékes az ismeretem, akkor majd úgy fogok ismerni, ahogy engem is megismert az Isten. (1Kor 13:11–12)[70]

Gedali is gyermekként gondolkodik, állításai és következtetései makacs logika szerint haladnak előre. Ugyanakkor ez a formális gondolkodás egy bölcshöz is illik, aki absztrakt módon fogalmazza meg a világrend (vágyott) szabályait. Gedali egyfajta új apostolként messianisztikus elvárásokat fogalmaz meg a forradalommal szemben, a mindenkit étellel ellátó földi paradicsom álmát. Ezen alighanem érdemes szó szerint lelki táplálékot is érteni, ahogy az orosz szövegben is áll: örömöt és hitet is elvár a forradalomtól.

Gedali számára ismerős lehet a szegényeket felemelő gondolat a 18. századi zsidó reformmozgalomból, a haszidizmusból, amely a nagyon szigorú ortodox judaizmussal szemben az egyszerűbb hívők számára a földi örömöket és a helyes, jámbor földi életet helyezte előtérbe. Maga Gedali mondja a *Rabbi* című novella elején: „a haszidizmus szenvedélyes épületén kitörték az ablakokat és az ajtókat, de halhatatlan, akár az anyai lélek [...] A haszidizmus kifolyt szemüregével még mindig ott emelkedik a történelem szélviharainak keresztútján."[71]

A haszidizmus, amely mára több ágra szakadt, keletkezésekor toleráns és nyitott mozgalom volt. Messianisztikus várakozásai Babel szereplői között visszatükröződnek a rabbi fiának naiv forradalmári elhivatottságában is, aki egy haszid dinasztia utolsó sarja. Amikor Ilja szenvedések között meghal az Ügyért, meztelen testének leírása emlékeztet azokra a képekre, amelyek Krisztus levételét ábrázolják a keresztről. Ilja neve pedig Illés prófétára utal, akinek alakja szintén kapcsolódik az eszkatologikus megváltáshoz, a zsidó Messiás eljöveteléhez. Ilja az utolsó sarja a nagy braclavi cadikdinasztiának, halála a család végét is jelenti.[72] Mind Ilja,

70 *Biblia. Magyar nyelvre fordította a Magyar Bibilatanács Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító szakbizottsága*. Bp., Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1990. 198.

71 *IBM,* 97.

72 Cadik: csodarabbi. Eredetileg jámborsága miatt tisztelt és rabbinak tartott vagy választott zsidó vallási vezető, később nagy bölcsességet és csodaerőt tulajdonítottak a cadikoknak. Amikor a tisztség már öröklődött, a helyes életet élés már kiüresedett formalitást is jelenthetett. Zsidó szempontból Ilja forradalmisága a család megtagadását jelenti.

mind Gedali fizikai gyengesége éles ellentétben állnak az erős és harcias kozákokkal, a háborúval.

Ilja először a *Rabbi* című elbeszélésben tűnik föl, és külsejének leírásában keverednek a zsidó kultúra és a keresztény kultúra toposzai. „Halászokra és apostolokra" hasonlítanak Gedalival együtt (az elhívott apostolok között voltak halászok, akik „emberek halászai" lettek az újtestamentumi szöveg szerint). Ilja még haldokolva is kinyújtja a kezét a röplapért – Babel szövege így hangsúlyozza elhivatottságát. Ilját Spinozához is hasonlítja, akit kitagadott zsidó közössége, s ez előre vetíti azt, hogy majd elhagyja szüleit és a Lovashadsereg katonájaként látjuk majd viszont *A rabbi fia* című elbeszélésben. Hozzá hasonlóan Gedali is álmodozó, mert az örök emberi értékeket mutatja fel – az időtlen békét, jóságot és örömöt. Ez a két alak élesen elválik a ciklus többi szereplőjétől és a háborús, politikai, vagyis efemer[73] világtól.

A rabbi fia sokáig a ciklus záródarabja volt. Attól, hogy egy további elbeszélés, az *Argamak* került a ciklus végére 1932-től, az egész mű kicsengése megváltozott. Nem a forradalomban elesett zsidó álmodozó bukása, hanem a Lovashadseregbe beilleszkedett elbeszélő sikere zárja a novellaciklust, az 1930-as évek hamis optimizmusának megfelelően.

Koherenciateremtő fogalmak a Lovashadsereg *novellaciklusának elemzési gondolattérképéhez*

- az egyes novellák kapcsolódása a többihez, belső blokkok
- szerkesztési logika a kronológia ellenében
- műfaji és narrációs rétegek: groteszk, komikum és tragikum, magasztos és alantas
- testábrázolás
- hőscsoportok (etnikai, sorspárhuzamok, lélektani): zsidóságábrázolás, kozákábrázolás, katonaábrázolás, nőábrázolás
- saját és idegen hang elkülönítésének (keveredésének) eszközei, az „én" és a „mi" jelentései
- párhuzamok a szöveg cselekményében, hősei között
- stilisztikai és nyelvi rétegek: kozák, zsidó, lengyel; bolsevik „újságnyelv", bandita/tolvajnyelv, városi zsargon , háborús szakzsargon, szovjet „újnyelv", lírai elemek, folklór elemek, aforizmák stb.
- motívumok: lovak, templomok, tájelemek, öltözékek, égitestek

73 Efemer (gör.): átmeneti, rövid ideig tartó, múlandó.

Iszaak Babel: *Napló, 1920* (részlet)

Fordította Hetényi Zsuzsa

Zsitomir, június 3.

Reggel a vonatban, zubbonyért és csizmáért jöttem. Zsukovval és Topolnyikkal[74] aludtam, kosz van, reggel a szemembe vág a Nap, a vagon csupa mocsok. A hórihorgas Zsukov, a falánk Topolnyik, az egész szerkesztőség úgy, ahogy van, hihetetlenül mocskos.

Ócska teát iszom, kölcsönkért csajkából. Leveleket küldök haza, a Jugrosztába, egy interjút Pollakkal.[75] Novograd bevételének hadművelete, a lengyel hadseregben lazul a fegyelem, lengyel fehérgárdista propagandaanyag, egy blokk cigarettapapír, gyufa, zsidók, komisszárok, milyen ostoba, gonosz, erőtlen, silány és bámulatosan hiteltelen minden. Mihajlov idézetei lengyel újságokból.

Konyha a vonatban, kövér, vértolulásos arcú katonák, szürke lelkűek, a konyhában fullasztó hőség, kása, dél van, izzadság, vastag lábú mosónők, apatikus asszonyok – gépek –, megírni a katonákat és a kövér, jóllakott, álmatag asszonyokat.

Szerelmeskedés a konyhában.

Ebéd után bemegyek Zsitomirba. A város fehér, nem is álmos, hanem kilőtték és elcsendesült. Keresem a lengyel kultúra nyomait. A nők jólöltözöttek, fehér harisnyában. Katolikus templom.

Nuszkánál fürdöm a Tyetyerevben, satnya kis folyó, öreg zsidók fürdőruhában, hosszú aszott lábukon sűrű ősz szőr. Fiatal zsidók. A nők a Tyetyerevben fehérneműt áztatnak. Egy család, a feleség szép, a gyerek a férj karján.

A zsitomiri piac, öreg csizmadia, kékítő, kréta, cipőfűző.

A zsinagógák épületei, régi stílusúak, mindez mennyire a szívembe markol.

Üveg az órámba 1200 rubelért. A piac. Kicsi zsidó filozófus.[76] Valószínűtlen bolt – Dickens, tollsöprűk és aranycipellők. A filozófiája: mindenki azt mondja, hogy az igazságért harcol és mindenki fosztogat. Bárcsak létezne egy jóságos kormány. Csodálatos szavak, kis szakáll, beszélgetünk, a tea és három almás pirog – 750 rubel. Az öregasszony érdekes, rosszindulatú, okos és megfontolt. Menynyire pénzéhesek ezek mind. Leírni a piacot, a meggyel teli kosarakat, az étkezde belsejét. Beszélgetek egy orosszal, aki dézsát akar kölcsönkérni. Izzadságszag, satnya tea, beleivódom az életbe, ég veletek, halottak.

74 A *Krasznij Kavaleriszt* (Vörös Lovas) újság és az agitációs vonat munkatársai.

75 Törzstiszt az I. Lovashadsereg 6. századában.

76 Gedali előképe.

Podolsky, a vő, elgyötört értelmiségi, mond valamit a szakszervezetekről, meg arról, hogy mit jelent Bugyonnij[77] alatt harcolni, én persze orosz vagyok, az anyám zsidó, akkor miért? A zsitomiri pogromot először a lengyelek csinálták, aztán persze a kozákok.

Előretolt egységeink megjelenése után a lengyelek bevonultak három napra a városba, zsidópogrom, levágták a szakállukat, ez így szokásos, összegyűjtöttek a piacon 45 zsidót, elvitték őket a vágóhídra, kínzások, kivágták a nyelvüket, az egész tér zengett az ordítástól. Hat házat felgyújtottak, Konyuhovszkij házát a Katedrális téren – megnézem. Mentés helyett géppuskáztak, a házmestert, akinek a karjaiba az anya ledobta csecsemőjét az égő ablakból, leszúrták. A katolikus pap létrát támasztott a hátsó falhoz, azon menekültek.

Lassan szombatra alkonyul, az apóstól a caddikhoz megyünk. A nevét nem értettem. A kép megrázó, bár egészen tisztán látni e világ hanyatlását és haldoklását. A caddik maga széles vállú, de nyeszlett. A fia – nemes arcvonású, köpenyben. Belátni a kispolgári, de tágas szobákba. Minden takaros, a feleség – átlagos zsidóasszony, sőt, amolyan modern.

Az öreg zsidók arca.

A sarokban drágaságról beszélnek.

Belezavarodom az imába, hiába lapozgatok az imakönyvben. Podolsky kisegít.

Gyertya helyett mécses van.

Boldog vagyok, óriási arcok, görbe orrok, őszbe vegyülő fekete szakállak, sok mindenről gondolkodom, viszontlátásra, halottak. A caddik arca, nikkelcsiptető:

– Honnan jött, fiatalember?[78]

– Odesszából.

– Hogy élnek arrafelé?

– Ott élnek az emberek.

– Itt viszont borzalom.

Rövid beszélgetés.

Megdöbbenve megyek el.

Podolsky sápadt és mélabús, megadja címét, csodálatos este. Megyek, mindenfélét gondolok, csöndes idegen utcák. Kondratyev egy kis fekete zsidólánnyal, szegény kucsmás parancsnoknak nincsen sikere.

77 Bugyonnij, Szemjon Mihajlovics (1883–1973) – a polgárháború és az orosz-lengyel háború idején az I. Lovashadsereg legendás parancsnoka. Babel művét kigúnyolta egy éles cikkben (Бабизм Бабеля, *Октябрь* 1924/3). http://www.pseudology.org/babel/BabizmBabelya.htm (megtekintés 2018.03.12.).

78 Ez a párbeszéd a *Rabbi* című elbeszélésben egy poénnal kibővítve és 3. személyben megszólítással, poetizálva jelenik meg.

Aztán éjjel, a vonat, a kommunizmus színesre kipingált jelszavai (kontraszt azzal, amit az öreg zsidóknál láttam).[79]

Dohognak a gépek, saját villanytelep, saját újságok, egy filmet vetítenek a kinematográfiában, a vonat ragyog, zakatolnak a gépek, kövér pofájú katonák sorban állnak a mosónőknél (két napra is elegen).

79 Ezt a kontrasztot a *Rabbi* című novella használja fel.

AZ ÖSSZEOMLÁS A FEJEKBEN VAN

Mihail Bulgakov: *Kutyaszív*

Bulgakov Kijevben született, ahol édesapja a Teológiai Akadémia professzora volt. Bulgakov élete végéig ennek a világnak a stílusát őrizte, megmaradt mindvégig olyan orosz értelmiséginek, aki kerülte korának politikai és irodalmi csatározásait, aki elegánsan és arisztokratikusan szerette volna folytatni az előző nemzedékek hagyományos életét. E magatartás poetizált vonásai sok hősénél is megfigyelhetők. Ezek a művészek vagy tudósok gyakran természetfeletti erők segítségével szállnak szembe az ellenséges világgal, mert a korlátolt „földi" hatalom piszkos eszközei és játékszabályai elfogadhatatlanok és kiismerhetetlenek számukra. Ennek a közérzetnek az oka nyilván az, hogy Bulgakov pályája az 1920–1930-as évekre esik, amikor a közélet erőszakkal rombolta szét a magánélet békés falait.

Noha irodalmi tehetsége és vonzódása nyilvánvaló volt, Bulgakov az orvosi pályát választotta. 1916-ban kezdte meg praxisát egy vidéki kórházban. Ezek az évek ihlették az *Egy fiatal orvos feljegyzései*t, amelyeket 1919-ben kezdett csak írni és még később publikálni. A főhős, Bomgard doktor az esetek többségében tanácstalanul, sőt tehetetlenül áll a súlyos orvosi problémákkal szemben, és többnyire csak az intuíció, szinte csoda segíti meg.

Bulgakov 1918-ban tért vissza Kijevbe, amelyet a német megszállás után a monarchisták, később az ukrán nacionalisták vezére, Petljura csapatai foglaltak el, majd a bolsevik csapatok érkezése tetőzte a káoszt. Ez a káosz újra és újra visszatér a húszas években írott, polgárháborús témájú műveiben. *A fehér gárda* (1924) apokaliptikus képekkel rajzolja meg a három Turbin testvér sorsát, akik számára otthonuk a béke szigete volt. Ez az otthon – a zöld lámpaernyő alatti meleg fény, a kandalló tüze, a pianínó hangja – marad az egyetlen megtartó erő az utcán uralkodó sötét ösztönök irányíthatatlanságával szemben.

Valójában az író nem volt a helyszínen, mert a bolsevikok bevonulásának éjszakáján elmenekült Kijevből. A Kaukázusban behívták a fehér hadseregbe, ahol katonaorvosként szolgált, majd amikor tífuszt kapott, lemaradt a csapatoktól. 1920 elején leszerelték, immár a vörösök uralta Vlagyikavkaz városában. 1921-ben emigrálni akart, de Batumiban nem sikerült hajót találnia. Ezt a tapasztalatot írta meg később a *Menekülés* című drámájában (1927). A sikertelen

emigrálás szimbolikus értelművé válását jelzi, hogy „álmok”-nak nevezi az egyes felvonásokat.

Ekkor kezdte meg irodalmi pályafutását, hátat fordítva az orvosi hivatásnak. Szatirikus lapoknak dolgozott (legfőképpen a *Gudok*nak), színdarabokat írt, részt vett szovjet kulturális szervezetek alakításában, sőt, egy vitában a „régi” írók (Puskin és Gogol) védelmére kelt, amiért politikai támadások is érték. Ezt a korszakot 1922–23-ban kiadott rövid novelláiból, a *Feljegyzések a mandzsettán* ciklus darabjaiból ismerhetjük meg.

1921-ben Moszkvába költözött. Körülbelül öt évig tartott pályafutásának legnyugalmasabb szakasza. Újra szatirikus lapoknak dolgozott, riportokat és karcolatokat írt. Már említett novellaskötetei után 1924-ben megjelent *A fehér gárda* első része, majd 1925-ben az *Ördögösdi* és a *Végzetes tojások*. E két utóbbi fantasztikus elemekkel átszőtt szatirikus kisregény egy csonkán maradt trilógia része: a harmadik darab, a *Kutyaszív* csak 1969-ban jelenhetett meg, akkor is külföldön. (A kisregény elemzése a fejezet végén következik.)

Az 1925 és 1930 közötti időszakban Bulgakov írói sorsa elválaszthatatlan a színháztól. Nem kis nehézségek árán közeledik a Művész Színház bemutatója, a *Turbinék végnapjai* (1926). *A fehér gárda* alapján készült színműnek hol a címét, hol a szövegét akarják megváltoztatni a cenzorok. Kihagyatják a zsidó megölésének jelenetét, és a zárójelenetben elhalkulva hangzó Internacionálénak ellenkezőleg, egyre erősödve kell szólnia. Közben Leningrádban a *Zojka lakása* (1926) című szatirikus darabot, Moszkvában a *Bíborszigeti*et (1927) nem engedélyezik, azután a Vahtangov Színház mégis bemutathatja az előbbit. Bizonyára a szmenovehovisták sorsa is késztette, hogy újragondolja az emigráció tartalmát és értelmét is az említett *Menekülés*ben. Ez az emigrációból visszatérő csoport a bolsevik államban a régi szláv birodalmi eszmék folytatóját szerette volna viszontlátni. A *Menekülés*t mindkét szellemi fővárosban bemutatták, Bulgakov népszerűsége egyre nőtt, de akadtak neves ellenfelei is: Majakovszkij élesen támadta, Sklovszkij is bírálta. (A kutatók szerint más oka volt rá haragudni: *A fehér gárda* kijevi jeleneteiben több leírás kísértetiesen emlékeztet Sklovszkij korábban megjelent *Érzelmes utazás*ának szövegére.)

1928-ban az író ismét prózai műbe kezdett: a majdani nagyregény, *A Mester és Margarita* első változatát írja, más és más címeken. A *Menekülés*t Sztálin hirtelen szovjetellenesnek minősíti, és ezzel megpecsételi sorsát, majd a *Turbinék végnapjai* is lekerül a színről, noha maga Sztálin állítólag kedvenc darabjának nevezte és tizenhétszer nézte meg (sohasem végig). 1930-ban az író minden művét betiltják, az újak megjelentetésére gondolni sem lehet. Munkát sem talál. Sorsszerűnek találta, hogy ismét nem tudott elutazni: útlevélkérelmét még a Művész Színház csoportos utazási kérelmének névsorából is kiemelték és elutasították.

Ekkor levelet ír a Szovjetunió kormányához, amelyben azt kérte, hadd dolgozhasson vagy hagyják emigrálni. Válaszként Sztálin legendás telefonja érkezett: személyesen hívta föl az írót lakásán. Ezt követően Bulgakov dramaturgi állást kapott a Művész Színházban, majd 1932-ben újra színre kerülhetett a *Turbinék végnapjai*. Egy kiadó ismeretterjesztő regényt rendelt tőle Molière-ről. A *Molière úr élete* (1932–33, megj. 1967) és a vele párhuzamosan készülő színdarab, az *Álszentek összeesküvése* (1936) voltaképpen Bulgakov alaptémáját fogalmazza újra. A tehetséges, de erőtlen művész nem képes egyedül megvédeni magát a környező világ tisztátalan intrikáival szemben, és a nyugalmat egy befolyásos protektor védelmétől reméli, aki azonban az ellenségekkel beszél egy nyelven, és a művész vesztét okozza. XIV. Lajos önkényúri alakja és a kortárs analógiákra alkalmat adó színházi cselszövések bemutatása ellenére ez a darab egy hónapig színen volt 1935-ben.

A Puskin-évfordulóra írt *Puskin utolsó napjai* (1937) formai bravúrja abban rejlik, hogy a címadó hős meg sem jelenik a színen. Bulgakov ismét hatalom és művész kétes és veszélyes viszonyáról ír. Akár a cár alakját, az önkényurat, akár a titkos ügynököknek kiadott, mindig harminccal osztható összegű júdáspénz motívumát tekintjük, azt látjuk, hogy Bulgakov művei határozott, bár rejtett szálakkal kapcsolódnak egymáshoz, ugyanazokat a kérdéseket járják körül újra meg újra. Puskin utolsó napjai egyfajta szenvedéstörténetként rajzolódnak ki előttünk. Sem ez a darab, sem a *Don Quijote* (1938) már nem kellett egy színháznak sem.

Az író életében szintén kiadatlan *Színházi regény* (1936) keserű alapossággal mutatja be azt a kálváriát, amit Bulgakov megjárt a színházi világban, szerzőként és olykor színészként is. Ivan Vasziljevics minden bizonnyal Sztanyiszlavszkij paródiája, sőt, karikatúrája, már neve is Rettegett Iván cárt idézi. Hogy ez így van, arra jó bizonyíték az író *Iván, a rettentő* című vígjátéka, amely két idődimenzióban játszódik, ami visszatérő módszer az életműben. A *Színházi regény* főhőse író, akiről az első szavakból megtudjuk, hogy öngyilkos lett, műve, a „Fekete hó" a polgárháborúról szólt. Makszudov író nyíltan önéletrajzi vonásokkal megrajzolt sorsának vége már *A Mester és Margarita* befejezésének variánsa. A művész, akinek lett volna mit elmondania, nem tud megküzdeni a művéért, és inkább elvonul az élettől, mintegy visszavonja azt a művével együtt. Bulgakov azonban nem tudott az élettől függetlenül írni: 1938-ban *Batumi* (eredetileg: A jó pásztor) címmel bibliai szimbolikával átitatott, a személyi kultuszhoz illő színdarabot írt Sztálinról, ami máig vitatott, zavarba ejtő ténye életművének.

A Mester és Margarita, amelyen haláláig dolgozott, és nem is tudta végig átnézni, csak 1966–67-ben jelenhetett meg, tehát a hányatott sorsú művek közül csak a *Kutyaszív* aludt hosszabb álmot. E nagyszabású regényében sikerült összes addigi sikeres írásának erényeit összefoglalnia és kiteljesítenie azt

a módszert, amelynek mestereként tartja számon a világirodalom. E formanyelv jellegzetessége, hogy a szatíra, a groteszk és a fantasztikum eszközeivel olyan történetet hoz létre, amely időben és térben többdimenziós. Múlt és jövő, realitás és szürrealitás, mitikus színhelyek és alakok kerülnek egymással összeköttetésbe a visszatérő motívumok és variánsaik segítségével. Az ismétlésekben feltűnhet egy szag, például a mocsáré, a rothadásé; vagy megjelenhet a Hold, amely mindig Woland jelenlétére utal; ismétlődhet egy forma, például a kör, amely egymás mellé rendeli Margarita összetört óráját, az élet utolsó pillanatában darabokra törtnek tűnő Holdat Berlioz szemében és az ablakokban tükröződő lemenő Nap darabokra tört visszfényét, ahogy a Mester látja, amikor Moszkvát elhagyja. Ez a kétségtelenül intellektuális módszer a szimbolista korszak ornamentális prózájának egy vonását, a vezérmotívumelvet, és vele együtt a mitopoétikai szemléletet viszi tovább. A szimbolisták kezelték a mítoszt a zenéhez hasonló módon motívumokba ágyazva, és az ő szerkesztési elveik nyomán alakult ki a végtelen összefüggésekkel behálózott szöveg.

Más vonatkozásban is hagyományos Bulgakov prózája kísérletező kortársainak avantgárd műveihez képest. Bulgakov regényei olvashatók egy elsődleges, igen szórakoztató szinten is, anélkül, hogy valaki megfejtené azt az utalásrendszert, amelyre a prózaszerkezet épül. Hagyományos abban is, hogy semmi köze a szeme láttára kialakuló pártos vagy irányzatos szovjet irodalomhoz. Ugyanakkor karcolatainak szatirikus vonala az 1920-as évek legjobb szatíráihoz csatlakozik, azokkal szerves egységben áll.[1] Az írótársadalom harcos proletársága, a különc költők és a NEP-korszak furcsaságai inkább a húszas évekbe repítenek bennünket, míg az emberek hirtelen eltűnése vagy a Puskin-évforduló (1937) a harmincas éveket idézi a nagyregényben.

A regény utolsó, 33. fejezete olvastán olyan érzés fogja el az olvasót, mint egy romantikus szimfónia végén. Ennek egyik oka az, hogy a cselekmény több korban játszódik, és több szálon fut, amelyek itt egyesülnek. Még a moszkvai helyszín eseményeiben is több regény rejlik. Az egyik a Mester szerelmének története, amellyel összefonódik a Mester regényének hányatott sorsa, és noha ő a címadója a regénynek, csak a 13. fejezetben lép be a cselekménybe. Az egyik cselekményszálban a Sátán és kíséretének viharos látogatása zajlik Moszkvában, és a moszkvai három nappal párhuzamosan látjuk a másik cselekményszálat (2., 16. és 25–26. fejezet).

1 A *Gudok* című, 1917-ben indított vasutas lap szerkesztősége azzal vált legendássá, hogy a kor szatirikusainak színe-java itt dolgozott együtt, írásaiknak megfelelő munkaatmoszférában: Jurij Olesa, Ilf és Petrov, Bulgakov, Valentyin Katajev, Mihail Zoscsenko.

A jeruzsálemi három nap négy fejezete sajátos evangéliummá áll össze. Talányos ennek a bibliai történetnek a narrációs szereposztása, mert a kezdetét Woland szájából halljuk, méghozzá Moszkvában, majd Hontalan Iván látja álmában a folytatást a moszkvai elmegyógyintézetben, és végül akkor olvassuk a befejezést, amikor a Sátán visszaadja a nemlétből a kéziratot Margaritának, aki elolvassa a halhatatlan művet. A regényben az elkeseredett Mester elégette kéziratát, ahogyan annak idején Bulgakov is a saját első változatait. A regény szállóigévé vált mondatát Woland mondja ki, amikor az éjféli bál után előhúzza az egykor lángok martalékává vált lapokat: „A kéziratok nem égnek”.[2]

A „regény a regényben” ekképpen az időtlenségben örök életet él, függetlenül a földi sorsoktól. Sőt, ha figyelembe vesszük a Mester csodálkozó felkiáltását, amikor Hontalan Iván az elmegyógyintézetben előadja neki mindazt, amit Wolandtól hallott: „Ó, én mindent előre tudtam!”,[3] akkor arra gondolhatunk, hogy a remekművek és az általában vett igazság is ebben az örök birodalomban lakoznak, és csak a kiválasztottak, a társadalom számára gyanúsak: a Sátán, egy őrült és egy szerelmes boszorkány meg az effélék lehetnek csak a művészet médiumai. A kirekesztettek, az igazak, a marginális művészek képesek a másik világgal kapcsolatba kerülni.

Woland alakja talányos, kettős, akárcsak előképe, Preobrazsenszkij professzor alakja a *Kutyaszív*ben. Cigarettatárcáján a háromszög, ha állónak nézzük, akkor isteni jelkép, ha fejjel lefelé, sátáni. Nevének W-je éppen így a Mester sapkájára varrott M-nek a fordítottja. Moszkvai praktikái, a fekete mágia szemfényvesztései, alakváltoztatásai és az éjféli bál mind sátáni praktikák, ugyanakkor ő képviseli a felsőbb igazságszolgáltatást, ő az, aki a sorsokat kiosztja. Figyeljük csak meg, hogyan ülteti Bulgakov az első fejezetben Berlioz és Iván közé Wolandot: aszimmetrikus arca sátáni, de a jelenet jelzi, hogy míg Berlioz a bal oldalára került ennek az isteni bírónak, és meghal, addig Iván az igazak oldalára kerülve tanítvánnyá avatódik.

A Mester és Jesua párhuzamos hősök – Bulgakov szántszándékkal és több helyen eltér Jesua történetében a Biblia Evangéliumainak adataitól, és egy szabad értelmiségit ábrázol inkább, mint vallásalapító isteni prófétát. Maga Jesua jegyzi meg, hogy követi egy ember, Lévi Máté, aki mindent lejegyez róla, és olyan kijelentéseket tulajdonít neki, amelyeket soha sem mondott. Jesua magányos, a Mesternek viszont, akinek a neve is sugallja, hogy egyrészt művész, másrészt tanító,

2 «Рукописи не горят.» Saját fordítás H. Zs. Vö. Bulgakov, M.: *A Mester és Margarita*. Ford. Szőllősy Klára. Bp., Európa 1969. 348. „Kézirat sosem ég el.”

3 «О, как я угадал! О, как я все угадал!» Helyesebben: „Hogy ráéreztem!”; „Hogy kitaláltam!”. Uo. 163.

harmadrészt beavatott, lesz egy tanítványa, Hontalan Iván. Ő is kapcsolatba kerül a földöntúli erőkkel, s amint azt a 4. fejezetben látjuk, beavatási szertartáshoz hasonló átalakuláson megy át: Woland üldözése közben leveti ruháját és megfürdik a Moszkva folyóban, azaz leveti, elhagyja előző énjét és alámerítkezik. Új külsőt is ölt, minthogy ruháját fürdés közben ellopták, és csak egy hosszú fehér lepel, egy gyertya és egy szentkép marad a helyszínen. Ezt felöltve biztosítja „beavatási" útját egyenesen a bolondokházába, ahol találkozik Mesterével. Mint ebből a jelenetből jól kitűnik, mindez kaphat egy vicces és groteszk olvasatot, és egy jelképeset, mitologikust is.

A legfőbb különbség Jesua és a Mester között, hogy az utóbbi lemond a világ jobbításáról, és nem hisz már az emberekben. Miután a Földről eltávozik, a fény birodalma helyett az örök nyugalom várja, a szabadság – nem kell többet emlékeitől gyötrődnie. Nemcsak Jesua kerül viszont a fénybe, amely akár dantei, akár gnosztikus értelemben nézzük, a legmagasabb szférája a világrendnek, hanem vele együtt Pilátus is, akit viszont alkotója, a Mester bocsát el, talán mert felismerte bűnét és megpróbálta helyrehozni.

Egyes kutatók szerint a bibliai fejezeteknek mindenképpen, de talán az egész könyvnek is a főhőse Pilátus. Az ő története a gyávaság kálváriája. Azé az emberé, aki hiába látja a valódi értékeket, nem mer, nem tud kilépni a hatalmi gépezet mechanizmusából, és így örök bűnhődésre ítéltetik. Az ő története az 1930-as évek orosz történelmének lélektani alapképlete. A Sátán eljövetele és a két vihart (a moszkvait és a jeruzsálemit) követő apokaliptikus összeomlást idéző képek azt is sugallhatják, hogy ezek a Messiás második eljövetelét jelzik előre. Ilyen második „eljövetelként" elemezhető a Mester regényéhez képest Bulgakov regénye maga, és ebben nemcsak az író alkotásfilozófiája, de egész világképe is benne rejlik.[4]

A nagyregény elemzését érdemes úgy kezdeni, ahogyan az 1. kötet Vademecum részében a motívumokról szóló alfejezetben javasoltam, vagyis hogy újraolvassuk az első fejezetet, amelyben kikereshetők az egész mű legfőbb motívumai, képei, színei, alaphangulata és a későbbi cselekmény csírái.

A *Kutyaszív*

A *Kutyaszív* még *A Mester és Margarita* kivételes, huszonhat éves késéshez képest is rekordot állított fel– az 1925-ben született kisregény 1968-ban látott napvilágot, ám akkor is csak külföldön (egy londoni orosz nyelvű folyóiratban, majd egy frankfurtiban, könyv alakban 1969-ben Párizsban). Az otthoni 1987-es

4 *A Mester és Margarita*nak óriási nemzetközi és magyar szakirodalma van, az alapos olvasást követő tájékozódás nem okozhat nehézséget.

megjelenéshez viszont összesen 62 évet kellett várnia. A kézirat kalandos sorsa a szovjet kulturális életről szóló regénynek is beillik.

Bulgakov kisregénye egy ún. szatirikus trilógia utolsó része, amely átmeneti korszakban, 1923–1925-ben született. Véget ért a hadikommunizmus (a polgárháború utáni éhínséget központi szabályozással irányító gazdasági politika) és felváltotta a szabadabb piaci elveket hirdető NEP, az új gazdaságpolitika. Ezt a váltást tetten érhetjük az aktualitásokra érzékeny fiatal Bulgakov műveiben. Az *Ördögösdi*ben minden a hivatal és irányítói, az adminisztráció, a bürokrácia hatalma alatt áll, a *Végzetes tojások*ban az éhezés, fagyoskodás és a termelési utópiák próbál együtt élni. A *Kutyaszív*ben már felvillannak a NEP jelei, ügyeskedő páciensek jönnek a professzorhoz, selyemharisnyát és bundát lehet kapni, nyitnak a jobb éttermek, visszatér a pénzhajszolás, bár a háttérben még és már ott a jegyrendszer, a silány áru és a hiánygazdálkodás. A trilógia kisregényei egyesítik a szatíra, az antiutópia, a fantasztikum és a fordulatos kalandregény elemeit.

A páratlanul gazdag korabeli orosz irodalomban Bulgakov *Ördögösdi*je nem tűnt kiemelkedő alkotásnak, Jevgenyij Zamjatyin kritikája úgy minősítette, hogy sok benne a zsurnalisztikus elem és nem elég mély. Csak későbbi olvasatban tűnt fel, milyen következetesen használja Bulgakov a gogoli fantasztikum elemeit már itt is, amint korábbi művében a Csicsikov-témát, a későbbiekben pedig az eltűnő és semmiből materializálódó emberek irrealitását, ami nem fikció, hanem a letartóztatások szaporodásával megélt szörnyű szovjet valóság lett. Ha nincs papír, nincs dokument, ember sincs – fogalmazódik meg a későbbi nagyregényben.[5] Az *Ördögösdi*ben még kicsit burleszkbe hajlónak tűnik az üldözés és hasonmástéma, de *A Mester és Margaritá*ban az őrültek házába vezető út már nem csak a Sátán elől menekülés, hanem beavatási út, eltávolodás a való világtól (lásd fent).

A *Végzetes tojások* használja először a tudományos fantasztikum elemeit, a mű első címe „Az életsugár" volt. A korai szovjet tudomány valóban csodákra képesnek érezte magát: az építészet a gravitáció legyőzésére törekedett, az amerikai felhőkarcolók túlszárnyalására, az örök élet felfedezésére. A kor gondolkodását tükrözi, hogy a Lenin-mauzóleumot Scsuszev először fából készítette el, ideiglenes épületként arra a kis időre, amíg a tudomány rájön, hogyan lehet feltámasztani egy halottat. Nyikolaj Fjodorovnak a halál legyőzésére vonatkozó filozófiája nem csak a Lenint bebalzsamozó álmodozókat érintette meg. Az orosz űrkutatás bölcsőjénél is Fjodorov követője, az a Konsztantyin Ciolkovszkij állt, aki azért foglalkozott más bolygók benépesítésének problémájával, hogy a holtukból feltámasztott őseinknek legyen hol lakniuk.

5 *A Mester és Margarita*, 351.

A *Végzetes tojások* kisregényt tartalmazó kötetet akkor kobozták el, amikor a trilógia harmadik része készült. Bulgakovnak már szerződése volt a színházi bemutatóra is, amely sohasem jött létre. A regény befejezése írói meghátrálás a tragikus vég elől. A rekkenő nyárban érkező hirtelen orosz tél, a fagy úgy semmisíti meg a rossz kezekbe került kísérletből származó, Moszkva ellen vonuló szörnyeket, ahogyan Napóleon (és később Hitler) seregeit. Gorkijnak nagyon tetszett a kisregény, kivéve a befejezést, megjegyezte, kár, hogy az író nem vitte végig a cselekményben a „hüllők hadjáratát" Moszkva ellen, mert az „szörnyen érdekes lett volna".[6]

A *Kutyaszív*ben már végigvitte a cselekményt, bár ott nem a sors (vagy *deus ex machina*) kell közbeavatkozzon a történet végén, maga a professzor vonja visszsza, amit tett. Amint a homunculusról kiderül, hogy gonosz szellem, visszaparancsolja a palackba, és visszaoperálja a teremtett lényt kutyává.

A kisregény egy tudományos kísérlet története. Preobrazsenszkij professzor a húszas évek Moszkvájában egy kóbor kutyát operál át emberré, hogy tökéletes embert alkosson. Hamarosan kiderül, hogy az új ember egyrészt végzetesen hordja magában az agy és az ivarmirigyek eredeti tulajdonosának, egy lumpenproletárnak minden rossz tulajdonságát. Másrészt pedig igen gyorsan alkalmazkodik bolsevik barátai faragatlan életmódjához, szemtelen követelőzéséhez és a korai szovjet társadalom minden negatív tünetét magában hordozza: erőszakos, naplopó, élősködő. Jogokat, lakást, ételt, ruhát és nevet követel – akár egy palackból kiszabadult szellem. A professzor kis híján rajtaveszt a kísérleten, de az író kegyesen megadja neki az egérutat: Gömbös elvtársat visszaoperálja Gömböc kutyává, aki továbbra is hű marad gazdájához (az orosz nevek Sárik és Sárikov).

Bulgakov kisregénye több rétegben értelmezhető. Ezek közül kétségtelenül a húszas évek szatírája a legszembetűnőbb. Már ekkor remekül látszik Bulgakovnak az a képessége, hogy a legsúlyosabb mondanivalót is humorosan, olvasmányosan és közérthetően fogalmazza meg. Ki ne élvezné a lakáskérdésről szóló vitát, amelyben a professzor kifejti, hogy neki hét szobára van szüksége ahhoz, hogy emberi módon éljen és dolgozzon, vagy az orosz történelem futó áttekintését a kalucsnilopások gyakoriságának tükrében.

Emellett nyilvánvaló a történet allegorikus értelme is. Hiszen az emberi szervezet természetes folyamataiba való beavatkozás, a kutya átoperálása az adott történelmi pillanatban utal az erőszakos beavatkozásra a történelembe, az evolúciót siettető revolúcióra, vagyis az 1917-es forradalomra. A történet egyszerű tanulsága az lehet, hogy nem tanácsos ezt az erőszakos beavatkozást elvégezni, mert összeomlással fenyeget.

6 Чудакова, М.: *Жизнеописание Михаила Булгакова*. М., Книга, 1988. 293. http://www.belousenko.com/books/litera/chudakova_bulgakov.htm (megtekintés 2019.07.03.).

Van azonban még egy harmadik szint, egy filozófiai mondandója a kisregénynek. Bulgakov professzora isteni jelzőket kap a szövegben, ugyanakkor sátáni lényre is emlékeztet. Tiszta fehérbe öltözött figura, akinek csak a kesztyűje fekete, áldozati pap, aki bűntényt hajt végre. Lakása is tükrözi ezt a kettősséget, kutyaparadicsom, de pokoli tűz ég a konyhában és az asztal koporsóra emlékeztet. Az ördög fölemlegetése a beszélők kedves fordulata az enyhe szitkok sorában, ugyanakkor körülbelül ugyanennyit „istenkednek" is szólásmondásokban. A professzor azt képzeli magáról, hogy beavatkozhat a természeti folyamatokba, de rá kell jönnie, hogy a különleges zseni Spinozákat egyszerű asszonyok szülik, nem pedig laboratóriumban állítják elő. Bulgakov azt sugallja: ne képzeljük magunkat emberfeletti erővel rendelkezőnek, mert ha a tudomány a ránk nem tartozó titkokba akar betekinteni vagy belepiszkálni, felborulhat a világrend.[7]

Az író röviddel a kisregény megírása előtt vált el és kezdett új életet új élettársával, majdani második feleségével. A szoba, ahová beköltöztek, abban a kerületben, sőt háztömbben volt, ahol a *Kutyaszív* professzora lakik. És alighanem Ljubov Belozerszkaja új szerzeménye, egy kiskutya tette lehetővé, hogy az író a kutyák magatartását és „nyelvét" közelebbről tanulmányozza.

Az akkori moszkvai szokás szerint Bulgakov egy lakáson, a híres Nyikityinszombatokon olvasta fel írását, két részletben. Az első felolvasáson negyvenöten voltak, köztük olyan híres emberek és kultúraimádó, szorgalmas értelmiségiek, akik naplót vezettek. Egyikük, bizonyos M. Snejder ezt jegyezte fel: „Ez az első olyan irodalmi mű, amely önmaga mer lenni. Itt az ideje, hogy számot vessünk azzal, ami történt." Nemcsak a forradalmat újraértékelni óhajtó kultúrszomjas értelmiség, hanem az őket megfigyelő politikai rendőrség is képviseltette magát az estén. A felkért „recenzens", akinek neve nem maradt fent, feljelentésével alighanem nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a kéziratra olyan viharos sors várt a későbbiekben. A jelentés nagyjából ismertette a mű tartalmát, majd így folytatta: „az egész dolog ellenségesen, a Szovjet rendszert megvető hangon van megírva [...] Bulgakov kifejezetten gyűlöli és megveti az egész Szovjet rendszert, tagadja minden vívmányát [...] Ezen kívül a könyv tele van szenvtelen, mintegy tudományos stílussal álcázott pornográf részletekkel."[8] A jelentés szerint a kisregény csak a kaján kispolgárok, könnyűvérű hölgyecskék és fajtalankodó vénemberek fantáziáját fogja izgatni, és mivel hatására az írók valószínűleg szókimondóbban kezdenek majd írni, ezért az éber cenzúrának mielőbb be kell tiltania.

7 Részletesebben ld. Hetényi Zsuzsa: Fatal Hearts of the 1920s. On Mikhail Bulgakov's Story The Heart of a Dog. *Scottish Slavonic Review* 14, Spring 1990. 181–190.

8 Чудакова, 318, 326.

A szakmabeliek felismerték Bulgakov tehetségét, azonban ők is kételkedtek abban, hogy a cenzúra átengedi a művet, és igazuk lett. Először a trilógia publikálása késett emiatt, majd az író visszakapta a javítgatott kéziratot azzal, hogy már nem is érdemes hozzányúlni, mert „fent" valami olyasmit mondtak róla, hogy egészében publikálhatatlan. A trilógia első két része így a harmadik nélkül jelent meg. Az utolsó próbálkozásra ez volt a válasz: „Ez a jelenről írott éles pamflet, semmi esetre sem jelenhet meg."[9] A véleményt Lev Kamenyev írta, akit 1936-ban az ún. első moszkvai perben végeztek ki.

A *Kutyaszív* körüli hercehurca mérföldkövet jelentett Bulgakov életében. A kudarcnak közvetlen hatása volt írói munkásságára: megértette, milyen nehéz lesz prózát publikálni. Ettől kezdve elsősorban színpadi műveket írt, abban reménykedve, hogy a szóbeli előadás során kevésbé ellenőrizhető, hogy a színházban többet engednek meg, és a cenzúrahivatal kérte változtatásokat könnyebb végrehajtani. Más színpadi művek mellett ismét megpróbálkozott a *Kutyaszív*-vel is, 1926-ban szerződést kötött egy színpadi változatra a MHAT-tal (Moszkvai Akadémiai Művészszínházzal). Ekkor még megjelent *A végzetes tojások* második kiadása, de ezt követően Bulgakov már soha életében nem tudott prózai művet megjelentetni.

A hatalom látványosan bizonyította, hogy éppen a *Kutyaszív*et találja veszélyesnek: 1926. május 7-én házkutatást tartottak az író lakásán. Elkobozták a *Kutyaszív* kéziratát, valamint az író naplóját – ennek pikantériája az volt, hogy Bulgakov felesége, aki természetesen jelen volt a házkutatáson, nem tudott az eldugott napló létezéséről.

Gorkij archívumában maradt fent az a kérvény, amelyet Bulgakov a Népbiztosok Tanácsának elnökéhez írt, és amelyben kéri, hogy az elkobzott „óriási személyes értéket jelentő kéziratokat" juttassák neki vissza.[10] Gorkij és feleségének közbenjárására a kéziratok három és fél év múlva kerültek vissza az íróhoz. Így a kisregény három, néhol eltérő változatban maradt fenn. Az első az íróhoz visszakerült javított példány, amelyet az író harmadik felesége adott át a Bulgakov-archívum részeként a könyvtárba. A további két példányváltozatot Bulgakov a házkutatás előtt adta át olvasásra moszkvai szerkesztőknek, és ezekben szintén vannak javítások – részben Bulgakové, részben a szerkesztőké, akik egyre reménykedtek, hogy a publikálás érdekében finomítani tudnak a szövegen.

A mai olvasó számára ezek a változtatások látszólag nem érintik a szöveg lényegét, hiszen elsősorban az akkor élő személyekre történt célzásokat igyekez-

9 Uo. 326.
10 Uo. 376.

nek semlegesíteni. Az utolsó verzióban az elsőhöz képest rövidebb mondatokat, több felkiáltójelet, pattogóbb párbeszédeket, egészében mozgalmasabb szöveget olvasunk, és persze politikailag „ártalmatlanabbat". Nem változtak viszont a már szállóigévé vált szellemes alapgondolatok, amelyek létjogosultságát mi sem mutatja jobban, mint gyakori előfordulásuk az internetes fórumok párbeszédeiben és blogokban.

„Ha azt akarja, hogy jó legyen az emésztése, ne beszéljen evés közben bolsevizmusról." „Aki nem siet sehová, az mindenre ráér." „Ha valaki beszél, az még nem jelenti azt, hogy ez a valaki ember." „Az összeomlás nem a klozetekben van, hanem a fejekben." „A póráz a kutyáknál olyan, mint az embereknél az aktatáska."[11]

Ki tudja ma már, hogy a professzor belügyes patrónusának keresztneve miért változott meg, Pjotr helyett miért lett Vitalij. Vagy egy etimológiai rejtvény (a latin *vita*, élet szó lenne benne?), vagy csak egyszerűen egy valóságos belügyesre hasonlított a név, és meg kellett változtatni. Az öncenzúrát megsínylette a *francia* szó is. Kimaradt az első fejezetből a nyilván erkölcstelennek minősült kutyagondolat az utcán fagyoskodó gépírólányról: „Mert a szeretője nem ám csak úgy közönségesen akarja, hanem franciázik vele. Gazemberek ezek a franciák, köztünk legyen szólva. Pedig sokat zabálnak, és mindenhez vörösbort isznak. Hát igen." A szeretőjétől elkapott „francia" női betegségből is egyszerűen „női baj" lett.

Az *Ördögösdi* és a *Végezetes tojások* esete egészen más: a fordítóknak nem okoz gondot az újrakiadás, hiszen ennek a két műnek nem maradt fönn kézirata, viszont rendelkezésre állnak az újrakiadások, amelyek a korabeli publikálás szövegét követik. A *Kutyaszív* esetében azonban nem volt publikáció, viszont volt hányódó és mindenki kezén forgó szöveg, amelybe rendezők, jóindulatú szerkesztők is belejavítgattak. Az első magyar fordítás a párizsi orosz kiadást követte, a 2008 utániak pedig már a később előkerült, autentikusabbnak tekintett változat alapján készültek.

A *Kutyaszív* „veszélyességét" a szovjet rendszer komolyan vette, amit kiválóan mutat egy ma már abszurdnak tűnő eset. Valerij Kukuj szverdlovszki mérnök 1968-ban elment egy lakásra, ahol egy szovjet költő legújabb verseiből olvasott fel (ez az orosz értelmiségi szokás a politikai változások ellenére makacsul tartotta magát). Az est résztvevőit a KGB kihallgatta, majd Kukuj lakásán házkutatást

11 Bulgakov, M.: *Kutyaszív*. Ford. Hetényi Zsuzsa. Bp., Katalizátor Iroda, 1986. 2018-ig további 7, mindig javított kiadás jelent meg: Európa, 1988, 2008, 2018; Pesti Szalon, 1996; Generalpress, 2004; Alinea, 2013. Az első, még szamizdat kiadás történetét ld. alább. Az elektronikus változat a 2004-es kiadás alapján készült, az OSzK először engedély nélkül tette fel: https://mek.oszk.hu/00300/00341/00341.htm. Itt minden idézet kikereshető.

tartottak – íme, egy ismétlődő motívum a valóságos életben. Kukuj lakásán a gépírásos iratok között megtalálták Bulgakov kisregényének szamizdat, azaz házilag sokszorosított szövegét is. Kukuj 1971-ben zajlott perében (amelyben államellenes tevékenységgel vádolták) a Bulgakov-mű terjesztését is vádpontként hozták fel ellene, és bűncselekménynek minősítették.[12]

A *Kutyaszív* magyar kiadása

A *Kutyaszív* története Magyarországon is szamizdatként kezdődött. Mint bármely más orosz mű, egészen addig nem jelenhetett meg Magyarországon, amíg a Szovjetunióban nem engedélyezték az ottani megjelenést. Még nem fújdogáltak a gorbacsovi éra szelei sem, amikor 1980-ban a Kaposvári Színház Babarczy László rendezésében elő szerette volna adni a *Kutyaszív*et. Az akkor még betiltott mű párizsi kiadásából jött létre a magyar fordítás. A kaposvári bemutatót betiltották, fordításom a Színházi Intézet archívumába került. Hat évvel később az akkoriban már ismert Katalizátor Iroda szamizdat kiadó adta ki, de kértem, hogy a nevemet ne írják bele.[13] Nem telt bele egy év, és az enyhébb politikai szelek fuvallatára a *Kutyaszív* végre megjelenhetett a Szovjetunióban, és az Európa Kiadó azonnal lecsapott rá. Azóta nyolc újra kiadása volt már.

Az 1989-es színpadra állításnál[14] Gothár Péter rendező nem tartotta elégségesnek a női szereplők súlyát a darabban, és kis gegekkel tette még lendületesebbé az amúgy is sodró ritmusú darabot: például konkretizálta azt a jelenetet, amikor Gömbös éjszaka részegen látogatást tesz Zina szobájában. Amikor a premier végén a szereplők a függöny elé jöttek meghajolni, Zina hasa jól láthatóan domborodott. Az üzenet frenetikus hatású: igaz, hogy a kutyát vissza lehetett operálni, de ember formájú vadállatként tett látogatása nem múlt el nyom nélkül. Ha ezt az üzenetet lefordítjuk a kisregény allegorikus értelmezésének fényében, amely szerint az operáció éppen olyan erőszakos beavatkozás a biológiai fejlődésbe, mint a forradalom a történelem menetébe, akkor az üzenet nem más, mint hogy… meglehet, társadalmi változás van és lesz, de az elmúlt 70 év, vagy nálunk a 40 év következményei itt lesznek velünk. Arról, hogy a rendszerváltás be fog következni, senkinek még csak elképzelése sem lehetett: 1989-et írtunk. Másnap, a bemutatón viszont jött a meglepetés. Zina kijött, meghajolt, és nem volt kispárna

12 Суд над Валерием Кукуем (Свердловск). Хроника текущих событий 20, http://hts.memo.ru/ (megtekintés 2019.10.29.).

13 Ebből a püspöklila kiadásból ki tudja, merre lehetnek példányok, mindenesetre a Széchényi Könyvtárban egyik hallgatóm rábukkant egyre, és gondosan be is jelentette, hogy ki a katalógusban fel nem tüntetett fordító. Csak 2017-ben értesültem róla, hogy a püspöklila borítós magyar *Kutyaszív* már 1987 januárjában felkeltette a politikai rendőrség figyelmét. Ekkor egy ügynök felkereste ifjabb Rajk László szamizdat „butikját" és vett egyet. Ennek nyomán a Katalizátor Iroda kiadó a nyomozók célkeresztjébe került. Ld. a Courage projekt weboldalán angolul is: http://culturaloppositi_.eu/registry/?uri=http://courage.btk.mta.hu/courage/individual/n11483&type=masterpieces (megtekintés 2018.08.21.).

14 Ilja Cservinszkij színpadi változatának felhasználásával.

a hasában… A rendező valamiért megváltoztatta a koncepciót, így a filozófiai figyelmeztetés csak egy estén, a főpróba nézői számára mutattatott föl.[15]

Kiinduló fogalmak a Kutyaszív *című kisregény elemzési gondolattérképéhez*

- műfajok: társadalomszatíra, tudományos-fantasztikus regény, filozófiai regény
- jellemek és típusok
- hősszerkezet, viszonytérkép Preobrazsenszkij Professzorral a központban
- a kutya-allegória
- kutya- és embervilág
- a lakás – helyszín, életmód, tárgyi világ
- az 1920-as évek jelenségei
- színek
- Orvos, Isten, Sátán, szuperember
- forradalom/revolúxió és evolúció
- forradalom és operáció/műtét
- komikum és tragikum

15 Bulgakov kisregényére hamar fölfigyelt a magyar értelmiség és egymást követték a feldolgozások. Először Gothár Péter rendezésében került színre a budapesti Katona József Színházban. Az előadás közreműködőit ld. http://katonajozsefszinhaz.hu/a-katona2011/38456-mihail-bulgakov-kutyasziv (megtekintés 2018.07.20.). A *Kutyaszív* később Zalaegerszegen is színpadra került, és végül megérkezett oda, ahová Magyarországon először szánták, a Kaposvári Színházba – igaz, csak 2003-ban, egy másik társulathoz. Kamaradarabra jellemző vonásaival, pazar párbeszédeivel ideális alapanyag a rádiójátékok számára is. Zoltán Gábor 1988-as rendezését a Magyar Rádió változó nevű állami csatornái számos ismétlésben sugározták. Egy sajtóinterjú szerint Makk Károly foglalkozott a gondolattal, hogy megfilmesíti, Dobai Péter készítette volna a forgatókönyvet – sajnálhatjuk, hogy nem készült el.

ALULNÉZET TÜKÖRBEN

Jurij Olesa: *Irigység*

Olesa azok közé az odesszai származású írók közé tartozik, akik a húszas években kerültek Moszkvába, a már említett *Gudok* szatirikus vasutaslap szerkesztőségébe. Olesa egyműves szerzőként vonult be a világirodalomba, bár az *Irigység*en (1927) kívül, amelyet színpadra is alkalmazott *Érzelmek összeesküvése* (1928) címen, írt egy alcímében gyermekeknek szánt, de valójában politikai allegórián alapuló meseregényt (*A három kövér*, 1928); egy feljegyzésfüzért, amely halála után jelent csak meg (*Nyi dnya bez sztrocski*, Nulla dies sine linea, vagyis Mindennap írni, 1965); valamint számtalan kis elbeszélést és karcolatot. Naplójának bővebb kiadása csak 1999-ben jelent meg, amikor a KGB irattárából előkerült kézirathagyatéka, *Knyiga proscsanyija* (A búcsúzás könyve) címen. 1929-ben kezdődik ez a Napló, lírai visszaemlékezésekkel a gyerekkorra Odesszában. Az 1920-as évek vidám szerkesztőségi és színházi élet forgatagát megörökítő jegyzetsor éles szemű korrajz és briliáns portrécsarnok. Hőse elsősorban Vszevolod Mejerhold, de más barátok is, a kor nagyjai, köztük Babel, akik el is tűnnek, titokzatos körülmények között halnak meg. Kaverin írta meg visszaemlékezéseiben, hogy első találkozásukkor rákérdezett, hogy mit fog írni az *Irigység* után, mert az jó kezdet volt. „Azt hitte, hogy az *Irigység* a kezdet? Az a vég" – mondta Olesa.[1] A korrajz mellett arra is fény derül, milyen sok önéletrajzi elem került be a regényébe, például az otthontalanság. Elolvashatjuk, hogyan költözött Olesa egyik barátjától a másikhoz. Legtöbbször Mejerholdnál lakott, ahonnan megérezte, hogy el kell jönnie.[2] Az egyik újrakezdő bejegyzésben írja (nagyon ritkán írt dátumokat):

1 Каверин, В.: Из воспоминаний. *Весть: проза, поэзия, драматургия*. Сб. – М., Книжная палата, 1989. 47.

2 Mejerholdot 1939-ben letartóztatták, majd a feleségét is. Zinaida Rajhot, akit egy idő után szabadon engedtek, pár nappal később holtan találták lakásukon, számtalan késszúrással ölték meg és elvágták a torkát.

December 10.

Belekezdek egy könyvbe saját magam életéről.
Ma hazajöttem – 1930. december 10-én este –, és belekezdek egy könyvbe saját magam életéről. Annak a leírásával kezdem, hogy ma este hazajöttem stb.
Haza – vagyis Valentyin Katajevhez. Nála lakom.[3]

Az *Irigység* fergeteges sikert aratott megjelenésekor, de az értelmezések nagy része társadalmi kategóriákkal írt róla. Az „új" ember és a „régi" közötti ellentét jelentette a fő vitatémát a korabeli kritika számára, amely Olesában útitárs értelmiségit látott, művében pedig elégtelen forradalmiságot. Kedvezőtlen politikai megítélését fokozta és helyzetét rontotta, hogy képtelen volt írni a harmincas években, amikor az írókat is termelőknek tekintették és „teljesítményt" vártak el tőlük, sőt hitvallást is. Hallgatása oly gyanússá tette, hogy 1935 után már számon se tartották a hivatalosított szovjet irodalomban.[4]

Az *Irigység* valóban a forradalom utáni értelmiségi sorsról szól, arról, hogyan marginalizálódik és hogyan kerül egyre távolabb azoktól a tömegektől, akiké a hatalom. A marginalizálódás egészen konkrét jelenetekben és térben elrendezve, helyszínekben fogalmazódik meg: ilyen a focipálya szélére kerülés, a repülőtér szélén álldogálás, az eseményeken kívül maradás, az utcán, a küszöbön, a kocsmák előtt részegen fetrengés és az ágy alatt éjszakázás.

Az *Irigység* első részében Nyikolaj Kavalerov a narrátor, a második rész elbeszélője pedig kívülálló (narrációelméleti műszóval élve extradiegetikus). Kavalerov „udvari bohóc" Andrej Babicsev mellett. Önnön nagyságáról álmodozik, de nem találja helyét az új világban, ezért különböző kicsinyes módokon lázad ellene. Babicsev viszont az új társadalom embere, egy nagy kolbászgyárat vezet és a modern szovjet gyorsétkezde (étkeztetési kombinát) feltalálója, alapítója és működtetője, bálványszerű alak. A „Csetvertak" gyorsétterem az új szocialista társadalom oszlopa, egyenadagjai a nők konyhai rabszolgaságát szüntetik meg. Olesa hőseit szinte panoptikumszerűen párhuzamos és ellentétes párokba rendezi, és inkább ebben a tükörrendszerben fedezhető fel valódi énjük, mintsem a lényegében eseménytelen cselekményben.

3 Олеша, Ю.: *Книга прощания*. М., Вагриус, 1999. 103.

4 Sorsáról mintázta Arkagyij Belinkov a szovjet értelmiség „önfeladásáról és pusztulásáról" szóló könyvét. Белинков, А.: *Сдача и гибель советского интеллигента*. Madrid, Ediciones Castilla, 1976. Belinkov 1958-ban kezdte el könyvét, de nem engedélyezték kiadását, hiába módosítgatott rajta. Budapestet érintve Jugoszlávián keresztül szökött Nyugatra, azonban itt sem fogadták tárt karokkal a kiadók. Csak 1970-ben bekövetkezett halála után tudta a felesége kiadatni a könyvet.

Babicsev egy kocsma előtt szedi fel a részeg Kavalerovot, aki ugyanattól az Ányicskától jött el éppen, akihez majd visszatér a regény végén, mert nincs hova mennie, otthontalan: a kör bezárul körülötte. Babicsev ugyanígy „szedte fel" az ifjú Vologya Makarovot, aki már az új ember mintája, a gépies társadalom híve, aki maga is géppé szeretne válni, és sportoló is. (A helyzet igen hasonló Bulgakov korábbi, de nem publikált kisregénye, a *Kutyaszív* szüzsémodelljéhez, ahol szintén az utcán szedi fel a „felsőbbrendű" professzor a kutyát, hogy erőszakosan átoperálja azzá, amivé ő akarná.)[5]

Vologya kész arra, hogy másolat legyen (még Andrej csámcsogását is utánozza), hogy megfeleljen a követelményeknek. Dehumanizált, gépies és bálványszerű alakjuk diktátori asszociációkat ébreszt, a szovjet méretekhez illő gigászi Babicsev mellett ő is az új társadalmi rend támasza. Kavalerov ezzel szemben ügyetlen, állandóan belebotlik a tárgyakba, ellensége az egész tárgyi és élő világ, és minden ellen lázad, ha nem is hősiesen, nem hajlandó betörni és engedelmes követővé fejlődni.

Babicsev másik ellenfele (ellenpárja) a saját testvére, Ivan Babicsev, aki szintén feltaláló, csak éppen nem hasznos, se nem haladó a találmánya, hanem nevetséges, mert a gépek uralma ellen lázad az ő „Ofélia" nevű ellengépe. Az érzelmek és az egyéniség nevében, a házi tűzhely értékvédelmében harcot indít testvére étkezdéje ellen. Pajzsa és címere a magával hurcolt párna, ő a „párnák királya". Saját találmánya nyársalja fel álmában, és itt belopakodik a fantasztikum is a felületen társadalomábrázolónak tűnő műbe.

A fantasztikum szerepe abban áll, hogy Ivan Babicsev és Kavalerov, akik a gyengék és érzékenyek oldalát képviselik, mítoszokat alkotva védekeznek a kor racionalizmusa ellen. A mitikus motívumokat Olesa részben az orosz folklórból, részben az antikvitásból kölcsönzi. Az előbbi a hatalom oldalán álló hősök világában a gyengéket fenyegető erőt képviseli, Vologya Makarov például a bilinákból ismert muromi erdőből érkezik, a kőbálványszerű Andrej Babicsev harsogó szava pedig szélvészként süvítve hajlítja meg a fákat, akárcsak az orosz bilinákban a legendás hősök, például Ilja Muromec kiáltása. Ez a vad világ Tucker szerint a dionüszoszi káoszt képviseli az apollói másik pólussal szemben.[6]

Olesa szereplők közti viszonyainak szerkezete csak felületes szemlélő számára tűnik kétpólusúnak, ugyanis Ányecska maga is ennek a természetfölötti világnak

5 A helyszínek is hasonlók kocsma, utca, küszöbök – de az ellentétes pólus, az „otthon" még nagyobb szerepet kap, a lakáskérdés korabeli problémáival együtt. Ld. a Bulgakov-fejezetben is.

6 Tucker, J. G.: *Revolution Betrayed: Jurij Oleša's* Envy. Columbus, OH, Slavica Publ. Inc., 1996. 28. A könyv a forradalom mítoszi rejtett áramlatainak, a gender és házasság kérdésének, a lázadó szerzőnek, a nyelv mint fegyver témának és az érzékelés képeinek szentel egy-egy fejezetet. Mindezt bőséges bibliográfia követi.

a vonásait egyesíti, férfias és nőies vonásokat Andrej Babicsevhez hasonlóan, akinek már a neve is a *bábá*, vagyis 'vénasszony' szóból származik, arról nem is beszélve, hogy ez a Bábá Jágát, a mesebeli gonosz Vasorrú Bábát is asszociálja.[7] Ez a párhuzam a fenyegető, felfaló erőket képviseli. Andrej árnyéka Buddhaként terül a városra, ha horkol, akkor reng a föld, ha közeledik, zúg az erdő, és egyszerre tíz helyen is tud lenni. Mindezek a mitikus-bilinai szörnyekre emlékeztető vonások rettenetet ébresztenek Kavalerovban.

A két barát, Kavalerov és Ivan Babicsev fegyvere a szó. Kavalerov írja, vagyis elbeszéli az első részt, Ivan pedig szónokol vagy prófétál. Az ő Don Quijotéra emlékeztető groteszk alakját Olesa Krisztus-motívumok segítségével teszi magasztossá: utcai prédikációit 12 éves korában kezdi, a bort vízzé változtatja fordított csodájában, kezét széttárva olyan pózban ágál, mintha keresztre feszítését élné meg – ő az örök áldozat. Kavalerovnak maga a neve jelent „lovag"-ot, de nem a nemes, hanem szintén Don Quijote-i értelemben. Alantas szerepekbe kényszerülve mindketten groteszk karneváli hősök, a bahtyini kategória minden ismérvével: a magasztos és alantas értékek váltakozó megtestesítésével, a tragikum és komikum elegyét vonultatva fel a botrányos jelenetekben, a testiséget (zabálást vagy éppen szexualitást) lefokozva.

A botrány poétikájában Olesa elődjének tekinthető Dosztojevszkij, különösen *A félkegyelmű*, ahol Miskin herceg szintén a szent és a bolond kettős megjelenési pólusai között mozog. Más bináris oppozíciók is csatlakoznak ehhez az ellentéthez. Andrej díványa vagy Ányicska ágya mint vízszintes és passzív menedékek ellentétben állnak Andrej Babicsev maszkulin kolbászgyárával és a szovjet városkép magasba törő gépeivel, repülőivel, tornyaival. A gyárak és gépek motívumának ellentétei a kiszolgáltatott gyámoltalanságra és gyermeki létre utaló tárgyak, a párna, az ágy, a paplan, a takaró, amelyek a gyermekszerű gyengék menedékkeresésének emblémái. Ez utóbbiak azonban rendületlenül törleszkednek az erősekhez, amint ezt az *Irigység* cím összegzi. De más érzések, akár a gyűlölet, düh, féltékenység, sőt a félelem vagy rettegés is csatlakoznak ehhez, hiszen az erősek nyilvánosan megszégyenítik a gyengéket, és kivégzéssel, letartóztatással és bolondokházába csukással fenyegetőznek. (Ezeket a fenyegetéseket *A Mester és Margarita* cselekményében Bulgakov realizálja, és sajnos a kor történelme igazolja.) Az „odatartozás" vágyával az erősekhez törekvés vége az azonban mindig az, hogy egyre-másra kitaszítják, kidobják, félrelökik vagy kizárják őket (a repülőtérről, a kocsmából, az otthonokból, az ünnepségről, a sporteseményekről).

7 Szántó Gábor András: Jurij Olesa: Irigység. In Hetényi Zsuzsa (szerk.): *Huszonöt fontos orosz regény*. Bp., Lord, 1996. 204. A cikk sok életrajzi mozzanatot is bekapcsol az elemzésbe, és a regényben apa-fiú konfliktust, valamint a tárgyi világban a freudi kasztrációs szimbólumokat vél felfedezni (uo. 211).

Ezt fejezik ki a fent már említett marginális helyeken kívül a további átmeneti, bizonytalan helyek: az utcasarok, a küszöb, a kerítés, a kolduskent ablakok alatt ágálás (Andrej és Válja lakásánál). Ennek ellensúlyozására valamiféle felsőbbrendűséget találnak ki a kitaszítottak, királynak és az igazi értékek képviselőjének kiáltják ki magukat, és merényleteket, bosszút forralnak. Eközben az erősek elérhetetlenek, megközelíthetetlenek és közömbösek, megvetik a gyengéket. Ezt az ellentétet nem volt nehéz a maga korában az értelmiség és az új társadalom ellentéteként vagy örök ambivalenciaként a művész és a hatalom viszonyaként értelmezni.

A regény 2. részében Kavalerov alulnézetből előadott monológjának elődje Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című műve, mint ahogy a Csetvertak-gyár utópiája is alapvetően az ott kifejtett kristálypalota-jövőkép folytatása. Kavalerov álmaiban és a fiziológiai leírások részleteiben a freudi pszichológia kategóriáival rendkívül érdekes összefüggések fedezhetők fel (például Andrej és Anyecska, akik sorban befogadják Kavalerovot, valójában rátelepszenek, szinte felfalják.)

A GPU-n[8] Ivan kihallgatása színpadias jelenet, amely valóban színdarab formába szedett dialógusban végződik, a Jézust vallató Pilátus bibliai kérdésével kezdődik. „Maga királynak mondta magát [...] Igen, a bárgyúak királya vagyok".[9] Az ideiglenes királyság karneváli motívum, amint a fent és lent, a hivatalosság és a hatalom, illetve a lázadó szubkultúra és társadalmon kívüliség ellentéte is. A Pilátus-jelenetről joggal jut eszünkbe *A Mester és Margarita*, amelyet az *Irigység* megjelenésekor kezdett el Bulgakov. Andrej a „fent" (a hatalom, az erkélyről leszóló, a nagy testű és magas igazgató), Ivan a „lent" képviselője (a bolondok utcai királya, az erkély alatt ágáló, az alacsony madárijesztő). Ivan lánya, Válja, a szűziesen tiszta kamaszlány, Vologya jegyese és párja. A lány az új nemzedék tagja, szemben áll apja világával, inkább nagybátyja csoportjához tartozik a szereplőstruktúrában, ahol a vérségi kapcsolatok helyét a meggyőződések veszik át. A szereplőcsoportok keresztkötéseinek része, hogy Kavalerov szintén szenvedélyesen szerelmes Váljába, aki, mint emlékszünk, fiatal riválisának partnere. Válja groteszk női ellenpólusa viszont a kolbászra hasonlító testes, ördögi Anyecska, akin a két „korszerűtlen" barát, Ivan és Kavalerov osztoznak az ágyban, és együtt élvezik konyhája melegét és főztjét is. Ányecska is az étkezés, helyesebben „zabálással kapcsolatos dolgok" szemantikai körének démoni alakja, és Andrejhez

8 Politikai rendőrség, a KGB elődje.

9 Olesa, J.: *Irigység*. Ford. Brodszky Erzsébet. Bp., Európa. 1958. 136. Az eredetiben „королем пошляков", vagyis közönségesek királya. A *posloszty* fogalma Nabokov számára lesz központi jelentőségű, ld. ott.

hasonlóan ő is rémmesébe illő nem emberi alak (és ugyanúgy mitikusan felnagyított androgün vonásokkal jelenik meg).

Olesa hősei nem a lélektani irodalom cselekvő alakjai, és semmi esetre sem csak társadalmi típusok, hanem bábuszerű depszichologizált jellemillusztrációk a cirkuszi attrakciók sorozatának tűnő, *farce*-ra emlékeztető cselekményben. Igaz, Andrej Babicsev utópiája és erőszakossága az új ember veszélyességét sejtetik, amit az is konkretizál, hogy a múltjában számos olyan mozzanat van, amelyek Lenin életrajzára emlékeztetnek. A sajnálkozással lenézett és kinevetett Ivant és Kavalerovot nem lehet az ő sematikus ellentéteinek, a régi „pozitív" értékek képviselőinek tekinteni. Andrej Babicsev, akiben a gyenge regényhősök a történelem „pofáját" látják megszemélyesítve, a megsemmisítő történelmi szükségszerűséget képviselheti. Ennek a mindent letaroló gépies új világnak a motívumai a hajnyíró gép, a zajos, romboló repülők és a teremtőjét ledöfő lázadó gép is, a Gólem-szerű Ofélia.

A tükör nemcsak a kettőzött hősszerkezetben játszik jelentős szerepet, de Olesa világlátásának is kulcsa. Kavalerov reflektáló alkat, azaz mindent kétszer néz és fontol meg – egyszer közvetlenül, egyszer pedig bizonyos fénytörésben, másodlagosan, túl közelről vagy éppen túl távoli összefüggésekben. „Lelki szemeivel" látja a dolgokat, „megfigyelő természet vagyok" – mondja az 1. fejezetben. A nagy léptékekben cselekvő Andrej Babicsevvel ellentétben apró részletek kötik le figyelmét: „észrevették-e már, hogy a kés hegyéről lehulló só nem hagy nyomot a pengén?",[10] Zárójelben ironikusan kommentárokat fűz a párbeszédekhez (5. fejezet). A világ gombokon, edényeken, ablaküvegekben, csíptetőkben tükröződve, távcsőben és teleszkópban távolodva, optikai csalódásként, szétesve vagy éppen rejtett lényegét feltárva mutatkozik meg. Olesa váratlan hasonlatokat ad elbeszélője szájába, amelyek többsége realizált szóképpé fejlődik – mint maga írta: „az *Irigység* faktúrája túl tömör, túl sok benne a hasonlat, a metafora".[11] Mind a tükröző eszközök és felületek, mind az élettelen világot megelevenítő ábrázolás rokonságot mutat Vladimir Nabokov tárgy- és világszemléletével.[12] Az animált tárgyak birodalmával mindketten szembehelyeznek egy élettelenné merevedett maszkos bábukból és automatákból álló emberi társadalmat (lásd bővebben Nabokovnál). Olesa szövege ornamentális próza abban az értelemben, hogy a cselekménnyel egyenrangú kapcsolatokat jelentenek benne a vezérmotívumokká bővített költői képek, amelyek legfőképpen tárgyak átlényegítéséből fakadnak.

10 Uo. 7.

11 Панченко, И.: Эссе о Юрии Олеше и его современниках. В: Гамарник, К. (ред.): *Эссе о Юрии Олеше и его современниках. Статьи. Эссе. Письма.* Ottawa, Accent Graphics, 2018. 364.

12 Nilsson, N. A.: A Hall of Mirrors. Nabokov and Olesha. *Scando-Slavica*, 1969. 5–12.

Olesa műve állandó finom distanciaváltásokkal teszi vibrálóvá a kisregény szövegét, amelyben az irónia, a groteszk, a lírai humor és a szarkasztikus szatíra árnyalatai fonódnak egymásba. Olesa betegnek látja magát a naplójában, mert a lényeget nem, csak a formát látja. „Betegsége" hallatlanul differenciált, finom írás- és ábrázolásmódot jelent, amely a közhiedelemmel ellentétben nemcsak a húszas évek, de azon keresztül a tárgyi (külső) és a lelki (belső) világ átélésének, összefüggéseinek bemutatására is képessé tette.

Kiinduló fogalmak az Irígység *című regény elemzési gondolattérképéhez*

- új és régi világ ellentéte
- forradalom és értelmiség
- bábszerű hősök
- marginalitás (helyzetei)
- narrációs váltás (1. és 2. rész): konkrét funkcióinak összehasonlítása, distanciakülönbségek
- testiség, evés
- tükrök, optikai torzulások, kicsinyítés és nagyítás
- ellenséges tárgyak (érdemes felsorolni), gépek
- műfajok (termelési regény, fantasztikum, mitizálás, karnevalizáció)
- képek
- tulajdonnevek
- intertextuális kapcsolatok (bilinák, Biblia, Dosztojevszkij, Csernisevszkij)

ANTIUTÓPIA A MÚLTBAN ÉS A JELENBEN

Andrej Platonov: *Jepifányi zsilipek*, *Dzsan*, *Csevengur*

Platonov az 1917-es forradalom évében lett nagykorú. 1922-ben gépészmérnöki diplomát szerzett; ekkoriban egyszerre foglalkoztatta a versírás és a villamosítás. A kútfúrási módszer, amelyet első művének főhőse alkalmaz a sivatagban, az író saját technikai újítása, amelyet szabadalmaztatott is. Amíg el nem kezdett írni, ideális „szovjet" életrajzzal rendelkezett, Voronyezs külvárosában született, proletárcsaládban, nyolc testvér közül a legidősebbként. Gyerekfejjel kezdett dolgozni, először öntödében, majd a vasútnál, emellett iskolába is járt. Az 1921–22-es szárazság és éhínség meghatározó szerepet játszott életében: az éltető víz nemcsak talajjavító szakmunkáiban, hanem összes irodalmi művében is központi motívum. Évekig a szellemi és fizikai munka harmóniájában tevékenykedett, de 1927-ben Moszkvába költözött és az írásnak élt. Bár egy íróházban kapott szobát, mégis kívülálló maradt.

Igen nehéz átlátni Platonov műveinek időrendjét, ugyanis első elbeszéléskötete 1927-ben jelent meg *(A jepifanyi zsilipek)*, de *A kétkedő Makar*, ez az 1929-ben publikált szatíra olyan éles támadásokat váltott ki, amelyek sokáig elválasztották egymástól művei megírásának és publikálásának időpontját. Már az első nagyregénye, a *Csevengur* sem jelenhetett meg (keletkezés ideje: 1927–1929), és a trilógia további két kötete sem: a *Munkagödör* (keletkezés ideje 1929–30) és *Az ifjúság tengere* (keletkezés ideje: 1934). 1931-ben a *Vprok* (Jókor) című műve egészen Sztálinig hatoló olyan nagy botrányt kavart, hogy utána csak 1937-ben jelenhetett meg ismét egy novelláskötete *(Potudany folyó)*. Ezekben az években álnéven esszéket írt (Puskinról, Hemingwayről, Čapekről, Grinről és Pausztovszkijról).

A háború alatt a frontról tudósított. Egyik novellája, a *Visszatérés* (1943) miatt Platonovot a továbbiakban nemlétezőnek tekintették. 1951-ben halt meg, tüdőbajban, amelyet a lágerekből betegen visszatért fiától kapott el.

Platonov hátrahagyott művei többnyire a hatvanas években láttak napvilágot, özvegye munkájának köszönhetően. A legjelentősebb a *Dzsan* című elbeszélés (keletkezés ideje: 1934, első megjelenés: 1964), amelynek végét az özvegy „levágta", mert úgy ítélte meg, hogy csonkított formában könnyebben átengedi a cenzúra. Így az irodalomtörténészek évekig egy csonka elbeszéléslezárást értelmeztek.

A kollektivizálásról szóló színdarab, a *Tizennégy vörös kunyhó* (keletkezés ideje: 1932) csak 1988-ban látott napvilágot. Címe a szovjet tagköztársaságok számára utal.

Platonov egész életművében ugyanazokat a kérdéseket járta körül. Más-más megfogalmazásban, terjedelemben és műfajokban, de ugyanazzal a motívumtárral és képvilággal a társadalmi és kapcsolati ideálok megvalósíthatatlanságáról írt.

Korai cikkeiben még a forradalmi hit világmegváltó tüze lobogott, és ez a kifejezés nem túlzás. 1920-ban arról írt, hogy a világforradalom kezdete az orosz forradalom, amely megvalósította „a legfelsőbb igazságosság hatalmát a földön".[1] Messianisztikus gondolataiban a bibliai párhuzamok nem formai elemek, hanem gondolatrendszerének szerves részei. Hatott rá Lunacsarszkij és Gorkij istenépítési teóriája, amely a földi paradicsomot két kezével megalkotó dolgozó emberek és közösségük szinte csodatévő erejébe vetett hitet óhajtotta megtenni a valláshoz szokott orosz nép „új vallásának". És hatott rá a szabadgondolkodó marxista Alekszandr Bogdanov, aki a tudományos alapokra helyezett természetátalakításban látta az emberi tevékenység értelmét: „tektológia"-tanában a világ és a kozmosz átalakítását tartotta a jövő útjának.

A létbe való tudatos beavatkozás gyakorlati kísérlete is izgatta. Szerinte Krisztus ügyének valóra váltása a feladata annak az embernek, aki végre a mindenség ura. Az író fennmaradt fényképportréiból következtethetünk ezeknek az álmoknak és a valóságnak az összeütközésére. Az 1922-es fényképről markáns, nyílt tekintetű, szlávosan szép ifjú néz ránk, akire húsz év múlva, 1940-ben már rá sem lehet ismerni – a beesett arcú, szomorú, kortalan férfi kerüli a szembenézést.

Első kötetének címadó darabja, *A jepifanyi zsilipek* (1927) Nagy Péter idejébe helyezi az író állandó témáit: a természet átalakításának a problémakörét és a szerelemről szőtt ideaálmokat. Az Oroszországba érkező angol mérnök a Dont és az Okát összekötő csatornaépítés munkálatait irányítja. Az évekre elhúzódó építkezés nem jár sikerrel, mert a természet visszaveszi, amit az ember beavatkozása el akar venni – egy tó elszippantja a csatorna vizét. Platonov a saját korában zajló események allegóriájaként írja le I. Péter cár országot átalakító terveit. De eközben egy általános, filozófiai kérdést vet fel arról, hogy irányíthatja-e az ember erőszakkal akár a társadalmi, akár a természeti folyamatokat, vagy az evolúció elve a revolúció fölött áll. Az ember hatalma alá hajtott természet utópiája sem valósulhat meg, mert a természet öntörvényű. Az orosz puszta időtlensége és határtalansága fokozatosan érzéketlenné teszi a mérnököt, akit Nagy Péter végül

1 Платонов, А.: *Ленин*. В: Платонова, М. (ред.): *Возвращение*. М., Молодая гвардия 1989. 9.

halálra ítél. A kudarcok sorozata ugyanolyan egyértelmű válasza a szerzőnek, mint Bulgakové az egy-két évvel korábbi *Kutyaszív*ben, amely azonos kérdéseket vetett fel, és szintén nem jelenhetett meg.

A jepifanyi zsilipek romantikusan kezdődő történetében a főhős elmenekül a nyugodt, langymeleg hétköznapi boldogság elől. Platonov hőseinek sohasem teljesül be a szerelme, mert akit igazán szeretnek, attól messzire futnak, azt elkerülik. Perry mérnököt elhagyja angliai menyasszonya, mert nem dicsőséges hódítóra, hanem hűséges férjre van szüksége, majd később boldogtalan házasságáról ír leveleket. Platonov férfihősei számára a nőalakoknak ideáloknak kell maradniuk. A *Potudany folyó* című elbeszélés főhőse képtelen felesége mellé feküdni az ágyba, és világgá megy tőle. A *Csevengur* végén az idealizált Szonya nem Dvanové lesz, aki a tervezett esküvő elől elmenekül, hanem az áruló és tisztátalan Szerbinové. Platonov számára (amint egy feleségéhez írott levelében megfogalmazta, lásd később) a szerelem szeretettartalma a fontos, nem a szexualitás. Perry beteljesületlen szerelme energiáit a munkában tombolja ki, és ez nem vezet jóra. Az ember hatalma alá hajtott természet utópiája nem valósulhat meg, mert a természet öntörvényű.

Az elbeszélés alapmotívumai társadalmi, természeti és lélektani kontextusban is gazdag jelentéskört hívnak elő. A víz egyszerre jelzi a természet öntörvényű erejét, a nőiség, a termékenység közegét és a visszafojtott érzelmek kiszáradását vagy éppen romboló tombolását. Az ablak egyszerre utal I. Péter korára, a Nyugat felé ablaknyitásra (Puskin *Rézlovas*ában Péter cár „Európába vág ablakot"), és jelzi a mérnök személyes sorsának semmibe nyíló perspektívátlanságát.[2] A novellát záró kivégzés és a hóhér különös viselkedése az erőszak és szexus zavarba ejtően nyers összekapcsolása, az állami erőszak olyan allegóriája, amely a kor diktatúrájára is vonatkoztatható. (Platonov feleségének írott leveléből tudjuk, hogy a bizarr jelenetet szándékosan alkotta meg így, tudván, hogy sokaknak nem fog tetszeni.)

Ha Platonov műveiben az éltető vízért folytatott harc a cél, akkor a gépek csodálatos technikai ereje az az eszköz, amely az ember hatalmát megvalósíthatja. Ebben a világban a gépi mechanizmusok a természethez hasonló, lélekkel rendelkező rendszert alkotnak (*Gyönyörű és eszeveszett világ*, 1941). A gépek és technikai újítások a lehetetlen megvalósításával kecsegtetnek, „törvényeik nem

2 Garam, Ágnes: Визуализация внутренних процессов сознания у Платонова На материале повести Епифанские шлюзы. *Studia Russica* XXI. Szerk. Han Anna, Hetényi Zsuzsa, 2004. 101–106.; Uő.: A tudatműködés és a térszerkezet összefüggései Andrej Platonov *A jepifanyi zsilipek* című elbeszélésében. In Hetényi Zsuzsa, Kalafatics Zsuzsa, Józsa György (szerk.): *A ja sz vami. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára*. Bp., Dolce Filologia XIV, 2016. 33–42.

valóságos dolgok, hanem az emberi organizmus viszonyulása a mindenséghez a megismerő tevékenység pillanatában".[3]

Platonov életművének másik pólusa a groteszk szatíra, amely az ideálok és a realitás közti szakadékot mutatja meg a magasztos és közönséges ütköztetésével. Már az 1926-os *Gradov városa* teljes fegyverzetében mutatja Platonov bámulatos abszurditásérzékét. Smakov, a korabeli szovjet bürokrácia magányos harcosa a jelszavak, az aktatologatás és az egyforma hétköznapok bajnoka, a „szellemi harcmező lovagja".[4] Az író semmit sem illet kritikával, semmit sem nevettet ki, szinte jelen sincs a novellában. Hőse Gogol kishivatalnokainak utódja, aki számára az állam szolgálatán kívül más nem létezik. Vakmerő tervei a szovjet nagyra törő utópikus tervek praktikus verziói: az óceánokat és tengereket a föld mélyébe vezetve óhajtja az esőzést megszüntetni, és az emberek által lakható földfelszínt megnövelni. A felhők eltűnnének, „az égen pedig örökké lángolna a nap, mint valami látható közigazgatási központ". Az utópikus gondolatok azonban nem mozdítják ki a néma és nehézkes tömegeket: „A történelem folyt, folydogált a fejük fölött, ők pedig lekushadva gunnyasztottak szülővárosukban, és gúnyosan mosolyogva figyelték folyását. Azért mosolyogtak, mert bizonyosak voltak abban, hogy ami folyik, az kifolyja magát, és aztán megáll."[5]

A pátosz és paródia közötti értékbizonytalanság a legfontosabb eszköze groteszk ábrázolásmódjának, amelyben az elbeszélő nézőpontja is szüntelen vibrálással változik. Platonov szövege állandóan résen lévő olvasót követel, aki az emberiség és a világegyetem méreteiben gondolkodó pondróemberektől képes egyenesen az abszurd világába csöppenni.

Platonov hősei mind víztárolót, mozdonyt, áramtelepet és malmot építenek, terveznek, vezetnek. Az emberiség sorsának azonnali jobbításán fáradoznak. Hőn vágyott ideálokat céloznak meg, de szánalmas alapokon, a semmiből, nagyra törésük groteszk. Rendkívül nehéz eldönteni, milyen mértékben patetikus, és mennyire parodisztikus Platonov. Nem lehet megfeledkezni sem az író ideálvilágáról, pályakezdésének eszményeiről, sem pedig a korai szovjet valóság őszinte, naiv jövőalakító hitéről. *A kétkedő Makar* (1929) népi hőse Moszkvába megy föl, hogy szerencsét próbáljon. Makar paraszti eszének különös látószögében a fővárosi szocialista élet értelmetlennek tűnik. Túl sok az ember az utcán, tele vannak a villamosok – miért nem dolgozik mindenki otthon? Miért lapátolják a munkások a betont, amikor azt csövön is fel lehet vezetni a falak tetejére? A gyermek

3 Platonov feleségének elküldött feljegyzése 1922 őszén. Платонов, А.: *Живя главной жизнью*. М., Изд-во Правда, 1989. 384.

4 Platonov, A.: *Gradov városa*. Ford. Gellért György. In Uő.: *Az élet fényei*. Bp., Európa, 1978. 74.

5 Uo. 70.

zsenialitása és naivitása fonódik össze Platonov ábrázolásmódjában és hősének látásmódjában is. E gyermeki szemlélet a jelszavak realizálását követeli a szocialista valóságtól. A proletariátust keresi Makar, akár egy mesebeli elrejtett kincset, és társat is talál hozzá magának, aki viszont a Pártot keresi. Így jutnak el kettecskén az őrültekházába, mert ott ingyen kapnak enni. Itt elsajátítva a szovjet alaptanításokat egyenesen a Munkás-Paraszt Felügyelőségre mennek, és mint munkás és paraszt kérik a hatalmat a kezükbe. „Vegyétek. A tiétek – mondta a fejes és a hatalmat a kezükbe adta."[6] A patetikus-sematikus jelszavak realizálása konkrétságában abszurd és komikus.

Platonov novellahősei makacsul küzdő emberek. *A homoki tanítónő* (1927) nemcsak a gyümölcsfákat, hanem a civilizációt is szeretné meghonosítani a terméketlen homoksivatagban. A nagyregények után született *Dzsan*ban (1934) Platonov újrafogalmazza és újra is értelmezi motívumait. A hosszú elbeszélés allegorikus cselekménye a pusztai vándorlást a bibliai hazakereséssel állítja párhuzamba. Nazar Csagatajev személyiségét a hiány formálja: a sivatagban született, véletlen apától, anyja is elhagyta. Platonov alapvető kategóriája az apátlanság *(безотцовщина)*, főhősei általában apátlanul nőnek fel, és eszméikben keresnek kötődést, elhívatást és védelmet, mintegy krisztusi motívumként. Csagatajev Moszkvába kerül egyetemre, és a párt visszaküldi a szülőföldjére, Közép-Ázsiába, hogy vándor népét elvezesse a kommunizmusba. A város és a sivatag fényévnyi távolságra vannak egymástól. A sivatagban a természet ciklikus ideje uralkodik, azaz nincs időszámítás. A mítoszok világába érkezünk, ahol Csagatajev szerepe rokon nemcsak a népét a pusztában vezető Mózesével, aki a vándorlás szenvedésén keresztül vezeti ki népét az időn kívüli tompaságból, hanem Prométeuszéval is. A tüzet, a civilizációt próbálná elhozni az ősi primitívségben élő népnek. Mesehősként saját testrészeit áldozza föl, csalétekként a maga testét kínálja a nagy pusztai dögevő madaraknak. Platonov a perzsa mítoszok dualisztikus világát használja föl a teremtés, a Jó és Rossz ősi ellentétének allegorikus ábrázolására.[7]

A *Csevengur* (1927–29) első része Platonov életében *Mester születik* címmel látott napvilágot, majd a betiltott folytatás csak a glasznoszty idején, 1988-ban,

6 Platonov, A.: *A kétkedő Makar*. Ford. Csalló Jenő. In Bolgár Magda (szerk.): *Nagyfeszültség*. Bp., Magvető, 1983. 395.

7 A *Dzsan* igen érdekes magyar vonatkozása El Kazovszkij orosz származású magyar festőművész, költő és performer Dzsan-panoptikuma. Ez a happening vagy performance a test, az öltözék és a láthatatlan lélek szimbólumai körül szervezett misztériumjátékokban valósult meg (1977–2001). Ld. erről Rényi András: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza. In Uhl Gabriella (szerk.): *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Bp., Jaffa Kiadó, 2008. 342–369. https://www.academia.edu/35578947/El_Kazovszkij_kegyetlen_testszínháza._Kísérlet_a_Dzsan-panoptikumok_performance-ként_való_értelmezésére (megtekintés 2019.10.10.).

orosz kulturális szokás szerint először egy folyóiratban jelent meg.[8] Az egységes regény lényegében látomásos antiutópia, amelynek eseményei 1921–22-re datálhatók. Ez a megírása idejéhez képest a múltban elhelyezett cselekmény csak az által lehet utópikus (antiutópikus, metautópikus), hogy Platonov filozófiai kérdésekre keresi benne a választ, nem pedig krónikát ír. Azaz története nem lineáris időben, és csak részben konkrét földrajzi térben, inkább egy elvont, metaforikus, szinte allegorikus közegben játszódik. Platonov regénye azonban még annyira sem kapcsolódik a politikához, mint Zamjatyin *Mi* című regénye, az orwelli regények előképe. Platonov mélységesen filozofikus: az ember, a természet és a közösség (nem a társadalom!) mibenlétét s viszonyukat látja és láttatja egy igen különös szemszögből, egy nagyon földi, de mégis idealista megváltásfilozófián keresztül.

Szasa Dvanov, a főhős a regény első részében vándorol: árván maradva családot keres, majd új apát talál, iskolákat végez, eszmék megvalósulását keresi, és a párt küldi el végül a kommunizmus városába, Csevengurba. A forradalom másik apostola Kopjonkin, a szegények, árvák és nők védelmezője, sajátos kommunista Don Quijote. Vele rokon lélek Pasincev, aki 1919-ben a Világkommunizmusról Elnevezett Forradalmi Rezervátumba vonult vissza, mert veszélyben érezte a forradalom eszményeit. Lovagi páncélba öltözve, talpig vasban, működésképtelen gránátokkal körülbástyázva irányítja birtoka népét. Platonov alakjai nem fejlődő hősök, nem is küszködnek az élet mindennapi problémáival, mert a lét nagy kérdései foglalkoztatják őket. „Nem kenyérrel élt Kopjonkin, sem nem a jóléttel, hanem a számítás nélküli reménnyel" – olvassuk a bibliai mondás parafrazisát.[9]

Platonov hirtelen váltásokkal alkalmaz szimbólumokat és azok paródiáját, magasztos eszméket és értelmetlenül pusztító ostobaságot, üres jelszavakat és filozófiai naivitást. Szövegében nincs sem szerzői narráció, sem tisztán szereplői dikció. Platonov egyedülálló nyelve, amelynek világszerte jeles kutatók szenteltek már hosszú tanulmányokat, szintén egymást taszító elemekből van összegyúrva: a filozófia és az agitáció, a költői pátosz és botladozó grammatika elemeiből, de úgy, hogy nem alakul ki egységes beszédfolyam. Platonov világában alapvető létproblémává válik, hogy a szabályos nyelv nem adekvát, nem alkalmas arra,

8 Ebből készült a szintén „csonka" magyar kiadás, jól éreztetve a károkat, amelyeket a korábbi cenzúra okozott. A regény levágott első része *Mester születik* címmel mintegy novellaként jelent meg magyarul, így célszerű a regény elolvasása előtt azt kézbe venni. Ford. Csalló Jenő. In Bolgár Magda (szerk.): *Nagyfeszültség*. Bp., Magvető, 1983. 169–240. A regény Nyugaton is csak jóval az író halála után látott napvilágot először Párizsban (1972), azután hazájában (1988).

9 „Копенкин жил не хлебом и не благосостоянием, а безотчетной надеждой." Saját fordítás H. Zs. Vö. Platonov, A.: *Csevengur*. Ford. Szabó Mária. Bp., Magvető, Uzsgorod, Kárpáti, 1989. 159. „Kopjonkint sem a kenyér és a jólét éltette, hanem az önfeledt remény."

hogy leírja a gondolatokat. Ezért nevezte Joszif Brodszkij Platonovot a 20. század legnagyobb írójának.[10]

Dvanovék keresése konkrét vándorlás, amelynek során orosz falvak és tanyák szatirikus körképét kapjuk, akárcsak Gogolnál a *Holt lelkek*ben, s ennyiben pikareszk regényre is emlékeztet. A vándorlás egyúttal Dvanov útkeresése is, az ideálok sorozatos szembesítése a valósággal. Allegorikus, álomszerű képek követik egymást, és az álmok, az alvás az ideiglenes halál állapotaként (onirikus, öntudatlan létként) egyébként is fontos szerepet játszanak Platonov műveiben, amelyekben a testiség ábrázolása is sajátos.[11]

Platonov életműve a lefordíthatatlan szövegek közé tartozik – tulajdonképpen „oroszról oroszra" is fordítani kell, s értelmezni az orosz anyanyelvűnek is. Szokatlan szókapcsolatokkal, metaforákkal, filozófiával dúsított, sűrű szöveg. Cselekménysorai képek sorozatából állnak, amelyeknek elemzéséhez gyakran próbálnak a fantasztikum felől közelíteni, holott itt egyszerűen arról van szó, hogy a konkretizált ideálok realizált metaforákban jelentkeznek: Dzsan testéből valóban húscafatokat tépnek ki a madarak, realizálva a Prométheusz mítoszt, Pasincev valóban középkori páncélt visel, Kopjonkin a forradalom keresztes lovagja és egyben Don Quijotéje, aki lovába és annak névadójába, a halott Rosa Luxemburgba szerelmes.

Platonov műveiben nemcsak az álmok jelenítenek meg ilyen konkrétumokat, de ezen felül még az alvás állapota és annak körülményei is jelentőségteljesek. Hőseit hirtelen lepi meg az álom, akár fényes délben is ledőlnek, akár az út mentén is, mert menekülnek a világ elől. Alvás közben, illetve az alváshoz egy másik test közelségét, melegségét keresik. Ez a meleget sugárzó test lehet egy jó barát, de egy ismeretlen alvó vándor is, akivel se előtte, se utána nem találkoznak többé, vagy lehet akár egy bárány vagy egy teve is *(Dzsan).* Kirej „fejét bojtorjánra fektetve társ híján a saját nyakát ölelte át [...] álmában saját élete mélyére hatolt, ahonnan gyermekkorának nyugalmas melege áradt a testébe".[12] Szerbinov összegömbölyödik elalvás előtt, hogy érezze két lábát és a mellét, „mint egy másik, ugyancsak szánandó embert, és melengesse, becézze."[13] A *Munkagödör*ben Csiklin két barátjának holtteste közé fekszik le aludni.

Az álom, az alvás Platonovnál az élettől való ideiglenes eltávolodást, az életből való ideiglenes kilépést jelenti. Az alvók „oly soványak, akár a halottak", szemük

10 Бродский. И.: Послесловие к *Котловану* А. Платонова. http://lib.ru/BRODSKIJ/br_platonov.txt (megtekintés 2019.10.10.).

11 Az álmok szerepéről a szépirodalomban ld. az 1. kötetben az *Előszoba* fejezetben az *Értelmezési készségek* című részt.

12 Platonov: *Csevengur*, 305.

13 Uo. 457.

másutt „élettelenül lezárt” (szó szerint: élettelenre zárt). Az alvó ember ijesztően élettelen: „Ajdim álmában ritkán és szinte észrevétlenül lélegzett, félő volt, hogy elfelejt lélegzetet venni és akkor meghal.”[14] Álom és halál asszociációja akkor is felmerül, amikor a cselekményben újjászületésszerű cezúrát jelezve új életszakasz következik utána. Ezzel, a halál és feltámadás motívumával magyarázható például a dzsan népnek három napig tartó mély álma, amely után az emberek szétszélednek, vagy Dvanov hosszan tartó eszméletvesztése, ami után kezd kilábalni a tífuszból, újjászületést jelezve éppen Húsvétkor *(Csevengur)*.

Az alvás olyan világba nyit kaput Platonov regényeiben, ahová az értelem számára nincs belépés. „Dvanov egyszerre érezni kezdte majdani álmának terhét, amikor majd elfeledkezik mindenről: értelmét a test melege valahová kívülre szorítja, és ott magányos, szomorú megfigyelőként folytatja életét. A régi hit őrangyalnak nevezte ezt az elűzött, gyenge tudatot.” Ezt a sajátos belső világot az „élet őrzője vigyázza, aki sem nem örül, sem nem bánkódik”. Ő nyitja ki az „emlékek hátsó ajtaját” és ő vigyáz kincsének nyugalmára. Ez az őr nem vesz részt az ember tetteiben, de őriz egy gátat, amely elválasztja az érzelmeket és a gondolatokat, és „csak egyszer sír, amikor kiereszti a bent lévő egyetlen madarat, mert Dvanov túl szélesre tárta a szívét”.[15] Ez az az egyetlen alkalom, amikor Dvanov megismeri a testi szerelmet, platonovi-szűzies módon, egy idegen parasztasszonnyal. Dvanov közben szerelmére gondol, Szonyára, akit sohasem ölelt, Szonyát viszont Szerbinov gyűri maga alá érzelem nélkül. Platonov világában a testek nem férfiként és nőként találnak egymásra.

Mihail Heller Platonov-monográfiájában Freud hatását mérlegelve úgy találja, hogy a „lélek eunuchja” és a „kis megfigyelő” vagy „őr” kifejezések Platonovnál a tudatalatti megfelelői. Platonov kitágítja az álom világát, mert Dvanov mint egy beteg, önkívületben kóválygó az utakon. „A *Csevengur* hősei a forradalom megszállottjai, akik úgy cselekszenek ébren, mintha aludnának, és csak álmukban tudatosítják cselekedeteik valódi értelmét, amikor működésbe lép a tudatalattijuk.”[16] A fentnevezett őrt viszont Platonov sokkal gyakrabban emlegeti a regényben, mint a lélek eunuchját, a kis megfigyelőt vagy a magányos szemlélődőt, de mindezen fogalmak egy körbe tartoznak. Jelena Tolsztaja ezt az őrt úgy írja le, hogy ez „az érdek nélküli, önállóan cselekvő értelem”.[17]

14 Platonov, A.: *Dzsan*. Ford. Kelemen Sándor. In Platonov, A.: *Az élet fénye*. Bp., Európa, 1978. 169.

15 Platonov: *Csevengur*, 85, 471, 137.

16 Геллер, М.: *Андрей Платонов в поисках счастья*. Paris, YMCA-Press, 1982. 197.

17 Толстая-Сегал, Е.: Натурфилософские темы в творчестве Андрея Платонова. *Slavica Hierosolymitana* 1979/4. 227.

Freud is idéz az *Álomfejtés* II. fejezetének elején Friedrich Schiller leveléből egy hasonlatot az ész kapujában álló őrről.

> Panaszod oka, úgy hiszem, az a kényszer, amelyet értelmed képzeleted fölött gyakorol [...]. Úgy látszik, nem üdvös, és a lélek alkotómunkájára hátrányos, ha az értelem az áramló eszméket már szinte a kapunál túl szigorú vizsgálatnak veti alá [...]. Az alkotó agy, úgy gondolom, bevonja az őrséget a kapuk mellől, a gondolatok pêle-mêle rontanak rá, és összességüket csak azután tekinti át és rostálja meg.[18]

Meglehet, hogy Platonov talán Freud hatására is metaforizálta a tudat és tudatalatti kettősségét, ill. elválasztását, de nem vette át elméletét. A *Csevengur*ban ezt olvassuk: „Nincs éles átmenet a világos tudat és az álomlátás között, az álomban ugyanaz az élet folytatódik, csak lemeztelenítve".[19] Platonov számára összefügg az álom és az ébrenlét szférája. Dvanov apjának halála nem kevésbé szimbolikus vagy valószerűtlen, mint az, hogy azután Dvanov álmában beszélget vele. Dvanov apja meg akarja ismerni az élet utáni világot, a halál birodalmát, ezért követ köt magára és belegyalogol a tóba. A víz mélyén keresi a megismerés titkát, és onnan csónakázik vissza fia álmába. A fenti idézet persze elsősorban azt jelenti, hogy az álom a lét extraktuma, sűrítve fogalmazza meg annak lényegét. Platonov szövegeiben nagyon bizonytalan az álom és az ébrenlét elválasztása, ahogy nincs éles átmenet a szüzsében sem a két állapot között. Nem tudható például pontosan, végig álmodik-e Kopjonkin, amikor egyszerre látja anyját, Rosa Luxemburgot és egy parasztasszonyt a temetésre előkészített koporsóban.[20]

A *Csevengur*ban szereplő álmok jellegzetességeit legjobban abban az álomban figyelhetjük meg, amely Dvanov sorsának Csevengur előtti szakaszát zárja le. Ez az álom (nevezzük „kizöldült bot"-álomnak a legjellegzetesebb mozzanatáról) cezúra szerepű álom, a regény szerkezeti közepén található: lezárja az első, vándorlási szakaszt, és nyitja a második, Csevengurban és a falu körül játszódó részt. Ez az álom szinte összegyűjti és megismétli azokat a motívumokat, amelyeknek jelentéséről már kialakult némi elképzelésünk a regény első részének olvasása során, és amelyek továbbvezetnek a második részbe. Minthogy a motívumok kvintesszenciája, ezért erre az álomra építve felfejthetők a (gondolattérképben is felvázolható) motívumok.

18 Freud, S.: *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Bp., Helikon, 1985, 82. Az irodalmi álmokról ld. az az I. kötetben az *Előszoba* fejezetben az *Értelmezési készségek* című részt.

19 *Csevengur*, 156.

20 Uo. 155–158.

A bevezetésnek két bekezdése felidézi a gyerekkor két epizódját. Dvanov elalvás közben gyerekkorára emlékszik vissza, és ez nyilvánvalóan meghatározza, hogy álmában gyerekként találkozik az apjával. Éppen emiatt viszont nem válik el a való világtól az álom kezdete. Az első epizód az apja temetése, a második pedig az a nap, amikor a kis Szászát az őt befogadó család a nagyvárosba küldi koldulni, és a kisfiú a nagy út előtt felkeresi apja sírját.[21]

Az álomban a gyerekkori motívumok ismétlődése lélektanilag is motivált: Dvanov olyan helyzetben idézi fel apja képét, amikor döntenie kell, s szinte tanácsot kér tőle az álom világában. Most is nagy út előtt áll, mint akkor, amikor kisfiúként a városba indult. Dvanov számára apja örök támasz és mérce maradt, de mert nem nőtt föl ebben a kapcsolatban, gyerek maradt benne. Dvanov már gyerekkorában álomként értelmezi a halált (csak idézzük fel, hogy eddig a fordítottját láttuk, hogyan ábrázolja Platonov halálnak az álmot). Dvanov úgy képzeli, hogy „apja holtan fekszik, de rajta van meleg verítékkel átitatott inge és a keze majd átöleli Szászát közös álmukban a tó partján." A kifejezetten platonovi helyszín, a tó partja, már ugyanezen az oldalon sokkal elvontabb, metaforikus értelmet kap. A kisfiú ijedten áll a végtelen sztyepp szélén, „az eljövendő nap hajnalán, [...] az égi tó partján." [22] Ezt a metaforát a regény befejezése fogja majd kiteljesíteni, amikor Dvanov maga is belegyalogol apja nyomdokait követve a Mutyovotóba, és ott leli halálát. Ez a metafora magában foglalja mindenekelőtt a Part és az Ég egymásmellettiségének köszönhetően a túlvilágot (a másik part e jelentése még erősebb lesz a „világ két fele között csónakázó" apát idéző álomban).[23] A Víz és Ég egymás mellett szereplése az ősi ideális egységnek arra az állapotára utalhat, amikor még nem volt elválasztva egymástól az ég és a föld, nem választotta el boltozat az alatta és felette lévő vizeket. Ez az asszociáció segít a nyomatékosan kétszer szereplő öngyilkosság, a vízbe gyaloglás megértésében. Dvanov és apja talán nem akarták elfogadni, hogy a föld és a víz egymástól örökre elválasztattak – Platonov számára ugyanis ez az ősállapot nem a káosz állapota, hanem a rendé, az ősegységé, a nagyszerű eredeté. (Ebben az ősrendben a víznek mint őselemnek sajátos jelentősége van, amelyről még szólok.)

Ez a metafora Platonov más műveiben is visszatér, például a *Dzsan*ban, a Vera moszkvai lakásában lógó képen. „Ez a festmény azt a kort ábrázolta, mikor a földet síknak tartották."[24] A képen lévő ember átdugja a fejét egy bádog-

21 A regény magyarul korábban és külön közölt első részében szerepel, ld. fent. *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 1983. 169–240.

22 Az idézet saját pontosított fordításomban szerepel, a kiadásra az összehasonlíthatóság miatt hivatkozom: *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 195. Ford. Csalló Jenő.

23 *Csevengur*, 260–262.

24 Platonov, A.: *Dzsan*. In Uő.: *Az élet fénye*. Ford. Kelemen Sándor. Bp., Európa, 1978. 138.

lavórra emlékeztető boltozaton, és az égi világot szemlélve megfeledkezik lenti részéről, amely elsorvad. Dvanov apja is valami effélére gondol: „Azt akarta megnézni, mi van odalent: úgy lehet, sokkal érdekesebb, mint itt élni a faluban vagy a tóparton; a halált ő úgy képzelte el, mintha a hűvös tófenéken elterülő másik kormányzóság lenne, amely fölött víz az égbolt – és ez a másik világ vonzotta."[25] A Teremtés könyve szerinti harmadik napon lehetünk, egy alsó és felső világra osztott, vízszintes boltozattal elválasztott mítoszi univerzumban. Talán az sem véletlen, hogy egyrészt egy festmény, tehát egy képi ábrázolás, másrészt egy gyermeki módon, azaz képekben gondolkodó ösztönös ember elképzelése kerül egymás mellé –az ősi egység arra is vonatkozhat, hogy a szó és a kép sem szakadt még el egymástól. Erre látszik utalni az is, hogy Dvanov nagyon nehézkesen beszél.

Dvanov sorrendben az első álmát bódultan látja, azt követően, hogy egy nyomorék fejbe üti. „Látta apját a tavon, valami nedves ködön át: csónakon bukkant elő egy zavaros helyen, és kidobta a partra anyja ólomgyűrűjét."[26] Szása felemeli fejét a nedves fűből, a nyomorék fejbe üti a gyűrűvel, azután fekete eső esik, és a nyomorék levizeli a napot. Annyira váratlan és abszurd ez a képsor, hogy a magyar fordításból ki is maradt ez a másfél mondat: „A fehér nap zengése megdermedt a hegyeken túl a nyögő réteken. A réten ott állt a púpos és a kicsi napot, amely már úgyis magától kihunyt, levizelte."

A púpos másban is a perverzitás megszemélyesítője: kislányokat üldöz, azután vágyát a tóban hűti le.[27] A tyúkokat is addig kínozza, amíg kezébe nem rondítanak, vagy ki nem nyom belőlük egy lágyhéjú tojást, azután kitekeri a nyakukat.

Nem sokkal álma után Szása az udvaron várja, amíg megszületik a házban a tízedik gyerek, és látja, hogy a szülés közben összegyűlt hulladékot „a folyadék kivételével" felfalja a kutya. Ezen a négy oldalon össze van gyűjtve mindenféle nedv, amit ember és állat kiválaszt magából: vér, izzadság, ürülék, méhlepény, éretlen tojás, a szaporodás nedvei, nyál – mindez valamiféle tisztátalan, beteges, állatias változatban kerül egymás mellé, még a termékenyítő eső is fekete. Az, hogy Szását az álom és a szülés után teszik ki erről az udvarról, a „gyermekkori

25 *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 175.

26 *Mester születik*, 203.

27 Uo. Két oldallal előbb ugyanez a motívum dominál: „[a nyomorék] elképzelte magában, hogy Násztyát öleli [...] csupán a gondolattól felduzzadt a teste, a tóduló vértől megmerevedett. Hogy megszabaduljon a feszültségtől és képzelete érzékiségétől, úszott egyet a tóban, közben annyi vizet szívott magába, mintha a teste egész barlang volna, aztán kifröcskölte az egészet a szerelem édességétől elcsorduló nyálával együtt.". Platonov az érzelemtelen szexualitást egy perverz nyomorék alakjához köti, vagyis alantas regiszterbe helyezi, és nem szemérmességből, hiszen ez a leírás sokkal többet ábrázol, mint az általában szemérmes orosz irodalom. A *Munkagödör*-ben is visszatér a perverz nyomorék motívuma.

otthonból, ahol jobb élni, mint akárhol másutt a világon”[28], még érthetőbbé teszi, miért lesz Dvanov örökké szexuálisan tartózkodó. Dvanov elhagyja az udvart, és az apjához menekülve belefekszik a sírjánál egy gödörbe.

Már szóba került, hogy Platonov hősei általában sajátosan élik meg a másik nem iránti vonzalmat. Nem keresik a szerelmi kapcsolatokat, sőt ha beleszeretnek valakibe, akkor inkább elkerülik. Dvanov nem keresi Szonyát, pedig gyötrelmesen fájdalmas számára az elválás tőle. Amikor a véletlen ismét összehozza őket, mert csapatuk éjszaka Szonya iskolájába vetődik, akkor Dvanov éjszaka felébred, és ámokfutóként rohan neki az éjszakai sztyeppének, hogy tudattalan állapotban, lázas betegen ismerje meg a testi szerelmet egy olyan asszonnyal, akit azután soha többé nem lát. Platonov úgy írja le ezt a falusi házat és ezt az asszonyt, mint egy fülledt álmot és annak meleg, értelem nélküli odúlakóját. Dvanov alakjában elválasztva jelenik meg a lélek és a test vonzalma.

Hasonló történik a már említett *A Potudány folyó*ban, ahol Firszov lelkileg nem képes a testi szerelemre, és elmenekül a fizikai beteljesedés elől. A szakirodalom hajlik arra, hogy Firszov különösségét háborús traumaként értelmezze. Az az álom, amelyet Firszov az elbeszélés legelején, még hazatérés előtt lát, viszont talán más kulcsot is ad a kezünkbe. Firszov halálos rémületben riad fel álmából, amelyben egy kis „tiszta búzán hízott mezei állatka, a mohóságtól és erőlködéstől átizzadva” a torkán át a lelkéhez akar férkőzni.[29] Ez a lihegő állat az erotikus szerelem, amelynek nem szabad a lélekhez férkőznie. (A kép más részei erősítik ezt az asszociációt: ebbe az irányba tereli gondolatainkat a búzán kövérre hízott állat a termékenység és a jóllakottság fogalomkörét megidézve, és két hasonló orosz szó: a „mezei” jelentésű szó orosz formája egy betű híján azonos a „nemi” szóval *(polovoj-polevoj)*. (Platonov meg is nevezhette volna ezt a kis állatot, de ő a határozatlan megfogalmazásnál maradt.) Firszov először az öngyilkosságba akar menekülni, azután néma bolondként vegetál az utcán, és csak e kálváriák után lesz képes arra, hogy a megható gondoskodás és a néma áhítat fokozatai után feleségével ágyba feküdjön. De Platonov azt is sugallja, hogy ez megalkuvás, és a kapcsolat ezzel bizonyos fokig degradálódott.

Platonovnak feleségéhez írott levelében azt olvashatjuk: „A szerelem, mindennek ellenére, nagyon kis mértékben szexualitás.”[30] Csak részben lehet egyetérteni David M. Bethea értelmezésével, aki Platonov sajátos szerelemértelmezését is Nyikolaj Fjodorov filozófiai hatásának tulajdonítja. Szerinte Platonov gondolatrendszerében a férfiak azért „takarékoskodnak” szexuális energiájukkal, mert az

28 *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 182.

29 Platonov, A.: *A Potudány folyó*. In *Nagyfeszültség*, 279–310. Ford. Kelemen Sándor. 280.

30 Платонов, А.: *Живя главной жизнью*. М., Изд-во Правда, 1989. 390.

utódok nemzése helyett az elődök feltámasztására gyűjtik az erőt.[31] Ilyen értelemben elemzi azt a rendkívüli leírást, amelyben Dvanov először éli át az orgazmust, azt gondolván, hogy eljött a halál pillanata. Azt hiszi a polgárháborúban, hogy rögtön agyonlövik, és átöleli egy ló meleg, verejtékszagú lábát. „A láb egyszerre azzá az illatos, eleven testté változott, amelyet nem ismert, és most már nem is fog megismerni soha, de hirtelen oly nagy szüksége lett rá [...]. A természet nem mulasztotta el, hogy elvegye tőle azt, amiért anyja kínok között e világra szülte: a szaporodás magjait, hogy újabb emberek egyesüljenek családokká. A halált megelőző pillanatok érzéki káprázatában Dvanov magáévá tette Szonyát."[32] Bethea szerint itt a halál birodalmába való átlépést jelenti az egyesülés. Ha azonban egymás mellé állítjuk a regény más helyeiről a hasonló fogalmakra épülő jeleneteket, pontosabb értelmezést kísérelhetünk meg.

Egyik ilyen elem a már említett nedv, nedvesség, amely nemcsak a „szaporodás" *(razmnozsényije)*, hanem a halál és a születés eseményeit is kísérő motívum. A mozdonyvezető halálát Platonov úgy érzékelteti, mintha a halál az anyaméhbe való visszaszületés volna. Ez azonban aligha jelenti egy új élet kezdetét, nincs benne semmi, ami kezdetre utalna. A vasutas „fürdik belsőségeinek forró nedveiben".[33] Egy másik holttest az árokparton felfúvódik és szinte már-már „kifröccsenti életének nedveit".[34] Dvanov e két holttest után ismét egy szülést lát. Platonov számára az élet és a halál, születés és halál nem formális antinómiák, hanem egymást kiegészítő események, amelyek meghatározzák az élet ritmusát, az élet közege pedig a nedvesség.

Ilyen élet-halál váltakozás vezeti be Dvanov második álmát is. Dvanov felgyógyul halálos betegségéből, találkozgatni kezd Szonyával, Zahar Pavlovics pedig a már előre elkészített koporsóból bölcsőt kezd fabrikálni. Dvanov ezúttal is elmenekül Szonya iránti gyötrő vágya elől – betegségbe és álomba zuhan. Álmában az óceán partját látja, az út végét, a „célállomást". Könnyen összekapcsolhatjuk ezt apjának a halálával a tó partján (tópart-óceánpart, út vége-életút vége). Egyúttal a regényzárás előrejelzését is érezhetjük. Eszünkbe juthat az a látszólag jelentéktelen felirat is a vagon falán, hogy „Reményeink a tenger fenekére vannak lehorgonyozva",[35] mintha az egész Dvanov-család ezt a távoli mitikus reményt keresné a víz alatt. Dvanov ebben a második álmában szeretné magához ölelni

31 Bethea, D. M.: *The Shape of Apocalypse in modern Russian Fiction*. Princeton, Princeton UP, 1989.

32 *Csevengur*, 57.

33 *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 226.

34 *Csevengur*, 30.

35 Uo. 19.

az egész tájképet, „a fákat, a levegőt és az utat is el akarta venni és magába tenni, hogy megvédjék és ne legyen ideje meghalni."[36]

Ezt a védelmet keresi Dvanov, amikor az életveszély pillanatában megöleli a ló fűszagú, verejtékező lábát, és melegét magába szívja. A verejték az apa attribútuma, a fű pedig az egyik legfontosabb allegória Platonov szövegeiben. „A csevenguri udvarokban dúsan nőtt a fű, menedéket, ételt és az élet értelmét kínálva a bogárrajoknak."[37]

Ezt a hármas jelentést, a fűallegóriát a *Dzsan* bontja ki a legteljesebben. Csagatajev vonattal érkezik haza gyerekkora vidékére. A vonat éjjel megáll a sztyepp közepén. Csagatajev egy madárrikoltásra kiszáll, s hagyja, hogy a vonat a csomagjával elmenjen. Bemegy a fűbe. „A föld ereszkedni kezdett lefelé, magas, kék fű nőtt rajta [...]. Csagatajev hamarosan megérezte a nedvesség szagát: valahol a közelben tó volt [...] Elindult arra, és csakhamar nedvdús fűbe jutott [...] Elaludt a fűben, nyugalomtól körülvéve, a földhöz simulva, mint régen."[38] Összekapcsolódik a nedvesség, a fű és a meleg, ölelő anyatermészet, amely álommal vigasztal.

A természet vigasztalásában vannak finoman érzékeltetett erotikus elemek is. Amikor Dvanov a ló lábát öleli, Szonyát látja maga előtt, „szorosan ölelte a földet és a lovat".[39] A halált megelőző orgazmus is olyan sajátos beavatás, amelyben Dvanov a természet közvetítésével a halállal jegyzi el magát. Csagatajev is a halál küszöbén lát hasonló erotikus álmokat álmokat, amikor a sivatag homokjában heverve saját testét kínálja áldozatul a madaraknak, hogy a lelőtt madarakkal népét megetethesse. Álmában először Moszkvában hagyott feleségét öleli, majd annak kamasz lányát. Jan Kott szerint halál és szerelem, Érosz és Thanatosz azért fonódtak egybe az ősidők óta, mert egyiknek az élményét sem lehet szavakban megfogalmazni, csak a test emlékezete őrzi ezeket: „létezik külső és belső tapasztalat, olyan tapasztalat, amely átadható a nyelv közvetítésével, s olyan, amely kisiklik a beszéd elől. Vagy – másképp fogalmazva – létezik olyan tapasztalat, amely átadható, s létezik egy másféle, amely a test tudása vagy emlékezete."[40] Alighanem az álmok is ebbe a kategóriába tartoznak, szavakban megfogalmazhatatlan átélések.[41]

36 Saját korrigált fordítás H. Zs. Vö. uo. 37.

37 Uo. 205.

38 *Dzsan*, In *Az élet fénye*, 148–149.

39 *Csevengur*, 57.

40 Kott, J.: Testemlékezet. Ford. Éles Márta. In Török Margit (szerk.): *A lehetetlen színház vége*. Ford. Szántó Judit és mtsai. Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997. 498.

41 Oroszul a túlvilági, „potusztoronnij" mintájára „potuszlovesznij" – szavakon túli tapasztalatnak nevezem.

A Platonov-hősök álmaiban gyakran feltűnik a vigasztaló nőalak is, akinek kettős lényében összefonódik a szerető és az anya. Dvanov egyik rövid álma arról szól, hogy egy női keblen alszik, de fél felnézni annak arcára, hátha nem is az anyja az.[42]

Kopjonkin álmában egybemosódik anyjának és Rosa Luxemburgnak az alakja, a szülésbe belehalt asszony és a vajúdó anya „mindketten az elsők és egyetlenek voltak számára, ahogy a múlt és jövő együtt él az emberben".[43] Ez az anya-és-szerető összefonódás különös formában jelenik meg Szerbinov és Szonya szexuális aktusában a temetőben, Szerbinov anyjának a sírján. A jelenet hátterében ismét a nyugalmat ígérő természeti körforgás jelzi, hogy allegorikus értelmet kereshetünk itt is: a fű, a föld, a halott levelek e körforgásba kapcsolják, sőt szinte beburkolják a férfit és a nőt. Az emberek és a természet e közvetlen összekapcsolása Platonov majdnem minden hasonlatában és metaforájában felfedezhető. Az eső ritkán hulló könny vagy verejtékszagú; a felhő egy szülés után lévő falusi asszony; a felhők halottak, mint Dvanov eltemetett apja; az ég melegsége olyan, akár a gyermekkor vagy az anyja bőre; a nap közepéből mindenkinek úgy csorog az ennivaló, mint az anya köldökzsinórjából. A természet körforgásának komplex kiinduló képét a regény elején találjuk. „Az eső elszunnyadt lenn a talajban – s helyébe fölkelt a nap; a napsütéstől viszont sürögni kezdett a szél, a fák felborzolódtak, a füvek, bokrok halk mozgásba kezdtek, s még az eső is, ki sem pihenvén magát, a csiklandó melegtől fölserkent, páratestét felhőkbe gyűjtötte."[44]

A természeti körforgás jelzésére szoptató anyák tűnnek fel a halál közelségében. A *Csevengur*ban egy haldokló ötéves kisfiú anyja mellét szopja, s azt mondja, vízben úszva aludni akar. Zahar Pavlovics azt álmodja, hogy meghalt az apja, anyja pedig melléből tejével öntözi, hogy attól életre keljen. Ugyanilyen kép fordul elő Iszaak Babel *Lovashadsereg*ének *Zamość* című elbeszélésében, az elbeszélő álmában, amelyben hasonló termékenység- és halálmotívumok között (eső, búza, föld, ló, fű, aratás, dajka, tej és gödör, kötél, bilincs, hideg, hurok. vér, kihunyó szemre helyezett rézpénz) egy nő melléből tejet szopik és meghal. Erósz és Thanatosz egybefonódása egy univerzális, mitikus alapokon nyugvó örök körforgásos világlátást képvisel.[45] Platonov hasonlataiban és metaforáiban nem díszítő *(ornans)* jelzőként alkalmazza a természeti elemeket, és nem is megszemélyesítésként., mert nem a természetet hasonlítja az emberhez, hanem

42 *Csevengur*, 110.

43 Uo. 156, a fordítás pontosan: „ők egy és ugyanazon legelső lények voltak a számára".

44 *Mester születik*, In *Nagyfeszültség*, 174.

45 Ford. Wessely László. In *Iszaak Babel művei*. Bp., Európa, 1986. 168–169. Ld. cikkemet: Хетени, Ж.: Эскадронная дама, позведенная в мадонну. Амбивалентность в „Конармии» Бабеля. *Studia Slavica Hung*. 1985/1–4. 161–169.

a lineáris időben élő embert próbálja belehelyezni az örök körforgásba, hogy nagyobb egész kis részecskéjévé váljon, átlépjen a természetbe és ott menedéket találva elrejtőzzön.

Kopjonkin számára Rosának fűszaga van, Dvanov mindenütt apja verejtékét szagolja a természetben, a földet úgy morzsolja, mint apja ingét. Ez az érzékiség szervesen, biológiailag egyesíti az embert és az élő, növényi és állati természetet, amelybe viszont a halálon keresztül vezet az út. Platonov képi világa szerint az ember csak halála után olvadhat bele a természetbe. A regény végén Dvanov belegyalogol a tóba, és realizálja a metaforát, amely már Lermontov lírájától kezdve (*Kimegyek egyedül az útra*) sokszor megfogalmazódott az orosz irodalomban: hogy a halál a természetbe visszaolvadás.

Dvanov apja az e világ és a másvilág partjai között csónakázik abban az álomban, amelynek elemzésével kezdtem gondolatmenetemet. Amikor kiszáll a Kháron-ladikból (jelentős, hogy Platonov „lélekvesztőnek" nevezi), megsimogatja a füvet és a vizet, amely szavak mélyebb, platonovi értelmét eddigre már tudhatja az olvasó. A meliorátorként, talajjavító szakemberként dolgozó Platonov számára a víz kézzelfogható élethordozó volt. A víz a születés közege, az élet forrását adó nedv, az a női princípium, ahová az ember visszatér, hogy reményt találjon, és megtalálja szeretteit. Dvanov apja leül a fűbe és a másik partot nézi (azaz a túlvilágot), és örvendezik, hogy fia botja, amelyet gyerekkorában a fiú apja sírja mellé leszúrt, kizöldült. A kizöldülő ág képe a bibliai csodára utal vissza, Áron kivirágzó botjára (4Móz 17, 16–26), és ez a párhuzam a kiválasztottság és a vezetés szerepét vetíti Dvanovra, aki ekkor dönt arról, hogy elmegy Csevengurba. Csakhogy Dvanov nem érti vagy nem akarja érteni az elhivatást, mert a bothoz hasonlóan szeretne gyökeret ereszteni és nem mozdulni a helyéről. „Szása közelebb húzódott az apjához, a fejét a térdére fektette [...], és még sokáig markolta szorosan az apja ingét".[46] Gyermekként vágyik a felelősség nélküli melegségre, hogy a természetbe belenőve apja védelmében elrejtőzzön.

Platonov képei végül egy nagy egésszé, a szó szoros értelmében Platonov világképévé állnak össze. Ebben az álom a halállal rokon állapot, ahol az embert egy nem teleologikus, nem cél felé törekvő nyugodt létezés várja, amelyet a természettel való összeolvadás kínál. A fű, a víz és a föld melegséget ad, ugyanolyan melegséget, amilyet egykor az anyaöl, az apa teste és a nő ölelése. Ez a melegség elmenekít az élettől, kivon a sodrából, megvigasztal, megvéd, menedéket ad. Ahogy a *Dzsan*ban megfogalmazódik: „Előbb az értelem, a szív és a lélek semmisül meg, aztán tönkremegy a test is, és akkor az ember elmenekül a halálba, eltávozik a földbe, mint erődítménybe és rejtekhelyre [...], már

46 *Csevengur*, 262.

hozzászokva ahhoz, hogy csupán álmokat lásson, elképzelje a valószínűtlent és abban éljen."[47]

A fenti „kizöldellt ág"-álom végén az apa a nap felé fordítja fia arcát, szinte kényszeríti, hogy ébredjen fel, és induljon Csevengurba, a Nap városába, a földi melegség városába. Ott „a melegség az emberekből is áradt, nemcsak a napsugarakból",[48] és itt nem az emberi jóságra, hanem konkrétan értendő az emberekből áradó meleg, mert abban fogan meg a közös álom: „Fülledt melegben vonultak: a szorosan álló házak, a nap heve és az emberek izgató kipárolgása olyanná tette az életet, mint a vattapaplan alatti álom. – Valahogy elálmosodtam, te nem? – kérdezte Kopjonkin."[49] Ám ez az ideál nem tud gyökeret verni a földön. Lett légyen akármilyen felettes Én (apa, mostohaapa, párt), aki a „külső", éber világba küldik Dvanovot, hogy cselekedjen, amikor egyedül marad, ismét álmodozó kamasz lesz, aki visszavágyik a védett világba, belebújna, elrejtőzne. „[A] többiekkel együtt ment előre, mert mindenki ment, és félt az egyedülléttől, az emberekkel akart lenni, mert nem volt se apja, se családja."[50] Egész életében melegséget és menedéket keres.

A regény befejezésében, mielőtt Dvanov belegyalogolna a tóba, ismét feltűnnek az apamotívumok. „Ott van egy szűk, apjától elválaszthatatlan hely Alekszandr számára, ahol örök barátsággal várják, hogy visszatérjen az a vér, amely egykor elválasztódott az apa testétől a fiú számára", a víz alatti fű világában.[51] Ebben a kifejezésben összeolvad a regény két állandó motívuma, mint az „égi tó partján". A föld és a víz, amelyek valaha elválasztattak egymástól, most újra egyesültek. Dvanov, aki soha nem tudta szavakba önteni gondolatait és érzéseit, „szűk, szegény agyával"[52] eltávozik abba a tartományba, ahová nem hatol be az ember száraz esze, de ahol meg lehet találni a létezés melegét.

A lejtő legmélyén szembetalálkozó két vonat, Dvanov vonatbalesete alighanem a kor jelszavát realizálja, hogy a forradalom a történelem mozdonya, és Platonov áttételes figyelmeztetését jelentheti. Ha egy hold rozs többet jövedelmez, mint egy hold erdő, akkor az erdőt kiirtják, hogy tavaszra már a rozs kinőjön és a „nyárra a szocializmus már kilátsszék a fűből"[53] – utasítja Dvanov a falu vezetőjét, aki a Dosztojevszkij nevet vette föl, akárcsak falujában mások is híres emberek nevét választották, „az állampolgárok tökéletesedése érdekében".[54]

47 *Dzsan*, In *Az élet fénye,* 177.
48 *Csevengur*, 238.
49 Uo. 238.
50 Uo. 369.
51 Saját korrigált fordítás H. Zs. Vö. *Csevengur,* 492.
52 Uo. 152.
53 Saját korrigált fordítás H. Zs. Vö. Uo. 104.
54 Uo. 94.

Útja során Dvanov (a kalandregény bahtyini elvei szerint) nem változik meg, csupán a neki megfelelő körülményeket keresi a földön, és nem hajlandó okulni. A lomha gondolkodású, de érzékeny lelkű Szasa saját utópiájának megfelelő helyet talál Csevengurban, ahol a burzsujok kétszeri megtisztító kiirtása után megmaradt tizenkét apostol-ember fáradozik a földi paradicsom megteremtésén.

A megvalósult jelszavak világa fantasztikusabb, mint akármely holdbéli történet. Csevengur gyalog érhető el, mégis korszakok választják el a környező világtól. Köröskörül a végtelen sztyepp olyan metaforikus, akár a sivatag a Bibliában. Itt megszűnt az idő; a napok, órák számontartása már szükségtelen, hiszen a történelem a kommunizmus megvalósulásával beteljesült és véget ért. A rendelkezésre álló tér is kiismerhetetlen, ugyanis a faházakat gyökerestül kitépték, összekavarták az utcákat. Tulajdon nincs, dolgozni tilos, mert az kizsákmányolást szül. A pusztában vándorló nincsteleneket (a *неимущие* alapvető platonovi kategória) próbálják befogadni, hogy kiteljesítsék városukat. Tétlen közösségük tagjai a növények (elsősorban a proletár gyomok), az állatok (elsősorban a proletár verebek) és az égitestek is, de legfőképpen a Nap, „aki" egyedül dolgozik és táplálja a várost. Ez a szeretetelvű Napállam egy csillagidőben él.

Az antiutópikus városállam (utalással Platón *Az állam*ára) elszigetelt a külvilágtól, ideákra próbál épülni. Pusztulását egy kívülről, valószínűleg a legkonkrétabb történelmi időből érkező felfegyverzett csapat hozza. Az arctalan sereget sokáig fehérgárdistáknak értelmezték, de hihetőbb, hogy a tévelygőkkel leszámolni akaró államhatalom küldöttei. Dvanov az egyetlen túlélő, de az író az ő sorsát is lezárja a tóban lelt öngyilkos halállal, körkörösen visszavezetve regényét a kezdéshez, az apához és az ő halálához.

Ami a *Csevengur*ban költőien értelmetlen, a *Munkagödör*ben (1930) már abszurdan értelmetlen. (A harmadik nagyobb lélegzetű mű, *Az ifjúság tengere* már a groteszk operett fokára jut el. Ott megvalósul a mintagazdaság, összeházasodnak a főhősök, és egy hajó fedélzetén búcsúzunk tőlük, amelyen Amerikába tartanak mezőgazdasági tanulmányútra…)

A címben szereplő munkagödröt a jövendő proletariátus központi építményének szánják, és egyre nagyobbra és nagyobbra tervezik és ássák, amíg csak tart a regény. A felépítmény építése meg sem kezdődik, de az alapok is csak egy negatív forma, egy hiány, egy gödör képében láthatóak. A negatív, lefelé irányuló Bábel-torony építésén önkéntes rabszolgaságba vonult proletárok dolgoznak erejük megfeszítésével, magánéletükről lemondva, ócska barakkokban éhezve.

A trilógiának ez a második regénye azzal kezdődik, hogy Voscsev elgondolkodik a munkahelyén, ezért kirúgják, és leül egy árokparton. „Kétkedni kezdett életében, igazság híján elgyöngült a teste, nem bírt tovább fáradozni s úton lépe-

getni, míg meg nem tudja, pontosan milyen is a világ, s hogy merre a cél".[55] Ezeket az embereket nem izgatja, hol hajtják álomra a fejüket, és mit esznek, állandóan teleologikus gondok foglalkoztatják őket.[56] Gyöngéden gondoskodnak a gyerekekről, a falevelekről és a technikai építésről, miközben nem okoz számukra lelkifurdalást a burzsujok és a kulákok kiirtása.

Platonov műveit megszállottak, apátlanok, nincstelenek népesítik be. Nem köti őket sem család, sem vagyon, sem formális logika. Mindnyájan úgy szabadok, hogy valamitől meg vannak fosztva. A filozófia terében vándorolva teszik próbára eszméiket és eszményeiket, és sorra buknak el, mert nem a hétköznapi életre alkotta meg őket alkotójuk.

Kiinduló fogalmak a Csevengur *című regény (és részben más Platonov-művek) elemzési gondolattérképéhez*

- tér és idő: sivatag, vándorlás, települések, új időszámítása
- az apátlanság és árvaság mint allegória (lélektani, bibliai, forradalmi stb. kontextus)
- szüzséelemek: elhagyás, öngyilkosság, gyerekhalál, betegség
- a művek zárása
- műfaji és szemléleti keverés: szatíra, paródia, utópia és antiutópia, groteszk, abszurd
- hangnemváltások: pátosz és komikum, naturalizmus és miszticizmus
- hősszerkezet: szülők, gyerekek, asszonyok, barátok, elvtársak, „procsije"
- természet, technika, test
- ráció és érzelmek
- a kommunizmus értelmezése
- motívumok (víz, állatok, álmok, vasút stb.)
- halál, feltámadás, halhatatlanság értelmezése (, temető, öngyilkosság Nyikolaj Fjodorov elméletének hatása)
- mítoszi és bibliai párhuzamok, messianisztikus elemek,
- nyelvi rétegek: szocialista agitáció, filozófiai fogalmak (pl. létezés vs. élet), a kor szavai, szokatlan/helytelen/botladozó szintaktika

55 Platonov, A.: *Munkagödör*. Ford. Király Zsuzsa. Bp., Európa, 1989. 5.

56 A halállal rokon oneirikus állapotról ld.: Hetényi Zsuzsa: Az égi tó partján. A menedék metaforái Platonov hőseinek álmaiban. *Filológiai Közlöny* 41, 1995. 28–37. és oroszul: „На берену небесного озера." Метафоры убежища в снах героев А. Платонова. В: Heller, L. (red.): *Поиски в инаком. Фантатика и русская литература XX века*. Lausanne, Université de Lausanne, 1994. 101–110. https://www.academia.edu/13893892/Andrei_Platonov_--_son_v_ego_proze (megtekintés 2019.10.10.).

A KISEMBER ELŐLÉP

Mihail Zoscsenko novelláinak humora

Zoscsenko a két-három oldalas humoreszkek és szatirikus novellák mestere. Írásai terjedelmét valószínűleg az újságokban publikálható műfaj, a tárcasorok száma alakította ki, a szatirikus alaphelyzeteket pedig a húszas évek szovjet valóságának köszönheti. Első könyve, a *Szinyebrjuhov úr, Nazar Iljics elbeszélései* (1922) óriási népszerűséget és támadások özönét hozta számára. Ekkor csatlakozott a Szerapion-testvérek politikamentes irodalmat hirdető csoportjához.

A jellegzetes Zoscsenko-novella egy elbeszélő monológja, akinek sajátos nyelvében alkotja meg az író a paródia forrását (ezért olyan nehéz fordítani Zoscsenkót bármely nyelvre). Az elbeszélők narrációs maszkja a szkáz, a hétköznapi beszélt nyelv stilizációja: ez teremti meg azt a görbe tükröt, amelyen keresztül az elbeszélő lelepleződik. Sklovszkij szerint Zoscsenko kisember elbeszélője maga sem érti, amit beszél. Az *Arisztokrata hölgy*[1] története sajátos szubjektív esetleírás: a színházba meghívott hölgy már a negyedik tortát habzsolná a szünetben (az éhező húszas években vagyunk), ha rá nem verne kezére a kispénzű udvarló. A komikum hátterében azonban egy új magabiztosság, osztályszempontú proletáröntudat jelentkezik, amellyel megszületik az ideológiai tanulság: „nem szeretem az arisztokrata nőket". A helyzetkomikumhoz jellemkomikum társul – a beszélők gyanútlan önigazoló szóáradattal tárják fel aljasságukat és durvaságukat. Ezek a beszélők olyan képzelt olvasóhoz szólnak, akiről el sem tudják képzelni, hogy az övéktől különböző lenne az értékrendjük vagy nézőpontjuk, meg vannak győződve arról, hogy mindenki hozzájuk hasonlít.

Nemcsak nevetségesek a szereplők, hanem félelmetesek is. Az *Arisztokrata hölgy* elbeszélője letegezi az úri kisasszonyt, majd szinte engedélyt ad neki, hogy „hadd éljen" a házban. Feltárul a nélkülözés szülte kicsinyes jellemtorzulás, ahogy a kisember könnyen tanult szocialista szlogenjeivel visszaél, és szabad folyást enged osztályellenségre vadászó dühének. A tűzifatolvajt leleplező elbeszélő is mellét döngetve követeli magának a dicsőséget. Csupán mellesleg teszi hozzá, hogy ő maga a fahasábba rejtett dinamittal felrobbantotta a szomszédja lakását, amitől az albérlője ijedtében szörnyethalt. A szocialista nyomor

1 A *Krasznij Voron*, azaz *Vörös Varjú* című szatirikus lapban jelent meg 1923-ban.

végtelen bugyrai tárulnak fel, a hiánygazdaság kezdeti fázisaiban mindenki lop, mindenkit meglopnak, terjed az erőszak, vér folyik a konfliktusokban. Alapvető a lakáskérdés problémája (Bulgakov műveinek egyik központi témája), a vágyak netovábbja a megfelelő étkezés mellett a kommunális lakások többszörös társbérleteiben egy külön szoba, ahol nincs penész, hangos szomszéd, svábbogarak vagy poloskák.

Az *Arisztokrata hölgy* vízvezeték-szerelő elbeszélője úgy gondolja, a kultúra fogja felemelni. Előkelő hölgyet akar meghódítani, akiből csak a kalapját és az aranyfogát veszi észre, de semmit nem lát abból, mit gondol és hogyan él. A kisasszony nem sokat beszél, de ha megszólal, semmivel sem különb a környezeténél. („Elég disznóság a maga részéről. Akinek nincs pénze, ne járkáljon hölgyekkel."[2]) A főhős azért viszi színházba kiválasztottját, mert egy kulturális mintát követ, gavallérnak szeretne látszani, de a szünetben is csak arra tud gondolni, amiről eddig is beszélgetett választottjával, vajon rendben van-e a vízvezeték. A színpadi játék teljesen mellékes és érthetetlen az új színházlátogatók számára, mert a pénztári vagy üzemi jegybeszerzés, a ruhatár, a helyek elfoglalása és kikeresése, a szünet és a büfé jelent óriási kihívást. Zsolkovszkij és Scseglov úgy véli, hogy Zoscsenko a *Háború és béké*ből Tolsztoj Natasájának első színházlátogatásának, az ő beavatatlan nézőpontjával közelítésének parafrázisa.[3] Zoscsenko többször dolgozta fel a színházba és moziba látogatás témáját (például *Aktyor, Bányá;* A színész, Fürdő), és mindig botrányba és valamilyen rongálásba fullasztotta az eseményt.

A kisember elbeszélő meséjébe fokozatosan durva szavak lopóznak be, tehetetlen dühében úgy látja, hogy a nő züllött léptekkel megy oda a büféasztalhoz és zabál. A fizetéskor kirobbanó vitát idegen szavakkal próbálja nyomatékosítani („indifferensen viselkedik, teszi a hülyét").[4] A régi kultúra díszletei egyáltalán nem felelnek meg az új, felforgatott társadalomnak, ahol az arisztokrata a pária, és a proletár az úr: a cári idők orosz színházaiban a büfét a színházi nagy szalonok termeiben, nyitott asztalokon tálalták, és fogyasztás után egy pénztárnál lehetett diszkréten fizetni. Nyilvánvaló, hogy ez a berendezkedés anakronizmus, ha nem provokáció az 1920-as évek éhező társadalma számára. Az éhező nő és a pénztelen udvarló komikus ellentétén túl, jóval távolabbra céloz a novella, mert a szocialista gazdaság és az ország nyomorának áldozatait mutatja fel.

2 Zoscsenko, M.: *Arisztokrata hölgy*. Ford. Radványi Ervin. In Wessely László (szerk.): *Mai orosz elbeszélők*. Bp., Európa, 1960. 192.

3 Жолковский, А., Щеглов Ю.: *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*. Tenafly, NJ, Эрмитаж, 1986. 59–86.

4 Saját fordítás H. Zs. Radványi fordításában ez elvész. Vö. „közömbösen viselkedik: értetlennek álcázza magát"; *Arisztokrata hölgy*, 191.

A novella lélektani szempontból is zsákutca, mindkét szereplőt sértetten és igazának tudatában hagyja el a szöveg.

A szkáz többszólamúsága azonban nem merül ki abban a kettősségben, ami a hivatalos és nem hivatalos nyelv keveredéséből születik. Ez a nyelv több pozíció között és több nyelv között hoz létre kapcsolatot vagy éppen távolságot, distanciát: az író, az elbeszélő, az olvasó és a korleírás között vibrál a nézőpont. Zoscsenko hősei az olvasóhoz, a „polgártársakhoz" és az „elvtársakhoz" szólnak ki. Élőbeszédükben az író az értékek összekeveredését a stílusok összekeveredésével érzékelteti (Babel is, Olesa is ezt teszi más és más módon, olyan nagy szkáz-elbeszélő elődök után, mint Remizov és Zamjatyin). Az egyes szám első személyű elbeszélő Én-je fokozatosan lepleződik le a szkázban, egészen más jellemet tárva fel öntudatlanul, mint amilyet maga a beszélő szeretne magáról mutatni. Ez a kettősség azért groteszk, mert ellenállhatatlanul komikus, ahogy a kisember valakinek kiadja magát, de valójában önmagát árulja el. Ennek különösen groteszk színezetet ad, amikor egy olyan kollektív Mi nevében lép fel, amelyről nemcsak fogalma sincs, de valójában nem is tartozik az újságokból vett szólamok képviselte szocialista ideológia művelőihez, csak törleszkedik hozzájuk.[5]

Vinogradov 1928-ban úgy látta, hogy Zoscsenko hőseinél a városi kispolgári zsargon vulgáris kifejezéskincse jelenik meg, a népi-paraszti és a katonanyelv elemeivel vegyítve. Finomkodó, irodalmiaskodó kispolgárai a bürokrácia túlbonyolított, hivataloskodó nyelvét is fennköltnek érzik, gyakran élnek is vele. Nem szabad elfelejteni, hogy a polgárság hiányától szenvedő orosz fejlődés egyik sajátossága, hogy a kispolgár is fokozottabban kisstílű, „ázsiai" (a civilizációtól messze eső) ösztönök vezetik, tudatlanságában és korlátoltságában agresszivitásra hajlamos. Beszéde egyenesen a vásári ponyvairodalom, a lubok stílusába oltja a szovjet sajtókliséket. Előszeretettel (és rosszul) használ idegen szavakat (a vicces fonetikai torzításokat, néha népetimológiákat szinte lehetetlen lefordítani). Zoscsenko maga vallotta, hogy ő azon a nyelven ír, amelyen az utca embere gondolkodik és beszél. Benyegyikt Szárnov szerint Zoscsenko hősei az író saját nyelvén beszélnek.[6] Zoscsenko tipikus hőseinek kavalkádja képletekben áll elő, a humoros műfaj szabályai szerint a karikaturisztikus felnagyítás és vázlatosság dominál.

Zoscsenko világa mégsem vidám. Nem csak azért, mert az író melankolikus, súlyosan depressziós alkat volt, és ahogy maga is leírja, és kortársai emlékiratai

5 Виноградов, В.: Язык Зощенки. В: *Михаил Зощенко: Статьи и материалы*. Л., Academia, 1928. 61–64. https://imwerden.de/pdf/zoshhenko_stati_i_materialy_academia_1928_text.pdf (Megtekintés 2019.12.12.)

6 Сарнов, Б.: *Случай Зощенко. Пришествие капитана Лебядкина*. М., Эксмо, 2005.

is megerősítik, szinte sohasem nevetett. Önvizsgálatait tanúsító feljegyzéseiből kiolvasható érzékenysége lehetővé tette, hogy átlásson az embereken, és nem sok jót látott bennük és a világban. Hősei Gogol és Dosztojevszkij megnyomorított kisemberének zavarodott utódai, s csak időnként villan meg némelyikükben a csehovi groteszk kevésbé ijesztő változata. Nem csak a húszas évek korspecifikus kizökkent helyzetei lepleződnek le, mellettük állandóan kísért az általános és örök emberi durvaság, önzés és számítás. Mint kései följegyzésében nyilatkozta Zoscsenko, azt szerette volna, hogy az emberek hátsó gondolat nélkül járjanak vendégségbe. Egyik novellájából vett szállóigévé vált idézet is erre vonatkozik. Egy szerelmespár a pacsirta énekét hallgatja. A lány csacsogva kérdezgeti: mitől dalol a csalogány? A lényegre törő udvarló elveszti türelmét: „Zabálni akar, attól dalol" (*O csom pel szolovej,* Amiről a pacsirta dalol).[7]

A *Szentimentális elbeszélések* (1927) címe nem szó szerint értendő, bár a kötetet alkotó hét hosszabb elbeszélés bonyolultabb szerkesztésű és a korábbi művekkel ellentétben nem szatirikus.

A kecske legalaposabb elemzését nem más írta meg, mint az ellenzéki másként gondolkodó, szamizdat-, majd tamizdatszerző, később emigráns Andrej Szinyavszkij. Elemzésében a mitikus képek (a hatalmas termetű asszony, akit kecskéje miatt venne el a főhős), az archetipikus képletek és a freudi pszichológia (tej, asszony, anyaöl) kategóriáival megfogalmazott általános emberi szorongás, a világba védtelenül kitaszítottság története.[8]

Az üldözési komplexus, az ideálok megvalósíthatatlansága a témája az *Apolló és Tamara* második elbeszélésnek is, amelyben a görög isten nevét viselő hős (komikus családneve: Perepencsuk) elveszti szerelmét. Tamarát hiába hívják ugyanúgy, mint Lermontov romantikus poémájának, a *Démon*nak főhősnőjét, egy gazdag kereskedőhöz megy hozzá.

A lélektani elemzés különösen jogosult Zoscsenko esetében, aki először a *Visszanyert ifjúság* (1933) lapjain foglalkozott a fiziológia és a lélektan kapcsolatával, majd 1943-ban *Napfelkelte előtt* címen saját depressziójának történetét próbálta feldolgozni. Gyermekkorának, sőt csecsemőkorának legkorábbi emlékeibe, traumáiba ásott le, hogy megértse azokat a korai traumákat, amelyek tönkretették lelki alkatát. Az értelem erejével próbált küzdeni a depresszió ellen, egyre makacsabbul keresve a boldogság lehetőségét. Hiába hivatkozott Pavlov feltételes reflexszel kapcsolatos kutatásaira (Freud nevét mélyen elhallgatva), hiába sze-

7 *Зощенко, М.: О чем пел соловей. Сентиментальные повести.* М.–Л., Госиздат, 1927. 106. https://imwerden.de/pdf/zoshhenko_o_chem_pel_solovej_1927_1981_text.pdf (megtekintés 2019.05.03.).

8 Синявский, А.: Мифы Михаила Зощенко. В: *Лицо и маска Михаила Зощенко.* М.,Олимп-ППП, 1994.

lektálta kedves íróit, meg sem említve Nietzsche nevét – azzal, hogy a háború idején önmaga problémáival foglalkozott, végzetes hibát követett el, értelmiségi köldöknézéssel vádolták meg.

1946-ban kampány indult ellene, kizárták az Írószövetségből, ami egyet jelentett az éhezéssel. Cipőjavításból és fordításokból tartotta fenn magát. Nehéz lenne találgatni persze, mit írt volna ekkoriban, hiszen a *Kék könyv, avagy a pénz, szerelem, ármány és kudarc komédiája* (1935), e reneszánsz elbeszélésfüzérre emlékeztető történelmi anekdotatár az 1930-as években sok íróra jellemző hanyatlási korszakot jelzi Zoscsenko életművén belül is. Agyonhallgatott nevéhez sokáig csak az a kampány fűződött, amelynek során 1946-ban Ahmatovával együtt kizárták az Írószövetségből, és kitaszították az orosz irodalomból, a *Zvezda* és *Leningrad* folyóiratban közölt műveikért. Míg Ahmatovát 1950-ben visszavették, Zoscsenko élete végéig tiltott és kiátkozott maradt. 1958-ban halt meg.

1922 és 1946 között kilencvenegy kötete jelent meg a Szovjetunióban. A szovjet utca embere máig kabarétréfának olvassa és hallgatja műveit, örökségét odesszai kabarénemzedékek sora hasznosítja mindmáig. Mint Abram Lezsnyev, az 1920-as évek tehetséges kritikusa megjósolta, azoknak is kedvenc írója lett, akiket műveiben parodizál.[9]

Zoscsenko rövid szatirikus novelláinak elemzéséhez a gondolattérképbe a következőket érdemes kigyűjteni:

- szkáz-nyelvi jelenségek történeti és leíró (diakrón és szinkron) stilisztikai rétegekbe rendezve, nyelvi abszurdítások, helytelen fordulatok (idegen szavak rossz és indokolatlan használata), kornyelvi tünetek (újság, pártzsargon)
- jellemtípusok; foglalkozások; társadalmi rétegek
- átértékelt régi (pl. a színház) és új szovjet helyszínek (pl. a kommunalka, vagyis többszörös kényszerű társbérlet); ezek értékütközései
- narrációs képletekben kifejezett pszichológiai kapcsolatok: durvaság/erőszak/agresszivitás, alávetés, megalázás, proletár öntudat
- a „mi” és az „én” ütközései

9 Ld. még Kalavszky Zsófia: Puskinból Lenin, Leninből Puskin. A Puskin-kultusz nyelvi és rituális elemei két 20. századi orosz elbeszélésben. *Győri Műhely* 2017/4. 4–8. A cikk után a *Puskin-emléknapok, 1937* című novella olvasható magyarul, 9–11. o.

OPTIKAI CSALÓDÁS: AZ ABSZURD MŰFAJA

Danyiil Harmsz: egyperces *Esetek*

Harmsz művei sokáig nem érték el az olvasót, mert a szovjet cenzúra áldozatául estek az 1920-as és 1930-as években. A köztudat és a tankönyvek az abszurd kezdeteit a francia abszurd dráma születésétől datálják, az élén a 19. század végi Alfred Jarry és az abszurd műveivel csak a II. világháború után feltűnt Eugène Ionesco nevével. Harmsz életműve időben a kettő között helyezkedik el. Az abszurd az 1960-as években indult virágzásnak, sajátos nyugati stílusjelenségként, amelyet később megtámogatott az egzisztencializmus, és még később kíséretéül szegődött a posztmodern felé haladó irodalom.

Harmsz életműve arra világít rá, hogy a kelet-európai abszurd eredete a nyugatival egyidejű és egyenrangú. Ebbe a körbe tartozik az I. világháború körül, a Monarchia végnapjaitól erősödő kelet-európai keserű humor, Karel Čapek, Jaroslav Hašek, illetve Karinthy Frigyes vagy Rejtő Jenő. Későbbi társai a magyar Örkény István, a cseh Bohumil Hrabal és a lengyel Sławomir Mrożek, akikkel kapcsolatban a korábbi kritika elsősorban groteszket, szatírát, komikumot és paródiát emlegetett, még nem érezték meg az abszurd minőséget velük kapcsolatban. Kafka neve is gyakran felmerül az abszurd előfutárai között, holott nála nem jut ugyanakkora szerep a nevetésnek, a mindent érvénytelenítő és értéktelenítő nihilnek. Az abszurd azt tudatosítja bennünk, hogy a dolgok képesek teljesen zabolátlanul elszabadulni, kibújni a tudat és a fizika törvényei alól, amivel meghasonlásra kényszerítenek. A 20. században az abszurd nem csak a világ felfordult dolgainak esztétikai konstatálása, és nem csupán a logika felrúgása, hanem a metafizikai rettegés egyik válfaja. Ebben a vonatkozásban az abszurd valóban kafkai is.

Az abszurd 20. századi kiteljesedésének egyik fő oka a világháborúk, a totális államok és a terror megjelenése a történelemben, amely maga alá gyűrte az embert, aki a kiürített ég alatt és mítoszok híján nem képes sem perspektívát, sem ok-okozati kapcsolatokat látni.

Az abszurd irodalom térnyerése az avantgárd és az abból következő antiutópia utáni logikus fázisa a posztmodern felé haladó folyamatnak, s ilyen értelemben nem is térnyerésről, hanem a mindenféle nemabszurd irodalom térvesztéséről beszélhetünk. A valóságos világ abszurditása egyetlen adekvát gondolkodási

módként helyezi középpontba az abszurd világszemléletet. A filozófia terén az abszurd stádiuma a nyelv megkérdőjelezésével lett mindenre vonatkoztatandó. Zöld a fű, de vajon mit jelent, ha zöldik a fű, vagy fűtt a zöld? Vajon amit nem neveztek meg, létezik-e, és amit megnevezünk, ettől létrejön-e?

A kicsit idősebb kortárs Wittgenstein nyelvfilozófiai kiindulópontja az volt, hogy a köznapi nyelv pontatlan és többértelmű, így tévutakra vezet. Később a használati körről, a szövegösszefüggések jelentésmódosító hatásáról írta, hogy a nyelvi jelek jelentése „cseppfolyóssá" válik. Ez azért lényeges, mert Harmsz pontosan ezt a szót használja pszeudofilozófiainak tűnő elmélkedéseiben. „Egy ember logikusan gondolkozik, sok ember *folyósan*. Én ugyan egy vagyok, mégis *folyósan* gondolkodom."[1]

Harmszot humoros szerzőként tartják számon, s noha a humorról úgy vélik, életkedvvel és túlélési képességekkel párosul, Harmsz (és a már említett depressziós Zoscsenko) esete ezt inkább cáfolja. Harmsz extravagáns zseni alkat volt, szürrealista szemléletét hétköznapjaira is kiterjesztette, vonzották a misztifikációk, performance-ok, szokatlanul viselkedett, furcsán öltözködött. Rajzai nyugtalan, neurotikus, gyerekes, sérült emberre vallanak. Ő is depressziós alkat volt, excentrikus hajlamokkal. Erotikus műveiben az orosz irodalom szemérmességének ellenében a szubkultúra szabadosságát övezte az érzékek naturalizmusának poétikájával.

A humor válfajain belül más a groteszk és más az abszurd. Az abszurd humor kritikai éle a környezet ellenségességét hangsúlyozza, és forrása a kétségbeesés, a tehetetlenség. Általában a következő szavakkal határozzák meg a kézikönyvek és a klasszikus források: érthetetlen, logikátlan, céltalan, irracionális, a nyelv radikális devalválása, váratlan, kiszámíthatatlan, fölösleges, anti-bármi, szélsőséges fantasztikum, torz, nevetséges.

Az abszurd ősidők óta létezik és mindig utat talált a művészetbe. Minden népnek vannak abszurd meséi, a magyar csalimese vagy az orosz láncmese *(докучные сказки)* a világ érthetetlenségét figurázza ki és komikumát regisztrálja. A rövid műfaj eredetét akár az idők kezdetéig is visszavezethetnénk, a műfajokat ötvöző példázatokig, amelyekből az anekdotán keresztül a vicc is kialakult, alighanem a 18. század végén. Rabelais olvasói is jártasak lehettek az abszurd szemléletben. Hieronymus Bosch festményeit is az abszurd szférájából vonatkoztatta vissza a korabeli néző. Alfred Jarrynak elég volt egy hatalmaskodó bosszantó tanár, hogy az iskolai önkényből megírja az értelmetlenség királyságát. Harmsz maga is írt meséket, orosz irodalmi családfája pedig Csehovon át legalább Gogolig nyúlik vissza. Nabokov írta Gogolról, hogy „nem helyezhető abszurd szituációba az ember, ha az

1 Harmsz, D.: *Danyiil Ivanovics Harmsz tizenegy állítása*. Ford. Hetényi Zsuzsa. In Hetényi Zsuzsa (szerk.): D. Harmsz: *Esetek*. Bp., Typotex, 2013. 196.

egész világ, ahol él, abszurd [...], egy lidérces, felelőtlen világban", majd így folytatja: „a nagyon mély szenvedés és nagyon erős szenvedély patetikus és emberi művészete az abszurd."[2] Az orosz történelem különössége megfelelő háttér volt Gogol után Szaltikov-Scsedrin, Csehov, Leonyid Andrejev, Mihail Kuzmin, Mihail Zoscsenko és más művészek meghasonlásokat lefestő „eseteinek" megszületéséhez. Harmsz szövegei is olyan időben születtek, amikor a világ különösen értelmetlennek és ellenségesnek tűnt, amikor a realitás maga vált abszurddá.

Camus szerint a tudomány és a hit közötti határsávban három magatartás lehetséges az érthetetlenné vált világgal szemben: elfogadni a helyzetet és megpróbálni jelentést adni az életnek, öngyilkossággal elutasítani vagy természetfölötti magyarázatot találni rá. Harmsz műveiben viszont már nem érték az élet, megszűnése meglepően könnyed, tárgyilagos kegyetlenségű képekben jelentkezik, ahol az ember vagy szétmarcangolható húsbaba, vagy a halállal viaskodó áldozat. Harmsz kereső, bár nem szisztematikus gondolkodó volt, tanulmányozta az asztrológiát, a keleti filozófiát, a héber nyelvet, Püthagoraszt, a Kabbalát, misztikus iratokat, vagyis tudományt, bölcseletet, művészetet, hogy válaszaikat szembesítse a saját megoldásaival. Gondolkodásában azonban olyan elsöprő őserővel nyilvánul meg az eredetiség és az eredendően tiszta és következetes reménytelenség, hogy hatásokról szinte nem is beszélhetünk. Nála nem jöhet létre egyensúly a valósághoz fűző kapcsolatokban. Szemantikai értelmetlenség vagy szituációs értelmetlenség – Jean-Philipp Jaccard így osztályozza Harmsz írásait.[3]

Az *Esetek* műfaja a példázat ősi műfajának a kiürítése. Nem más, mint annak feladása, hogy értelmet találjunk bármiben. Marad a rögzítés, a csodálkozás azon, hogy a szavakból mi minden épülhet fel a kézzelfogható világ közrejátszása nélkül. Ennek meglátásához alkalmasak az optikai csalódások, a perspektíva átalakítása, a szemüvegek le- és felvétele: semmi sem az, aminek látszik. Az *Eset* egy kontextusból kiragadott, sűrített szerkezetű egyedi történés. Személytelen, a hősök arctalan, csonka portrék maradnak. A kis újsághíreknek még szerzőjük sem szokott lenni. Az eset nincs folyamatba helyezve, csak egy elszigetelt atomja a világnak. Időtlensége és absztrakt volta rokonítja a példázatokkal, amely valamilyen jelentőségteljes mondandót hordoz, csakhogy az *Esetek*ben a mondandó éppen a lényegtelenségével tud általánossá válni, ami egy belső műfaji feszültséget hoz létre. Miért érdemes egyáltalán leírni, hogy valaki megfulladt a borsófőzeléktől vagy agyonverték egy uborkával? Az olvasói tudat csak úgy tudja ezt értelmezni, ha absztrahálásra, elvont gondolatok megfogalmazására

2 Nabokov, V.: *Nikolai Gogol.* London, Penguin Classics, 118–119.

3 Жаккар, Ж.-Ф.: *Даниил Хармс и конец русского авангарда.* Санкт-Петербург, Академический проект, 1985.

képes, felfedezve, hogy az éltető étel fenyegetővé válása a világ ellenségességbe fordulását jelzi.

Harmsz esetdarabjainak, Örkény egyperceseihez hasonlóan a valósághoz vajmi kevés a közük. Örkénynél azonban legalább a gyakori csattanó kerekíti le a történetet, a befejezettség élményét nyújtva, Harmsznál azonban a töredékesség (fragmentumjelleg), az „irodalmiatlanítás", irodalomtalanítás a cél, vagyis egyfajta esztétikai pofon.

Harmsz az orosz avantgárd *záum* (az értelmen túli nyelv) és a *csinari*[4] költői-filozófiai művészcsoport hatása alatt, a *Levij Flang* (Balszárny), később 'Balos klasszikusok akadémiája' botrányokkal kísért felolvasóestjein és színházi-képzőművészeti kísérletein érett költővé, Alekszandr Tufanov és Kazimir Malevics hatása alakította esztétikai elképzeléseit. A *záum*ban még lehetséges volt két menekülő útvonal. Az egyik játéknak fogta fel az értelmetlen nyelv alkotását, a másik pedig transzcendens jelentést tulajdonított mindannak, amiben értelmetlenség helyett elrejtett titkot akar sejteni.

1927-ben két költőtársával, Vvegyenszkijjel és Zabolockijjal együtt Harmsz megalakította az OBERIU-t, a Reális Művészet Egyesülését az avantgárd utolsó kísérleteként (a név végére ragasztott U csak gúnyolódás az izmusokon).[5] Hamarosan világossá vált, hogy a megelőző két évtized intenzív művészi kísérleteiben formálódott csoportokat a szovjet hatalom felszámolja, újításaikat elutasítja. Az OBERIU legfőbb tétele, hogy a szovjet realitás abszurditása kizárja a mimetikus művészet valóságát, a jelenségek valóságát, mert a valóban reális művészet csak a végletesen pontos metafizikai abszurd ábrázolás lehet. 1928 januárjában színházi összművészeti estet tartottak, ahol felolvasásokkal szerepeltek, majd előadták Harmsz *Jelizaveta Bam* című darabját egyedi díszletekkel, végül levetítették a *Húsdaráló* című montázsfilmet. A mozaikszerű, verses és prózai, szaggatott szövegek fragmentumaiból álló színmű tárgya a rettegés. Benne burleszkjelenetek és metafizikai elmélkedések váltakoznak. Harmsz mindent lehánt a formáról, ami színdarabszerű, nincsen hagyományos értelemben vett cselekmény, tér- és időkeretek, nincs végigvitt szituáció és lélektani szereplő. Az OBERIU kiáltványában az áll Harmszról, hogy a tárgyakat és a cselekvéssort összetevőire bontja, mert a részek kölcsönviszonyára összpontosít.

4 A *csinari* elnevezésű baráti csoport alkotta az OBERIU magját, előfutára volt, hasonló szellemiséggel és tevékenységi körrel. Ld. egyik tagjuk cikkét a rendszerváltás körül: Друскин Я.: Чинари. *Аврора* 1989/6. 103–115. Érdekes dokumentumuk Leonyid Lipavszkij műve, amelyben a csoport egy éve alatt lefolytatott *Beszélgetés*eit adta közre (1933–1934). Más írásaik és elemzések, emlékezések szerepelnek a nekik szentelt tematikus folyóiratszámban: *Логос* 1993/4. http://www.ruthenia.ru/logos/number/1993-4.htm (megtekintés 2019.10.10.).

5 Részletesebben ld. a jelen kötet A csoportok és irányzatok az 1920-as években c. fejezetében.

A korabeli irodalmi élet hivatalos képviselői élesen bírálták őket, és hamarosan lehetetlenné tették tevékenységüket. 1927-től Harmsz, ahogy az OBERIU más művészei is egyre többet írnak gyerekeknek, kényszerűségből. Az abszurd szemlélet itt a „játék" tág kategóriája alatt el-elfogadható volt a cenzúrának, bár az ötvenes években még Harmsz tíz verses gyerekkönyve közül is betiltottak néhányat.

Kezdeti záumkísérleteit követően Harmsz kántáló-fohászkodó formákkal kísérletezett, majd a szuprematista művészet szóbeli változatai után megalkotta a *cisfinitum* elméletét, hogy megfogalmazza, mi a semmi, a nulla, a végtelen viszonya az értelmetlenséghez.[6] A nulla, amely nem egyenlő a zéróval, a már elmúlt múlt és a még nem létező jövendő közötti jelen idővel egyenlő, és ezért csak „itt" és „most", az idő és a tér találkozásában létezhet a világegyetem. „Milyen szörnyű, ha egy perc maradt a halálig, de örökké élni még szörnyűbb" – zárja egyik versét Harmsz (*Мне все противно*, Mindent utálok, 1933),[7] a végső kérdések mestere, akinek műveiben a halál központi téma. Szigorú és pontos logikával jutott el a logika felszámolásához. Filozófia és paródia borotvaélén táncol azokban az átmeneti műfajú értekezésekben is, amelyekben logikusnak tűnő, de mélyen ironikus levezetése elérkezik ahhoz a ponthoz, ahonnan nincs tovább. A valóság és az abszurdban leírt világ viszonyát általában egymással ellentétesként határozzák meg. Az abszurd bizonyosan nem mimetikus (nem ábrázolja a valóságot), nem esztétikai irányultságú (nem a szépségre és nem a szép szöveg megalkotására törekszik), és nem ideologikus (nem irányul a valóság értelmezésére vagy megváltoztatására). Ugyanakkor az abszurd az abszurd valóság egyetlen adekvát kifejezési formája. A valóság abszurditásának felismerése pedig bizonyos értelemben valóságábrázolás is, világértelmezés is – ez volt az OBERIU csoport művészeinek felismerése az 1920-as években. Írásaik hatásában a klasszikus katarzis és a művészet „változtasd meg életed!" felszólítása maradéktalanul érvényesül.

Harmsz az emberek akcióit és viszonyukat jellemtől és logikától mentesen, cselekménytől független kiragadott jelenetekben vázolja néhány vonallal. Az avantgárdtól eltérően nála hiányzik az utópikus jövőkép, nem jelenhet meg sem a fény, sem a messianisztikus jövő, nincsenek távlatok. Nem esik új jelentést elnyerő elemeire a nyelv, mert csak a leghétköznapibb törzse marad meg.

6 A *cisfinitum* az „e világi" (cis) finitum, vagyis a megmutatható végtelenség. Helye a *finitum* (végesség) és a megmutathatatlan *infinitum* (a végtelenség) között van. A cisfinitumról szóló, matematikai és logikai képletekkel tarkított írás az alkotó és az előfeltételek nélküli tudomány meghatározását célozta meg – így foglalja össze egy levélnek nevezett, de matematikai képletekkel tarkított értekezésben Leonyid Lipavszkijnak (1930). Хармс, Д.: Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола. В: Токарев, Д. (ред.) Д. Хармс: *О явлениях и существованиях. Спб.*, Азбука Классика. 2004. 300.

7 http://haharms.ru/harms-068.html (megtekintés 2018.09.19.).

Az artikulálatlan indulatszavak sokasága mellett a rövid felszólító és kijelentő mondatok, kiürült frázisok jelenítik meg a kétdimenziós, lapos emberfigurákat.

Harmsz alkalmaz ugyan egyes szám első személyű elbeszélőmódot, mégis csak nagyon közvetetten fejthetjük fel nála az elbeszélőt. Míg az avantgárd művész (Majakovszkij vagy Malevics) egy eltávolított és felnagyított Én-t helyezett a világ közepébe, az abszurd világában nem jut hely az egyénnek (egy-Én-nek). Nem is a humoros vagy ironikus távolságtartás, hanem a humor legnyersebb formája, a paradox jelenségek válnak uralkodóvá. Az élet véletlenek sora, nincs okozati sorozat – még a számok sorrendje sem biztos *(Szonett)*. Az ember biztonságérzetéhez a tapasztalatok számbavétele lehet az egyetlen sorvezető. Az abszurd művésze azonban független felnőtt, mert nem használ sorvezetőt, elengedi a kultúra folyamatosságának kapaszkodóját. Az *Esetek* azzal szembesít, hogy minden szituáció egyedi, nincsenek minták és megoldási kulcsok.

A disszonáns dimenzióváltások egy táguló univerzum kényelmetlen érzését fogalmazzák meg. Ahogy Alice először összemegy, majd aránytalanul megnyúlik Lewis Carroll abszurd gyerek(?)regényében *(Alice Csodaországban)*, úgy dagad, majd megy össze Harmsz alakja irreálisan, s tűnik el a világból.

> – Azt mondják, minden jó nőnek nagy a segge. Jaj de szeretem a nagymellű nőket, olyan jó szaguk van!
>
> Amint ezt kimondta, elkezdett egyre nagyobbra nőni, és amikor elérte a mennyezetet, ezernyi kis golyócskára esett szét. Bejött Pantyelej, a házmester, felsöpörte a golyókat egy lapátra, ahogy általában a lótrágyát szokta összeszedni, és kivitte a golyócskákat valahová a hátsó udvarra.
>
> A nap pedig tovább sütött, és a buja idomú nők tovább árasztották elbűvölő illatukat, mint azelőtt.[8]

A groteszk (a bahtyini karneválelmélet meghatározása szerint) a tragikum és a komikum vegyítése. Közismert Örkény István groteszkmeghatározása:

> Szíveskedjék terpeszállásba állni, mélyen előrehajolni, s ebben a pozitúrában maradva, a két lába közt hátratekinteni. Köszönöm. Most nézzünk körül, adjunk számot a látottakról. Íme, a világ fejtetőre állt. Férfilábak kalimpálnak a levegőben, visszacsúsznak a nadrágszárak, s a lányok, ó, ezek a lányok, hogy kapkodnak a szoknyájuk után.[9]

8 *Hogyan esett szét egy ember*. In *Esetek*, 166.

9 Örkény István: *Arról, hogy mi a groteszk*. In Uő.: *Egyperces novellák*. Bp., Magvető, 1974. 6.

Érdekes összevetni egy másik szerző szavaival:

> Ha megpróbálnak megállni és fejüket lehajtva hátranézni a lábuk között, fölfelé fordított arccal egészen más megvilágításban fogják látni a világot. Próbálják ki a tengerparton, nagyon mulatságos fejjel lefelé látni az embereket. Mintha minden lépésüknél leválasztanák lábukat a gravitáció ragasztójáról, mégis méltóságteljesek maradnak.

Ezek Nabokov szavai Joyce látásmódjáról. Nabokov szerint „a távlat változtatásának e trükkje, a nézőpont és a fókusz e váltása" révén „zöldebbnek látszik a fű és frissebbnek a világ".[10] A fejtetőre állítás számára nem a groteszk szemlélet privilégiuma, hanem a művészi látásmód ama ismérve, amelyre az orosz formalista Viktor Sklovszkij talált szakszót: különösítés, „osztranyenyije" *(остранение)*.[11] A groteszk nemcsak a vidámat és a tragikust cseréli meg, hanem a „fent"-et és a „lent"-et is.

A groteszkben még katarzist hoz létre a tragikum és komikum keverése, még érezhetjük a tragédián felülemelkedő nevetés reményét, de az abszurdban a kapuk becsapódnak előttünk. Az abszurd olyan életszemlélet és irodalom, ahol már nem találunk értékeket. Mindegy, hogy valami komikus vagy tragikus, hiszen e kettő ugyanazzá válik. A világ minden elemében ellenséges.

Harmsz életművével egy időben született meg Bahtyin karneválelmélete, amelyet az 1928-as letartóztatását követő száműzetésben kezdett el, és 1945-re fejezett be. Ebben a középkori egyház, a „hivatalos" kultúra a szovjet totális állam diktatúrájának metaforája (nem pedig tudományos analógiája, ahogy a kriptobahtyinisták vélik), s vele szemben a karnevál szubverzív, felforgató nevetése, a mindenkori „vásári" szubkultúra az avantgárd metaforája is. Ez a nevetés az örök halál fenyegetésének elutasítása, annak inkább annak elfogadása, és ezért maga a megtartó élet. Felülemelkedés, szellemi és lelki közösség létrehozója. Mihail Bahtyin kitér a Rabelais-alkotta fogalomra, aki *agélaste*-nak nevezte a nevetni nem tudó, humortalan embereket.[12] A posztmodern kor irodalomtudománya Nietzschéhez is visszanyúlva egyre gyakrabban veti fel a nevetés komplex, a vidámsággal nem azonos természetének kérdését.

10 Nabokov, V.: James Joyce: Ulysses. In Bowers, F. (ed.): *Vladimir Nabokov: Lectures on Literature*. San Diego – New York – London, Harvest Book, 1982. 289. Az előadást 1948-ban tartotta a Cornell University tanáraként, de csak halála után adták ki. Uo. vii.

11 Fordításáról már szóltam: minthogy előtte az oroszban sem létezett ez a szó, több megfelelőt kapott az egyes nyelvekben, angolul *estrangement* vagy *defamiliarization*, magyarul *defamiliarizáció*, *különössé vagy szokatlanná tevés*. Saját fordításomban: *furcsítás*.

12 Az *a-* görög fosztóképző, a *gélos* jelentése: nevetés.

Bahtyin groteszkelméletében (lásd az 1. kötetben) alapvető szerepet játszik az étkezés, a természet nagy körforgását az emberi testben megismétlő éltető, „fent" bemenő zabálás és ivászat, valamint „lent" kijövő, a természetet visszatápláló, alantas ürítés. Mind Örkény, mind Harmsz szövegeiben kulcsfontosságúak az ételek, ám a táplálék náluk ellenségessé válik. E ponton is jól megragadható az abszurd és a groteszk különbsége: a groteszk életigenlő zabálásával szemben az abszurdban nem reprodukáló táplálék az étel, hanem önállósult, ellenséges elem. Belsőleg vagy külsőleg, méregként vagy fegyverként, de öl. Harmsz egyik figurája megfullad a borsótól, a másikat egy uborkával csapják agyon, és a 20. kis *miniatűrben (A megbukott darab)* egymás után okádnak a szereplők ok nélkül, mindössze ebből áll a cselekmény. Hogy az egész világ színház és okádék, vagy csak a szovjet, nézőpont kérdése.

Harmsznál az *Esetek* 2. darabja így kezdődik: „Egyszer Orlov túl sok borsófőzeléket evett és meghalt…", s utána még sorban mások is elpatkolnak.[13] Az abszurd szívesen használja az abszurd népmesék láncmeseformáját. Ugyanakkor másfajta logikus láncolatok az abszurdban megszakadnak, míg a groteszkben a számok többnyire mitológiai érvényűen archetipikusak. Lehet ilyen a mesei hármas szám biztos egysége vagy a sokértelmű tizenkettőé.[14]

Az abszurdban a számok egysége és sora megbomlik, összezavarodik. Harmsznál a hiány, a zéró, a lyuk, a semmibe vesző perspektíva a valóság abszurditását erősíti meg *(Szonett)*. Senki nem tudja a városban, vajon a 7 vagy a 8 következik a 6 után, de a sor mindenkinél a nyolcas után szakad meg, ami egzisztenciális kérdéssé tágul. Egyfelől ha a számok sorával nem mérhető, akkor irracionális a világ, ugyanakkor kifutás híján csonka és redukált. Másfelől a nyolcas tömbszerű totalitása miatt megközelíthetetlen, felfoghatatlan is. A nyolcas után „végső soron"(!) nem is következhet semmi, hiszen az a végtelen is, és egyben a semmi széle. Ha valaminek semmi értelme, annak sok értelme van, mert az emberi agy mindenképpen értelmet akar mindennek adni.

Az optikai csalódás annak jele, hogy a látásmód függvénye, mit látunk, nem pedig fordítva. Örkénynek és Harmsznak is van ilyen című műve. Harmsznál a rövidlátó Szemjon számára, amint leveszi a szemüvegét, eltűnik a fán gubbasztó muzsik. Mindkét novellában a szemlélő és a világ viszonyát zavarja meg a diszfunkcionális szemlélet, Harmsznál azonban időbe telik, amíg az olvasó rájön, hogy semmi különleges nem történik, hiszen hétköznapi jelenség, hogy a rövid-

13 *Esetek*, 93.

14 Švejk szerint tizenkét gyászlobogónak kellene lengenie a Konopištěn, „hogy kilegyen a tucat, az kerek szám, és tucatjával mindent olcsóbban adnak". Hašek, J.: *Švejk*. Ford. Réz Ádám. Bp., Európa, 1957. 14. Hašek regényét mindvégig meghatározza a számok groteszk eluralkodása, jelezvén az Osztrák–Magyar Monarchia rendnek leplezett káoszát.

látó nem lát szemüveg nélkül, s csupán ő gondolja, hogy a világ különös és megérthetetlen, következésképpen optikai csalódás áldozata lett.

Az 1920-as évek orosz irodalmának központi kérdése a széles perspektíva és a kicsi közelkép, a társadalmi „nagy valóság" és a személyes szféra, az alulnézet ellentéte. Jurij Olesa az *Irigység*ben a távlatok távcsöveivel és a gombokban, kanálban, szemüvegben vagy akár kirakatüvegekben megjelenő kicsinyített reflexiókkal jelzi ezt a dichotómiát (lásd az Olesa-fejezetben).

Harmsz műveinek alapján az abszurd irodalom teljes példatára összegezhető. Ezek az írások az írás lehetetlenségéről szólnak, a depresszióról, a bénultságról és a szavak dermedtségéről *(Kék füzet, No. 10)*. A párbeszédek szétesőek, a szereplők ellenségesek, a dialógusok egymás mellett vagy ellen beszélő monológok. Az emberek is szétesőek vagy tárgyak nőnek beléjük, illetve rajtuk. A csonka vagy megcsonkított test, az egész széthullását jelző fizikai hússá realizált metaforája az orosz avantgárd művészetben alapmotívum. Az 1913-as *Győzelem a Nap fölött* című futurista összművészeti operában a művészeti ágak szintézise a hagyományos művészet lebontására jött létre, s művészei mind Harmsz mesterei voltak. Hangjaira esett szét a disszonáns zene (Mihail Matyusiné), elemeire bomlott szét a nyelv a záum betűnyelvében (Krucsonihé), és az 1920-as második előadásban Malevics díszletei és hatalmas kartonfigurái sorban vesztették el tagjaikat, testük széthullott. A szadista mészárlás túlzásában (23. és 25. *Eset*) a test nem szent, nem sérthetetlen, nem is a lélek burka, csak egy tárgyaknál is lényegtelenebb eleme a földi faunának. *Az álom*ban, az *Esetek* 12. darabjában az ember pár pillanat alatt átalakul és szemétre kerül. Ennek történelmi megéléséhez nem sokat kellett várni.

A történelmi személyiségek pondrók, az írók esendő, egymásban elesendő szerencsétlenek, hovatovább idióták, akiknek élete antimítosz. Harmsznál a nemzet nagyjai is leszerepelnek, nem magasodnak tündöklő szoborként, nevüket kiüresíti az lealacsonyító „anegdoták"-ban. Tisztelhetetlenül testközelben szerencsétlenkednek a Puskin és Gogol nevű tökfilkók és idióta leszármazottaik *(Puskin és Gogol; Anegdoták Puskin életéből)*, és gilisztaként a trágyában kúszik félelmében Ivan Szuszanyin, az operahős *(Történelmi epizód)*. A kronologikusnak ábrázolt eseménysorok nélkülöznek minden logikát.

Harmsz a szavakat is szétszedi, de nem azért, hogy értelmetlenné tegye, hanem hogy új, néha végzetes értelmet adjon neki. Bergson nevében a „-szon" oroszul 'álom', míg Petrov nevében a "-rov" oroszul 'árok'. A szótöredékek maguktól szervezik a kétszereplős versbe foglalt cselekmény-talányt. Ha Pet*rov* eltűnik az árokban, és Berg*son*, aki utánamászik, szintén eltűnik, ám a hangjuk hallatszik – akkor vajon mindketten valahol álmodnak? (E példából is kiviláglik, milyen esélyekkel indulhat Harmsz műfordítása.) A név már nem megkülönböztető

„tulajdon"-név, csak feltételes és kisajátítható semleges címke. Ivánok és Pjotrok sorjáznak, és komikusan meg is duplázódnak.

Harmsnál az *Esetek* 3. darabjában öregasszonyok bukfenceznek ki sorban az ablakból, az *Aláhullás*ban képsorozat mutatja, hogy a lassan zuhanók mellett elsuhanó emeleteken mi mindent tevékenykednek az azonos nevű Ida Markovnák (a név itt is csak egyforma címke). Alant érdeklődve gyülekezik a nép, és komótosan megérkezik a rendőr. A házfelügyelő széthessegeti a bámészkodókat, nehogy a közelítő zuhanók rájuk essenek.[15] Harmsz számára az emberek zuhanása az einsteini és bergsoni tér- és idő elméletre elvégzett kísérlet: a mozgás és a statikum relativitásának, az idő halál előtti kitágulásának életképletté alakítása. A bahtyini bináris ambivalencia a „fent" és „lent" karneváli megcserélése. (Mircea Eliade ebben a korban párhuzamosan kidolgozta „szent és profán" dichotómiájának rendszerét.) Az archetipikus kronotoposzok viszonyrendszere azonban itt a kicsinyesség szférájába átlényegülve jelenik meg. A groteszk benne lehet akár egy-két széthúzó szóban: a naftalin és a mahorka szaga az élet és halál harcát jelenítik meg (9. *Eset: A láda*). A főszereplő itt a meghalás tudományos kísérletét végzi el, azt a láthatatlan vonalat keresi, amely az életet és halált elválasztja. „Ha én vagyok, akkor nincs halál, ha halál van, akkor én nem vagyok" – idézi Epikuroszt Richard Rorty már említett művében az iróniáról, és hozzáfűzi, Harmszra is érvényesen, hogy itt az egyik üresség cserélődik egy másikra.[16] A ládakísérlet kudarca az, hogy hőse életben marad. A szöveg üresen csengő, naiv, patetikus mondata jelzi, hogy negatív esemény következett be, amikor „az élet legyőzte a halált".

Ez azonban nem bináris ellentét, mert Harmsnál hiányzik a magasztos (fenti) pólus, hacsak a nemzeti nagyok nevét nem tekintjük szenteknek. A dolgok állandóan ismétlődnek, mint a láncmesékben, és a repetitív történés annyira törekszik a pontosságra, hogy felszámolja a leírás tárgyát. Az unalomig egyforma ismétlés, a sorozatos „elhaláloztatás" gyakorlatának komikuma Alfred Jarrynál még Macbeth-paródia is lehet, a középkori groteszkben a halál kinevetése, akár a középkori vásári játékokban, az örök visszatérés körforgásának tudatosítására.

Sok kultúrában közös a haláltánc, amely a 19. században, a Madáchnál a Londoni színben *(Az ember tragédiája)* és Arany János *Hídavatás*ában dosztojevszkiji szociális közelképpé lényegül át. De Harmsz sorozatos áldozatainak halála, például az ablakon kieső öregasszonyai (vagy Nyikolaj Vvegyenszkij szereplőinek sorban

15 Örkény István hasonló egypercesében hangzik el a kérdés, amelyet Harmsz is írhatott volna: „Egy naiv zuhanó: – Nini, szegény, az a nagy mellű nő, hogy szalad... Csak nem képzeli, hogy rá akarok esni? (*Még megkérdezte*) http://mek.niif.hu/06300/06345/06345.htm#74 (megtekintés 2019.10.10.).

16 „Exchanging one vacuity for another". Rorty, R.: *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge, Cambridge UP, 1989. 23.

legyilkolása az *Ivanovék karácsonyá*ban) sem társadalmi, sem okozati hátteret nem kap. Úgy érezzük, mintha már ekkor, 1928-ban megérezték volna az intuitív írók a sztálini korban bekövetkező sorozatos eltűnéseket. A terror is azzal kelt félelmet, hogy nincsen benne logika, tetteinek okai és szándékai kifürkészhetetlenek, és a végzetszerűség álarcában lép be a legintimebb életszférába (a *Gubanc*ban egy szerelmi jelenetbe). Harmsz kérdése általában nem az értelmetlen halálra, hanem az értelmetlen életre vonatkozik, ahogy a 13., 15., 21. *Eset*. A halál nem leselkedik az emberre, hanem állandóan jelen van, bejön a szobába és élni akar. Sőt, Harmsz ciklusának egyetlen jóságos lénye, aki felkarolja az ember holtában is gyűlölködő, mégis vacogó lelkét, a halál angyala – vele végződik az *Esetek* záró darabja.

Egy szégyellős fiatalember az ég felé tudakolja az utat a gyár portásánál, majd hirtelen felszáll (14. *Eset: A fiatalember, aki ámulatba ejtette az őrt)*. Álom és nemálom, ébrenlét és nemlét gyors váltogatása az irracionális eseményeket is banálisnak, gondolkodásra sem érdemesnek, bevégzett ténynek mutatják (például 17. *Eset: Makarov és Petersen*). A fennkölt elemek eltűnését Isten kegyetlen hallgatása kíséri – a transzcendens oda. Harmsz második korszakát az abszurd egzisztencializmus formája jellemzi, írja Jaccard.

Az otthontalan világot undor, oktalan erőszak, ellenséges véletlenek és a szabadság hiánya jellemzi. És általában a hiány, az eltűnés, a zéró, az üres hely – akár Malevics képe, a *Fehér a fehéren*. És ez a fehér nem a tisztaságé. Nem is írásra váró *tabula rasa*, hanem egy olyan tábla, amelyről már mindent letöröltek. Harmsz sorra veszi: az ember sorsa egyáltalán nincs a saját kezében; Isten nyilvánvalóan nem gondoskodik róla; márpedig akkor csak valami transzcendens gondolati csalás marad. Harmsz a végtelen egyenes elméletéből a kereszt és a kör formájához jut el, a vallás és az örök visszatérés szimbólumaihoz. Mintha azok célt vagy megnyugvást hoznának.

Az orosz abszurd újra kezd divatba jönni és az 1920-as években kultivált megjelenési formáit ismét felfedezik. A posztmodern számára már alapállás az abszurd viszonyulás, sajnos, a megfelelő társadalmi kísérőjelenségek is elősegítik új hullámát. A művészeti ágak keverednek, újra egymásba folynak, a nevetés sötét aspektusai előtérbe kerülnek. Az élet terei egyre alkalmasabbak az abszurd ábrázolásra, helyszínei, akárcsak Harmsznál, az utca, a lakások, az üzletek, a tömeg látogatta helyek. A mai orosz irodalomban, például Vlagyimir Szorokinnál egyre nagyobb helyet kapnak a Harmsznál látott morbid, kegyetlen részletek. Továbbra is érvényes, hogy a tárgyi világ részeire esik szét, a paradox eluralkodik mindenen, mert a transzcendens keresés sikertelen maradt.[17]

17 Érdekes, századokon és három kontinensen átívelő, orosz vonatkozású példa a Gogol művéből készült Sosztakovics-opera, *Az orr*, amelyet a New York-i Metropolitanben vitt színre William Kentridge képzőművész és performer, akinek tevékenysége sokban emlékeztet az orosz avantgárd és az OBERIU művészeti műfajkeverésére és performance-aira, ahonnan merít is.

Harmszot először 1931-ben tartóztatták le, gyerekverseinek „szovjetellenessége" miatt száműzték eredetileg három, végül egy évre Kurszkba. Visszatérése után főleg prózai műveket írt, de már csak gyerekirodalmat tudott publikálni, az is keveset. Depressziója fokozódott. 1941 őszén, a leningrádi blokád alatt újra letartóztatták, mert nem akart bevonulni katonának. Az agyonlövetést elkerülendő őrültséget színlelt, és a bombázásoktól sérült börtönkórház zárt osztályára vitték. Itt halt éhen 1942 februárjában.

Harmsz köré a hurkok rendszere zárult: a más rendszerek közé zárt Szovjetunió hermetikus határai, a diktatúra belső szorítása, majd a háborútól körbezárt ország feszültsége, ezen belül is a blokáddal körülzárt város, azon belül is a börtönzárka, ahonnan színlelt tébollyal a zárt osztályra szorult. A bombázott börtöntébolydából már csak a halál felé nyílhatott ajtó számára. Egyik írása szerint élete már azzal kezdődött, hogy egy szoros, levegőtlen helyre, inkubátorba zárták.

Harmsz abszurd írásai bizonyos fokig a javasolt elemzési módszer próbája lehet: vajon milyen gondolatmenetre vezet olyan irodalmi művek vizsgálata, amelyek felszámolják a hagyományos szépirodalmi kategóriákat. Ha az *Esetek* nyitó írását vesszük, a méltán legismertebb *Kék füzet, No.10* képviseli a felszámolás programját. Az abszurd irodalom minden jegyét magán viseli. Ha nem lennének a javasolt kategóriák, nehezebb lenne meghatározni, mi az, ami eltűnt a szövegből, az idő, hely, cselekmény, stílus, stb. sajátos eltörlése és átalakítása hiánnyá. Minden mondata tagadó, vörös hajú hőse, akinek haja sincs, semmivé alakul át egy tárgyilagos szövegkivégzésben, míg megszületik a következtetés, hogy „nem is érthető", ezért nincs más megoldás, mint elhallgatni: „jobb, ha nem is beszélünk róla".[18]

A *gondolattérképhez* javasolható az abszurd fent felsorolt vonásainak egybevetése az egyes írásokkal, illetve egymás közti kapcsolatuk meggondolása. Harmsz írásaival kapcsolatban a logikába rendező gondolattérképen éppen az ellentétes jelenségeket lehet rögzíteni, mert az abszurd lényege a logika hiánya. Lehet a hiányokat gyűjteni és a felszámolt hagyományokat észrevenni, illetve példákat keresni a szövegben az abszurd fent felsorolt kategóriáira (például az óramutatók hiányának lehetséges jelentései, vagy a váratlan és logikátlan befejezések stb.).

18 *Esetek*, 92.

AZ OROSZ EMIGRÁCIÓ IRODALMA

Az 1917 utáni orosz emigráció nem pusztán történelmi esemény, hanem az orosz irodalom létezési formáiban lezajlott gyökeres átalakulások kezdete. Először fokozatosan két részre hasadt ez az irodalom, emigrációs és otthoni irodalomra, majd a szovjet cenzúra fellépésével az otthoni irodalom is több részre szakadt.[1] A hivatalosan publikált írások mellett megjelentek a betiltottak és a félelem miatt fiókban maradottak. Ebből nőtt ki az 1930-as évektől a *szamizdat* (illegális, írógéppel sok másolatban legépelt, majd magánúton terjesztett írások, lásd erről a szamizdat-fejezetet itt a 2. kötetben). A diktatúra erősödésével, elsőként az 1950-es évek végén, de a Brezsnyev-korszakban már nem kivételképpen külföldre (*tamizdat*ba[2]) juttatták el írásaikat azok, akiket nem publikáltak. A betiltott írók egy része más és más módokon idővel emigrált, erősítve az emigrációs irodalmat. Ez a valaha nagyon erősen elkülönült négyféle irodalom, az otthoni, a betiltott szamizdat, a Szovjetunióban élők külföldre küldött tamizdat szövegei és az emigrációs irodalom az egyes alkotók életműveiben utólag egyesülhet. Joszif Brodszkij, Szolzsenyicin, Akszjonov és mások életműve mind a négy változatot magában foglalja. Egyes műveik megjelentek folyóiratokban, majd szamizdatba kényszerültek (általában), majd műveiket külföldre juttatták, ezért konfliktusuk kiéleződött a hatalommal, s üldöztetésük (börtönéveik, lágeréveik, pereik, Írószövetségből kizárásuk vagy kilépésük) után emigrálni kényszerültek (és megfosztották őket állampolgárságuktól).

1917 után sok orosz értelmiségi emigrált, ki jószántából, ki kényszerből, ki félelmében, ki meggyőződésből. Az emigránsok zömét az értelmiség tette ki, és minden nagyvárosban, ahol megtelepedtek, élénk kulturális életet hoztak létre. Az 1920-as években a háborús sokkból kifelé igyekvő Németországban Berlin sajátos enklávé volt, amelynek kozmopolita hangulata a háború utáni migrációs mozgások eredményeként jött létre. A húszas évek elején, 1926-ig Berlinben három orosz nyomda, negyven-egynéhány orosz kiadó működött és mintegy

1 Egy orosz emigrációval foglalkozó genfi tudományos konferencia címe az volt az 1980-as években: „Egy orosz irodalom van vagy kettő?" Valójában nem csak kettő létezett.

2 *Tam* – oroszul: 'ott', a Nyugat eufemisztikus megnevezése, *izdat* – 'kiadás'.

hatvan folyóirat és újság jelent meg orosz nyelven. 1922-ben több orosz nyelvű könyv jelent meg a városban, mint német nyelvű, és több mint Moszkvában és Pétervárott együttvéve, ahol nem volt papír. Csak 1923-ban háromszázhatvanezer orosz emigráns adott be letelepedési kérelmet, akik homogén közösséget alkotva, otthoni életmódjukat rekonstruálva a város lakosságának 8%-át tették ki.

A német politikai és gazdasági viszonyok változásával (a pénzreformot követően Berlin túl drága lett) Párizs vette át a központ szerepét. A cseh kormány segélyeinek köszönhetően Prága az orosz emigráció egyetemi és tudományos központja lett: közismert Roman Jakobson és a prágai strukturalista iskola meghatározó szerepe a nyelvészetben és a 20. század kultúrájában. A német megszállás után innen is, de Európa több pontjából is többnyire az Egyesült Államokba vezetett az út. Kezdetben kisebb orosz emigránsközösségek voltak Angliában, Belgiumban, Argentínában, valamint Harbinban, Rigában, Belgrádban és Szófiában.

A hazájukon kívül rekedt értelmiségiek hatalmas mennyiségű és változó ideig működő újság és folyóirat révén érintkeztek egymással, és elégítették ki információs és közlésvágyukat. A párizsi *Poszlednyije Novosztyi* 1920 és 1940 között, a berlini *Rul* 1920 és 1931 között jelent meg. A vastagabb és nagy jelentőségű *Szovremennije Zapiszki* (Párizs) 1920 és 1940 között 70 kötetet élt meg, a prágai *Volja Rossziji* is 10 évig tartotta magát.

Az emigráció irodalma szervesen az orosz szimbolizmus örökségét vitte tovább, mintha annak fejlődése folytatható lett volna az orosz forradalom krízisétől függetlenül. Ez nemcsak azokra áll, akik már befutott, ismertebb írók voltak mint Georgij Adamovics vagy Vlagyiszlav Hodaszevics, hanem az ún. „párizsi iskola" fiatalabb tagjaira is (Borisz Poplavszkij, Galina Kuznyecova, Dovid Knut). A próza olyan nagy mesterei kerültek még Nyugatra mint Ivan Bunyin, Leonyid Andrejev, Alekszej Remizov és Alekszandr Kuprin.

Jelentős szellemi értéket képviseltek az emigrációba vonult vagy Oroszországból kiebrudalt orosz filozófusok. 1922-ben az ún. filozófusok hajójára (és a hasonló funkciójú vonatokra) a lenini szovjet hatalom a nem kívánatosnak minősített személyeket szállította el kényszerrel az országból. Nyikolaj Bergyajev, a perszonalista idealizmus nagy alakja, Lev Sesztov, az egzisztencializmus öntörvényű előkészítője bekerültek az európai filozófiai gondolkodás áramába, annak legnagyobb hatású rendszeralkotói közé. Az orosz vallásfilozófusok, Szergij Bulgakov, Szemjon Frank és Georgij Florovszkij is jelentős szerepet töltöttek be az egyházak közötti párbeszéd és az ökumenikus teológia terén.

Az emigráció alapproblémája az volt, hogy egyrészt az orosz kulturális hagyományok egyedüli folytatójának tekintette magát, másrészt nem ragadhatott meg a fejlődésben, és nem függetleníthette magát az „otthoni" irodalomtól, amelyben az avantgárd irányzatok sokasága virágzott (és ahol az olvasóközönsége élt).

Másik dilemmája az orosz civilizáció és az új, befogadó ország kultúrájába való beilleszkedés között feszült. Jevgenyij Zamjatyin például párizsi évei alatt végig dolgozott, de nem alkotott semmi jelentőset, nem tudta megtalálni magát, holott kiválóan beszélt angolul és franciául is. Marina Cvetajeva legszebb verseit írta Berlinben a húszas években, majd Párizsban is élt, de végül hazatelepült. Hodaszevics 1927-től haláláig összesen néhány tucat verset írt. Mark Aldanov (Mark Landau) írói tevékenysége pedig csak az emigrációban kezdődött. Az emigráció elszigeteltsége a harmincas években, amikor a határok szinte hermetikusan bezáródtak, évtizedekre teljessé vált.

AZ ÉRTELMEZÉS VÉGTELEN SPIRÁLJAI

Vladimir Nabokov orosz nyelvű művei[1]

Vladimir Nabokov találta meg leginkább saját hangját az emigrációban, bár ő sem azonnal. Lírikusként, verses drámák írójaként és műfordítóként indult, és csak 1923-tól írt prózát és esszéket. Életének második felétől világhírű amerikai íróként tartották számon, és a nagyközönség egy részének a mai napig fogalma sincs arról, hogy oroszul is alkotott. Regényeiből neves rendezők sikerfilmjei készültek (Stanley Kubrik: *Lolita*; Tony Richardson: *Laughter in the Dark*; Rainer Maria Fassbinder: *Despair*).

Gyermekkora és kora ifjúsága idilli légkörben telt. A kis Nabokov Pétervárott és vidéki családi birtokokon magántanárok és kiterjedt személyzet kényeztetése mellett hódolhatott szenvedélyeinek, a tenisznek, a sakknak, a pillangóvadászatnak (neves entomológus volt, élete során számos tudományos dolgozatot írt a lepkékről, az elsőt kilenc éves korában), valamint az olvasásnak. Nem kedvelte a legelitebb orosz gimnáziumot, a Tyenyisev-iskolát (Mandelstam iskolatársa volt), ahova reggelente Rolls-Royce-on érkezett, és ahol válogatott tanárok oktatták. Apja, Vlagyimir Dmitrijevics Nabokov neves jogász volt, kadetpárti államférfi, anglomán arisztokrata, aki a krími kormány igazságügy-miniszteréként emigrált családjával. 1922-ben Berlinben merénylet áldozata lett.[2] Részben talán az apja hírnevétől független pálya érdekében is Nabokov Berlinben Szirin álnéven publikált 1921 és 1940 között.

1 Ez az igen fontos szerző azért szerepel csak életművázlatával, mert 2015-ben megjelent monográfiámban és cikkeimben részletes elemzések találhatók a szerzőről és műveiről. Ld. a könyvet és benne a 2015 előtti cikkeim listáját: Hetényi Zsuzsa: *Nabokov regényösvényein*. Bp., Kalligram, 2015. 893–895.

2 Nabokov Amerika előtti életrajzának művészi feldolgozású, fikciós eszközökkel megalkotott memoárja az angolul írott *Szólj, emlékezet!* (*Speak, Memory*, 1967), amely sokkal több, mint puszta önéletrajz. Első angol verziója kétféle címen jelent meg Angliában és Amerikában (az angol kiadásé: *Conclusive Evidence,* 1951). Nabokov és felesége ezt Amerikában fordította le oroszra Más partok *(Drugíje beregá)* címmel (1954), majd visszafordítva, kibővítve és átdolgozva megjelent végső változata (1967). „E mű személyes visszaemlékezéseim összefüggő rendszerré szerkesztett gyűjteménye", írja Nabokov az előszóban, majd a memoárban hozzáteszi, hogy „az önéletrajzíró igazi célja, azt hiszem, az életet átszövő motívumhálók kidolgozása". Nabokov, V.: *Szólj, emlékezet*! Ford. Pap Vera-Ágnes. Bp., Európa, 2006. 7, 26.

Az emigráció a gyermekkor, az otthon elvesztését jelentette számára. Cambridge-be járt egyetemre, ahol belemerült az orosz irodalomba, és folytatta a kamaszkorában elkezdett intenzív versírást. Már fiatalon sokat fordított, és a prózához is két jelentős fordítás révén jutott el: Romain Rolland *Colas Breugnon*-ja és Lewis Carroll enigmatikus, szójátékokkal teli *Alice Csodaországban* című műve jelent meg Berlinben (1922, 1923) az ő átültetésében. A műfordításokat követően, és úgy vélem, annak hatására is fordult a kisprózához. Élete során mintegy hetven elbeszélést és novellát írt, az amerikai évek alatt mindössze tízet, angolul. Nabokov „tökéletes kisformának" nevezte a novella műfaját, erre törekedett saját műveinek gondos, cizellált megformálásával. Novellái gyakran regényeit előkészítő kísérletek, mikromodellek, amire metafikciós utalásjátékok sorozatával fel is hívja a figyelmet a *Toborzó*ban. Nabokov abban újítja meg a klasszikus elbeszélői modellt, hogy nála a szerzői jelenlét és a megbízhatatlan elbeszélő a metatémák megjelenésének katalizátorai:[3] a kreatív írói keret *(Toborzó, A Leonardo)*; a megbízhatatlan elbeszélő *(Leonyid Sigajev emlékezete, Terra incognita)*, a megtévesztő elbeszélő *(„Hogy egy szép napon Aleppóban")*, valamint a valós világnak a szüzsévilág kereteként történő használata *(Vaszilij Siskov)*. Nabokov elbeszéléseinek narrációs játékai megelőlegezik a posztmodern irodalom megoldásait: az elidegenítő szerzői beavatkozást, a szubjektum meghatározatlanságát, a kilépést a „szövegen kívüli" világba (transzgressziókat), a szöveg-a-szövegben keretezést, a mindent megkérdőjelező feltételességet (a reális világ és a fantáziavilág felcserélhetőségét) és a narratív formák hibridizálását.

Az univerzális játékelv is jellemző Nabokov egész életművére. A játékkoncepció szerint a játék nemcsak pszichológiai tanulási modell, hanem a reális világ határainak filozófiai meghaladása. A játékban a modern, reflektáló ember megtanulja, elismeri és elfogadja a rituálékat és ideálokat. Ez az egyik kulcsa az elemzésnek is: aki kulcsot keres a művek megértéséhez, annak követnie kell a szerző által felállított játékszabályokat, meg kell fejtenie a komoly játék titkosírását. A nabokovi szövegek egyik legfontosabb vonása a szöveg kódolása és megfejtése (ezoterika), az önmagunk számára történő értelmezés vég nélküli folyamata, amelynek során az olvasó „beavatottá" válik. A művekben egyformán el van rejtve az emberiség kollektív tudása és az interiorizáció, azaz annak a felismerése, hogy a szimbólumokon alapuló hagyományok értelmezését aktív

3 Левин, Ю.: *Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова*. В: Левин, Ю.: *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М., Школа «Языки русской культуры», 1998. 323–390.

belső munkával kell folytatni. A beavatási út az alapja *A múzeumban* című enigmatikus elbeszélésnek is.[4]

Apja halála és az egyetem befejezése után Berlinben kezdődött el Nabokov felnőtt élete. Nyelvórákat adott, teniszt és versírást tanított, statisztált a filmgyárban. Sokat írt a *Rul* című emigráns lapba, amelyet édesapja alapított. Nabokov szerint berlini tevékenységének legnagyobb sikere az orosz keresztrejtvény megalkotása volt. Az orosz irodalmi emigráció köreiből csak Mark Aldanovval és Hodaszeviccsel tartott fenn baráti kapcsolatot, Ivan Bunyint bizonyos ideig mesterének ismerte el, majd megromlott viszonyuk. A párizsi konzervatív körökkel feszült viszonyban volt, mert nem értett egyet konzervatív politikai pozíciójukkal, azok pedig lekicsinylő kritikákat írtak egyre népszerűbb műveiről.

Berlinben 1925-ben megnősült, hét évvel később fia született, Prágában élő édesanyja meghalt. Ezt követően 1938-ban Párizsba költöztek, ahonnan a német megszállás miatt áthajózott Amerikába (1940). Puskint, Gogolt, Lermontovot fordított angolra, orosz irodalmat tanított először a Wellesley College-ban, majd a Cornell Universityn (a Harvard egyetemen nem kapott állást, mert Roman Jakobson leszavazta). Miután az 1950-es évek végén a *Lolita* sikeréből befolyt pénz lehetővé tette, hogy független legyen, 1961-ben Svájcban telepedett le. Egy montreux-i szállodában lakott élete végéig, mintegy jelezve, hogy otthon csak egy volt életében, a gyermekkori otthon. Sírján csak ez áll: *Vladimir Nabokov écrivain* 'Vladimir Nabokov író'.

Nabokov egész életében a kicsinyes világ fölött lebegő független egyéniség szerepét játszotta. Előszeretettel támadt tekintélyeket, céltáblája volt Dosztojevszkij, Freud, Sartre és Thomas Mann. Regényhősei első pillantásra meghökkentő alakok, van köztük gyilkos, öngyilkos, szexmániás, szörnyszülött.

Fontos megjegyezni, milyen zavarba ejtő volt a Nabokov-életmű darabjainak magyar megjelentetési sorrendje. Egy életműnek van egy belső logikája, amely szerint fejlődik; és ha olyan bonyolult alkotóról van szó, mint Nabokov, aligha segíti a magyar befogadást, ha első regénye majdnem utolsóként jelenik meg. Így nem látható, miből lett a cserebogár, vagy hogy a lepketudósnak is kiváló szerzőhöz illő képet használjunk, felborul a pete – lárva – báb – lepke sorrend.

Nabokov első regénye, a *Másenyka* (1926) cselekménye egy hétszobás berlini panzióban játszódik, hét nap alatt. A kizárólag orosz emigráns szereplők élete még mindig Oroszországhoz kötődik. Ganyin, a főszereplő sorsát több szál fűzi

4 Ezt az elbeszélést is érdemes gondolattérképben elemezni. Ajánlott alapfogalmak: út, utazás, múzeum jelentésköre, keresés, városkép, átjárók, „vizes témák" (a szövegben így szerepel), a múzeumi kiállítási tárgyak értelmezése, otthon és idegen föld (orosz és nem orosz reáliák, itt és ott kettőssége, kutyamotívum, a király szemantikai mezői, ekfrázisok, a véletlenek szerepe, kör (mozgások tárgyak), beavatási kellékek, ismert mítoszok intertextusai.

az író életrajzához, mint oly sok más Nabokov-regényben is, ugyanakkor az író képes saját életanyagát úgy beépíteni szereplőibe és történeteibe, hogy mindig nagy távolságot tart. Ezen felül ügyel arra, hogy könyvei soha ne ragadjanak magukkal: különféle eszközökkel az olvasó eszébe juttatja, hogy megírt és kitalált alakokkal állunk szemben.

A *Másenyka* lapjain két világ szerepel: a külső világ törvényei irányítják az egyiket, az emlékezés játékszabályai a másikat. Később Nabokov a játék szabályainak ábrázolását részesíti előnyben a *Király, dáma, bubi* (1928) című művében, ahol az emberek és a bábuk szinte fölcserélhetők. Szinte már-már jelképes, hogy utolsó, immár angolul írott regényének címe kimondja ezt a prioritást: a *Nézd a bohócot!* (1974) éppen ezt az elfordulást értelmezi úgy, hogy körülöttünk minden szerep és bohóckodás, és ami nincs, azt kitaláljuk. Más szóval: határozottan elfordul a valóságábrázolástól, a mimetikus művészet helyett egyfajta metaforikus realizmust választ. Választására jellemző, milyen orosz irodalmi hagyományok folytatójának tartja magát. Puskintól Csehovig húzódik elődeinek vonala, Dosztojevszkijt viszont elutasítja; Andrej Belij *Pétervár*ját pedig Proust, Kafka és Joyce regényei mellé helyezi.

A *Király, dáma, bubi* (1928) orosz szövegét, mint más korai műveit is, fiával együtt saját maga fordította angolra (negyven évvel később). Jelen esetben ez alapos átdolgozást jelentett, egy feszesebb ritmusú és modernebb átirat lett az angol (ebből készült a magyar fordítás). Ezúttal is Berlin a helyszín, kevés szereplős a kamarajáték. De nagy a váltás az első regényhez, a *Másenyká*hoz képest, mert itt már német közegben mozgunk, és ez az írótól tartott távolság, az idegenítés még elvontabbá és időtlenebbé teszi a szerelmi háromszög ismerős sémájára épített történetet. Résztvevői a gazdag férj, a fiatalabb, csinoska, de hideg és számító feleség, és az obligát harmadik, a fiatal szerető, a nagyon szegény, vidékről jött unokaöccs, akinek segítségével az élelmes asszonyka eltenné láb alól a férjét. Balzac, Flaubert és Lev Tolsztoj mellett még számtalan olcsó ponyva és operett szerelmi háromszög párhuzama ugrik be, mégpedig egy olyan szerző figyelmeztetésére, aki ironikus narrációval belebeszél a regényszövegbe. Későbbi metaregényeiben tirannusként szól bele hősei sorsába, és ez a módszer itt alakul ki, a kártyalapokba, bábokba, kirakati babákba és automatákba merevített szereplőkben.

Mint már a korabeli kritikusok észrevették, itt nem a mese a fontos, hanem az elbeszélőmód. Hozzátehetjük, hogy a váratlan képek, a megelevenedő város és tárgyak, a fények és árnyékok, érző tükrök és érzéketlen tükörképek képlékeny világa legalább ilyen eredeti. Különös fogás, hogy a város meghódítására érkezett fiatalember szemüvegét Nabokov az első este összetöri, hogy színek csalóka játékaként, álomvilágnak mutathassa meg a fiú találkozását a várossal. Franz rövidlátása belső is, mert madonnát lát egy szörnyeteg asszonyban.

Király, dáma, bubi – a címnek megfelelően a hősök kétdimenziósak, díszlet a berlini utca is. A házfalakat valaki gyorsan összekeveri, és újra leosztja, és mint az álomban, bár „rétegről rétegre haladsz fölfelé, mégsem érsz sosem a felszínre, mégsem jutsz el a valóságba”.[5] A pénzvadász férj áruházában próbababák között dolgozik az ifjú Franz, aki a nevelési regénynek megfelelően miközben folyamatosan tanul: táncolni, kereskedni, öltözni, dandysen járni, hazudni, csalni és végül ölni; betörik és elveszti emberi vonásait. A regényvégi csattanó sem marad el, noha a pisztoly nem sül el, és bár a három szereplő egyike meghal, de nem az, akire az olvasó számítana. A *Király, dáma, bubi* alighanem Nabokov legfeszesebben szerkesztett és legcéltudatosabban előre haladó cselekményű könyve.

A dekadenciát és avantgárdot egyesítő pezsgő berlini kulturális élet hátterében már ekkor készülődött a fasizmus, ami a tragikum és az abszurditás árnyékát veti a korszakra, amely ekkor próbál kilábalni az infláció okozta káoszból. Nabokov regénye, anélkül, hogy egyetlen szó esne történelemről vagy politikáról, mindennek hű lenyomata. Az író ugyanis az emberi természetben nem is olyan rejtezve élő ragadozót mutatja meg, engedi szabadjára, és helyezi el a csillogó, áruk és divatok, üzletek és tranzakciók, bérek és bárok kavalkádjába belebódult Berlinben, ahol a büdös kocsmák és pedánsan őrült főbérlők bújnak meg a sugárutakon masírozó dandyk és örömlányok díszleteinek hamarosan felszínre emelkedő süllyesztőjében. Noha Nabokov interjúiban állandóan hangoztatta, hogy a társadalmi kérdésekre koncentráló művészet nem érdekli, mégis úgy érzi az olvasó, hogy itt sikerült megrajzolnia a fasizmus táptalajául készségesen szolgáló német kispolgár, középpolgár, sznobpolgár, divatpolgár, bábpolgár típusait. Lehet, hogy nem érdekli a társadalom, de a társas viszonyokon keresztül mindent meglát és láttat. A *Király, dáma, bubi* nem német regény, hanem az emberiség csapdáinak, nagyvárosi bukásának rajza. Társadalmi és lélektani rajz helyett csupán képletek sorozata: a pénzről, a külsőségek kultuszáról, a kéjvágyról és az ürességről szó, arról, hogy az ember embernek farkasa, és színház az egész világ.

Nabokov maga is színre lép művében, az anagrammás Blavdak Vinomori és Mr. Vivian Badlook álneveken. Ilyen cameo anagrammás nevek Nabokov későbbi szövegeiben a a Vivian Darkbloom, Vivian Damor-Blok, Vivian Bloodmark, Baron Klim Avidov, Adam von Librikov, Omir van Baldikov, Van Bock, V. Irisin.[6]

Az utolsó fejezetben tehát feleségével együtt elegáns külföldiként bevonul a bálterembe, de bevonul csavaros narrátori megjegyzéseiben is, amikor előre és hátra utalgat, vajon mit is tartogat a sors és a véletlen a rejtőzködő és bűnre készülő

5 Nabokov, V.: *Király, dáma, bubi*. Ford. Vargyas Zoltán. Bp., Európa, 2011. 29–30.

6 Utóbbi a V(lagyimir) Szirin, Nabokov európai korszakában használt írói álnevét rejti, Iris nevével keresztezve.

szeretőknek. A művelt olvasók számára pedig irodalmi utalások és szófejtések szövevényét is rejtegeti, mert nem csak játszik a kártyákkal, hanem bűvészkedik is.

Nabokov történetei gyakran nem érnek véget, a találkozások és gyilkosságok nem sikerülnek (*Csorb visszatérése*, 1930, *Kétségbeesés*, 1936). A részletek érdeklik, ezekből szövi a szövegeit szervező motívumait, gyakran a szereplők sorsába beavatkozó tárgyak megelevenítő ábrázolásával, miközben az emberi lények, mint láttuk, sémákba élettelenednek. Egyik átfogó motívuma a sakk az első magyar fordításban *Végzetes végjáték* című regényében, és az életműben is.

Az új, az orosz eredetihez hű cím, *A Luzsin-védelem* (1930) jelenthet sakkstratégiát és életstratégiát is, ahol Luzsin lehet védő-védekező, vagy olyan, aki védelemre szorul. Ebben a regényben a tehetség megvalósításának módja is kérdés, de a világ szemlélésének problematikussága áll a középpontban. Luzsin éppen csak a való világban nem találja meg a megfelelő lépéseket. Kicsi gyalognak érzi magát, a világot pedig az őt fenyegető erők összességének. Ez az alapgondolat visszatér egy későbbi novellában: a *Jelek és jelképek* novella főhősét már referenciális mániában szenvedő betegnek tekinti a környezet és intézetbe zárja. Luzsin számos magatartásjegy alapján autistának tartható, és alighanem ez az első autistáról szóló mű a világirodalomban.

Nabokov a sakk szabályainak és lépésrendszerének megfelelően szerkeszti regényét, s mindkettő olyan rendszer, amelyekben szabályok uralkodnak, mégis kiszámíthatatlanok. A sakk és a zene párhuzama pedig egy másik, transzcendens világ megközelítésének útjait jeleníti meg. A szöveg elemeit úgy kell összerakni, mint Luzsin kedvenc játékát, a puzzle-t – minden elem illik valahová. Luzsin gyerekkorától jobban kedveli a képzeletbeli sakkjátszmákat, mert a figurák anyagisága is zavarja. Úgy érzi, delejes erőkkel, villámcsapásokkal érintkezik játék közben. Tud valamit, amit nem tud kimondani. Nabokov regénye hasonló szenvedéstörténet, mint Marakulin története (Remizov: *Testvérek a keresztben*), és ugyanúgy mélybe zuhanással végződik. Marakulin esés közben megvilágosodik, gyermekkorát látja. Luzsin viszont örök gyermek, sohasem tudott felnőni a szó hétköznapi értelmében, alkalmatlan a hétköznapi életre. A Luzsin-regény kimondatlanul arról szól, amit Remizov hőse megfogalmaz: a tetűlét miatt vonul ki az életből. A tetűlét és a nabokovi *pósloszty* (közönségesség, alpáriság, vulgaritás) rokon fogalmak.

A szintén motívumrangú számszimbolika további bonyolult jelentések összefonódásával különböző értelmezési irányokat nyit. A sakktábla kockáinak négyes és hármas száma irányítja a végzetes játszmát (Luzsin a sötéttel játszik), ahol az f4-en marad támadási felület, míg az ellenfél a d3 pozíción áll. A 3 magasabbrendűsége a 4 fölött a gnoszticizmus, a kabbala és a kereszténység gondolatrendszerén belül más és más szimbolikával érvényesül, poligenetikus motívumként, vagyis különböző kulturális kontextusok kulcsait alkalmazva más és más

jelentéssel gazdagodik egy-egy motívum, például itt a háromszög vagy a számok maguk (a poligenetikus motívumokról lásd még a Kuprin-fejezetet). Itt születik meg az a nabokovi szövegtípus, amit *szinkretikus*nak[7] nevezek, mert a kultúra történetének széles utalásrétegeit vonja be egyetlen szövegbe, mozgósítja képi világában. A fehér és fekete szín és a kocka behatárolt alakzata a sakkon kívül is meghatározzák a regény tárgyi világát, amelyben maga a főhős lesz a vezéráldozat: kilép a játszmából, elmenekül a posványos világ elől.

A *Camera obscurá*t (1931) amelynek főhőse egy fiatal nőbe szeret bele, és szenvedélyét követve elhagyja családját és nyugalmas életét, sok kutató a *Lolita* elődjének tekinti. Az újabb szokványos szerelmi háromszög, az idősebb gazdag férfi mellett szeretőt tartó üres nő képlete azonban mindössze váza e bizarr történetnek. Ez a regény szinte új művé alakult az angolra fordítás közben: szereplői más nevet kaptak, kimaradt az első fejezet és még más változások is történtek – és a cím is más lett, *Nevetés a sötétben*.

Bruno Kretschmar (az angolban Albinus) képkereskedő egy végzetes autóbalesetben elveszti szeme világát. Vakon utazgat tovább ifjú feleségével, s nem tud róla, hogy mellettük állandóan ott a harmadik, egy gátlástalan fiatal amerikai karikaturista, Robert Horn (Axel Rex), a nő első szeretője. Kretschmar fokozatosan a vagyonára éhes párocska hatalmába kerül. Horn-Rex játszik a helyzettel, kiszámítja a vak ember sorsát, groteszk árnyként jár vak hasonmása nyomában. De a főhős nemcsak fizikailag, hanem életértésében is vak az előrejelző mozzanatokra, a véletlenek törvényszerűségére. A végén eldördül az első fejezettől jelen lévő browning, de az első fejezetben még nem is sejthető helyzetben.

A *Meghívás kivégzésre* (1938) címe oroszul a 'felhívás keringőre' szokványos szókapcsolatot visszhangozza *(приглашение на казнь / приглашение на вальс)*. A regényt nem lehet csupán antiutópikus regénynek tartani, mert legalább annyira tárgya a posványosság veszélye. A főhőst az első sorokban halálra ítélik, és a regény cselekménye mindvégig az, hogy börtönében várja kivégzését. Cincinnatus bűne az, hogy különbözik a többiektől, mert mindenki más átlátszó ebben a középkori díszletre emlékeztető városban, csak ő nem. A város egy feltételes tér, egy szabályozott társadalomé, amely totalitárius elvekre épül. Az embereket kategóriákba sorolva nevelik és osztják be munkára, gondolataikat ellenőrzik. Itt mindennek van helye és neve, senki nem törekszik új fogalmak kimondására, mert aminek nincs neve, az nem is létezhet. Ez a háttér azonban nem konkrét utalás sem Sztálin, sem Hitler diktatúrájára, nem is áttételes szocializmusbírálat, hanem mindezekre együtt vonatkoztatható alapprobléma: a butított tömeg

7 Szinkretikus: különböző vallási, filozófiai, műveltségi irányokat és elemeket elegyítve összehangoló.

posványos világának boldogsága és az ezzel szembeszegezhető, ebből kiemelő tudatos gondolkodás. A posványosság, közönségesség *(pósloszty)* Nabokovnak köszönhetően bekerült az angolszótárakba (*poshlost* vagy *poshlust* alakban).[8]

Cincinnatus bűne a regény szerint a gnoszeológiai ocsmányság vagy aljasság (a magyar fordításban „gnosztikai fajtalanság"). Ez a kulcsszó: az ismeretelméleti viszonyulás teheti csak az életet valódivá. „Tudok valamit. De olyan nehéz kifejezni" – mondja Cincinnatus, az egyetlen rab a városban.[9] Később ugyan érkezik egy negédeskedő szomszédja, Moszjő Pierre, aki egyetlen barátjául tolakszik. De róla kiderül, hogy nem más, mint leendő hóhéra, aki képmutatóan össze akar vele melegedni, mielőtt egy giccses, esküvőre emlékeztető éjszakai karnevál után fejét veszi. Kerekded, jovális alakja és neve is megfejtésre vár, egyik nem könnyen indokolható asszociációja talán Tolsztoj *Háború és béké*jének Pierre Bezuhovja.

A börtönben Cincinnatus olvas és ír. A vastag könyv lapjaihoz hasonlóan fogynak napjai és lapjai, és fogy ceruzája is. A szavak, az írás, a gondolatközlés, még a betűk formája is problematikus számára. Régi orosz betűk jelentését keresi, akasztófához, csúzlihoz, varjúra emlékeztetik – Nabokov itt kezdi műveibe bevonni azt a képességét, hogy szinesztétának született, a betűkhöz és számokhoz érzéki asszociációk fűzték, amelyeket képekben jelenített meg. Ahogy a valóság rossz álomnak tűnik, és az álmok, a félálmok pedig beléptetnek egy másik világba, úgy fordul Cincinnatus befelé és elemzi saját létezését. „Nincs semmi vágyam azon kívül, hogy az egész világ-némaság ellenében is kimondjam magam. Mennyire félek. Mennyire undorodom mindentől. De magamtól akkor sem vesz el senki."[10] Cincinnatus képtelen közhelyeket kimondani. Az udvariassági formulák tagolatlanul jelennek meg a félkésznek tűnő szövegben, és lénye is kettéhasad a gondolkodó és az udvariaskodó, kiürült nyelvet használó felekre: „Kedvesség. Maga. Nagyon. (Ezt még szét kell rakni.) – Maga nagyon kedves – mondta megkönnyebbülve torkát valami pótcincinnatus."[11] Nyelvi játékai filozófiai mélységeket hoznak felszínre: „egyetlen ember sincs a világon, aki az én nyelvemen beszél, vagy rövidebben, egyetlen ember sincs, aki beszél, vagy még rövidebben, egyetlen ember sincs."[12]

A kimondásért harcoló Cincinnatus körül vidáman és folyamatosan csacsogó, a semmit túláradóan közlő világot találunk. A jelmezbe öltözött börtönőrök és

8 https://www.wikiwand.com/en/Poshlost (megtekintés 2019.11.20.). A szócikkben méltatlanul röviden említik Nabokovot.

9 Nabokov, V.: *Meghívás kivégzésre*. Ford. Bratka László. Bp., Európa, 2007. 79.

10 Uo. 79–80.

11 Uo. 14. Korrigált fordítás H. Zs.

12 Uo. 73.

Cincinnatus felesége is kedvesen selypegnek, viccelődésből nyelvtanilag helytelenül beszélnek, játékosan ruhát cserélnek és alakváltással járnak ki és be. Minden felnőtt előszeretettel játszik társasjátékot, unos-untalan kicsinyítő képzőkkel látnak el minden szót. „Először is levesszük az ingecskét" – mondják a kivégzés előtt.[13] Lábszag, kan-, bagó- és fokhagymaszag terjeng ebben a világban, amelyet Cincinnatus (vagy egyik énje) a befejezésben elegánsan otthagy: kivégzése után feláll a bitófa alól, és kilép a festett díszletként összeomló világból, hogy a hozzá hasonlókat megkeresse.

A két részre oszló világ az „itt" és „ott", a piszkos valóság és a vágyott valóság képében jelenik meg. Az „itt" és „most" csak festett díszlet, míg az álom az „elbűvölően fontossá, szabaddá, légiessé vált" világba vezető előszoba.[14] Az orosz szövegben a *tut* és *tam* ('itt' és 'ott') szótagok minduntalan beépülnek más szavak részelemeként a szövegbe, mikrotextuális jelképekként (például a távoli *Tam*arakert az ifjúság színtere). Ez a szótagjáték az angol önfordításba is átkerült.

Cincinnatus naplójának utolsó szava egy tiszta, utolsó lapon az, hogy *halál*. Azután áthúzza, és mást, pontosabbat szeretne írni, de már nincsen ideje rá. Amint leírta a *halál* szót, el is jönnek érte, mintha ő maga állapította volna meg ezzel a szóval a kivégzés idejét. De az áthúzás is sorsteremtő aktus, a halál nem érvényes, így Cincinnatus annak köszönhetően marad életben, hogy a tökéletes kifejezésre törekedett. A Logosz hatalma és Cincinnatus feltámadása közötti összefüggéseken kívül más apró szövegbeli részletek jelzik, hogy egy Krisztus-motívum is rejlik a regényben (például az éjjeli bál az utolsó vacsora megfelelője).

Gondos irodalomtörténészek filozófusok hatását és irodalmi idézeteket kutatva egész lexikonra való citációs névsort állítottak össze (Puskin, Lermontov, Gogol, Dosztojevszkij, Tyutcsev, Korolenko, Hodaszevics, valamint Platón, Kant, Pascal, Bergson, Schopenhauer, Kierkegaard, Wittgenstein és Dumas, Stendhal, Carroll, Mark Twain, Kipling, Maugham, Chesterton stb. alkotják a tekintélyes névsort). A 20. század írója számára az irodalmi fikció éppen olyan alapanyag, mint a kézzelfogható realitás. A művelődéstörténeti anyag regénybe építése különösen logikus egy olyan író esetében, aki egész életében hangsúlyozta a dologi világ fölött állását, tagadta a művészet társadalmi hivatását, mert az emberbe nézést tartotta a művészet értelmének.

A művészet embere az *Adomány* főhőse is, Fjodor Godunov-Cserdincev regényíró, akinek esztétikai vívódásai és munkálkodása állnak a középpontban. Noha a *Meghívás kivégzésre* is ekkor született, mégis ezt tartja a szakirodalom az európai korszakot záró regénynek. A *Meghívás*... börtönben sínylődő hősé-

13 Uo. 193.
14 Uo. 80.

ben a 19. századi orosz társadalmi gondolkodás ismert alakja, Nyikolaj Csernisevszkij, a *Mi a teendő?* című preszocialista irányzatos regény börtönt megjárt alkotója sejlik föl. Vele találkozunk újra az *Adomány* legendássá vált (mert a maga korában kihagyott) *Negyedik fejezet*ében, ami nem más, mint Fjodor műve, regény a regényben, Nabokov részéről pedig a szovjet rendszer által előd-bálvánnyá emelt Csernisevszkij-kép megsemmisítő paródiája.

Ezt a fejezetet a folytatásos folyóirat-kiadásban egész egyszerűen kihagyták – a párizsi, magát haladónak tartó emigráns közvélemény nem tudta elfogadni egyik nemzeti nagyjának kifigurázását. A sors furcsa iróniája, hogy a regénybeli regényt is hasonló érvekkel utasítja vissza a regénybeli szerkesztő – mondhatni, Nabokov előre beleírta a fejezet majdani cenzúráját. A berlini emigráns miliő ugyan e fejezet nélkül is kirajzolódik, de az alkotói témakihordás, az írói válságok sora és „A Nagy Mű" létrehozásának vágya mint az emigráns művész identitásának elemei csak a teljes műben ölt testet maradéktalanul.

A regényhős, a fiktív szerző, Fjodor korai verseskötetének kudarca után egy bontakozó szerelem mámorában készül erre a nagy műre, miután belesült abba, amit anyja annyira várt tőle: az expedícióban eltűnt apjáról szóló regényébe. Az író-szereplő neve egyrészt Puskinra utal (lásd *Borisz Godunov*), de *Cser*nisevszkijre is. Nabokov szakszerűen tünteti el a narratív nyomokat, ami rávezetne, mivel is érdemelte ki Csernisevszkij ezt a kitüntető figyelmet, ezt a választékosan maró gúnyt és distanciált gyűlöletet. Profi módszerrel leplezi, hogy vélhetően az ún. forradalmi demokratákban látja a bolsevik rendszer előfutárait, és személyesen Csernisevszkijben a szerény, ámde erőskezű népvezér, Lenin imázsának forrását.

A regény az irodalmi örökség vállalásáról is szól: az írónak választania kell, vajon továbbviszi-e az orosz irodalom „harcos" vonalát. Nabokov szerint az orosz irodalom mindig a társadalmi harc súlyos terhét cipelte magával, állandóan és kényszeresen politikai állásfoglalásokra kényszerült, ideológiát közvetített, és ez a tehertétel művésziségét fenyegette. Ezt a súlyos ideológiai terhet érzi Dosztojevszkij írásaiban is. Ennek az irodalomnak tipikus képviselője Csernisevszkij, a forradalmi demokrata író, akinek személyes sorsa és szerepe Nabokov több művében is szóba kerül. Nabokov válasza a hagyományok folytatására az, hogy irodalmi reminiszcenciák egész szövevénye képviseli a 19. és 20. századi orosz irodalom nagy vonulatát.

A regény Godunov-Cserdincev életének három évét öleli föl. Megtaláljuk benne az ismerős berlini bajokat: a barátságtalan bérlakásokat, a kellemetlen klímát, az oktondi oroszokat, akik fülledten belterjes üresjáratokban élik tovább illúzióikat. Nabokov nem kedvelte és unta a németeket. Berlini regényeinek legfrappánsabb jelenete, amikor az *Adomány* főhőse undorodva és megvetően vesézi ki a villamosban a vele szemben ülő embert, minden szőrszálából, porcikájából és

ruhadarabjából a németség kicsinyességét, durvaságát, önzését olvasva ki, mígnem a férfi elővesz zsebéből egy orosz újságot, és akkor a szemlélet egy pillanat alatt elnéző jóindulattá változik.

A gyerekkorától trilingvis író egy interjújában azt vallotta, nem is akart németül megtanulni, mert aggódott, hogy egy új nyelv a friss hazátlanságban megfosztja hordozható hazájának, orosz anyanyelvének teljes értékű birtoklásától. Godunov-Cserdincev az író életrajzának számos vonását kapta kölcsön. Az idilli gyerekkort az *Első fejezet* a főhős verseinek áttekintésében és önelemzéseiben veszi sorra, s ez összefonódik a szerencsétlen berlini oroszok, köztük az öngyilkos ifjú, Jasa Csernisevszkij sorsával. *Nomen est omen*: a zsidó család elárvult felmenője a majd szóban (ill. a regényben) forgó Csernisevszkijnek pópa apjától kapta a nevét a 19. század elején – Nabokov mikrovilágában ugyanis minden mindennel összefügg, és a pillanatnyi érintkezések véletlen kapcsa tartja össze a világrendet.

A regényt motívumok szövik át, amelyek kulcsai az értelmezésnek is, sőt éppen a kulcs az a motívum, amelyre számtalan mozzanat, kép és jelentésük felfűzhető, amint ezt az 1. kötet *Vademecum*ában, a motívumokról szóló fejezetben olvashattuk.[15]

Az apa nagyformátumú alakja és halála is párhuzamos a szerző sorsával, a *Második fejezet* témájaként. Nabokov apja 1922-ben Berlinben merénylet áldozata lett, a regénybeli apa pedig romantikus figura, Kelet-kutató utazó, akinek titokzatosságát betetőzi, hogy a polgárháború káoszában eltűnt. A *Harmadik fejezet*ben, csak a regény közepén bukkan fel az addig búvópatakként jelzett szere-

15 Ide iktatom lábjegyzetben újra a vonatkozó részt (vö. 1. kötet, *Az irodalmi mítoszteremtésről*): Az *Adomány* sokrétű műfajában felbukkan a kulcsregényjelleg is, ami azt jelenti, hogy a berlini orosz emigráció tipikus vagy egyedi alakjai között számos olyan művész jelenik meg, akiknek egy-egy vonása vagy éppen stílusa a korabeli emblematikus, de kevesek számára felismerhető figuráira utal. Vagyis csak a beavatottaknak szól, a kulcs a dekódolás eszköze. A *kulcsregény* kifejezés azért is találó, mert az elveszett és megtalált kulcsok motívuma meghatározó a regényben. Sőt ezen felül a kulcshasonlatot Nabokov író és költő hőse, Fjodor, akár maga Nabokov is, az orosz nyelvre mint elveszett hazája magával elhozott kulcsára érti. Így a kulcs az emigráció allegóriája is. A regény azzal a várakozással végződik, hogy a főhős és szerelmese végre egyedül lehetnek este a lakásban, ahol eddig a lány szüleinél volt albérlő. A költözködés kavarodása elől Fjodor kisétál az erdőbe, s miközben fürdik a tóban, ellopják a ruháját, benne a lakáskulcsával. A régi ruha elvesztése, a meztelenül maradás szintén beavatási mozzanat. Más olvasatban vehető a kulcs fallikus szimbólumnak is. A lány kulcsát viszont a távozó szülők a zárt lakásban hagyták. Fjodort pénztelenül, és egy végre parkok helyett lakásban eltöltött szerelmes este kilátásával hagyjuk el a regény végén, úgy, hogy ő és szerelme, mindketten azt hiszik, hogy a másik zsebében van a lakáskulcs, de egyiküknél sincs. A befejezést előkészítő beavatási mozzanatok segítenek értelmezni az új kezdetet Fjodor életében. Újra költözik, ahogy a regény elején, de újra az utcán marad, mert elveszett a pénze, a ruhája, a kulcsa, de fejében ott egy készülő nagyregény terve. Nabokovnak számos regénye körkörös szerkezetű, és soha nem lineáris, azaz befejezése visszavezet az elejéhez.

lem, Zina, aki Nabokov csöppet sem konvencionális, nem túl bonyolult, de szexepiles nőalakjainak egyike, valószínűleg Nabokov feleségének egyes vonásaival. Godunov-Cserdincev pedig ajándékba kapja Nabokov legfontosabb írói képességeit is – a képekben gondolkodást, a szagok és színek szinesztétikus érzékelését, a hangok és betűk bűvöletét.

A regényt keresztül-kasul átszelik és -fonják az orosz irodalomból vett idézetek, amelyek nemcsak pontosan, hanem parodisztikusan, átírva és fiktív idézetekben tükröződve is megjelennek, nem is beszélve az önidézetekről és más Nabokov-művekkel (nemcsak regényekkel, hanem novellákkal) egybecsengő vagy azokra épülő, bennük gyökeredző utalásokról.[16] E módszer a jövőbe mutat, a tökély felé fejlesztése a későbbi, már angolul írott *Lolitá*ban, majd az *Adá*ban került sor.[17]

A regény címe sokrétegű: az *Adomány* ajándékot és tehetséget egyaránt jelent. A főhős egy nagyregényt ajándékoz szerelmének, egy másikat halott apjáról az anyjának; s a szerző, az égtől kapott tehetsége révén, ajándékba adja nekünk mindezeket egybefogó regényét, amelyet köszönettel átvehetünk, végtelen, aprólékos és örömteli továbbgondolásra.

Nabokov életművének egyik posztmodern felé mutató vonása, hogy tárgya, az irodalom örök nagy témái (szerelem és halál, bűn és bűnhődés) mellett visszafelé irányul a figyelme, önreflektáló lesz. Ez a szövegkezelési önleleplezés nem új dolog az irodalomban, hiszen már Sterne is megtett ilyesmit a kétszáz évvel korábbi *Tristram Shandy*ben. Ám a művészi modernitás korában a visszafelé irányultság alapvető szemléletté növi ki magát, elhatalmasodik a témán. Az önreflektálás a szó tágabb értelmében nemcsak a szerzőre vonatkozik, hanem általában az Énre, valamint magára a regényre és irodalomra, az alkotásra is (a metaregény műfajában). Ez az oka annak, hogy Nabokov elemzésekor különös figyelem kell irányuljon a narrációs megoldásokra – a beszélő megformálására és a szövegből kifelé szóló, szövegre vonatkozó törésekre.

16 Az irodalmi idézetek, allúziók és áthallások sziszifuszi feladat elé állították a fordítót, aki az alliterációk szép megoldásai mellett gyakran bukdácsolt ebben a műben, mert nem tudta figyelembe venni az angol szövegen is áttetsző orosz kulturális közeget. Egy rövid zokni nem dörzsölheti ki a gyerek térdhajlatát, de nem is viseltek olyat a 20. század elején. Megfoghatatlan, hogyan lehet egy borogatás viaszosvászonnal töltve, és az olvasó vizuális képzelete igencsak eltűnődik azon, hogy kerül porcukor egy molnárkára (az ugyanis fánk), és vajon hogyan is néz ki egy *mintás* fiatalember – amíg rá nem jön, hogy az ifjú Csernisevszkij csupán *mintaszerű* és *példás* egyetemista volt, és e két szó öszvérült.

17 Már ezért is sajnálható a magyar kiadási sorrend, amely a *Lolita – Ada – Adomány* (1955, 1969, 1938) időben ugráló szekvenciát prezentálta nekünk, az *Adomány – Lolita – Ada* helyett. Még akkor is, ha a polcokon most már egymás mellett vannak, és minden egyes mű önmagában hivatott magáért helytállni.

A narráció és identitás viszonyára vonatkozó bizonyos tipológiát jelent az is, mely regényekben találunk egyes szám első személyű elbeszélőt. *A szem* az első fecske, Nabokovnak már a negyedik regénye, amely azonnal tagadja is ezt a beszédhelyzetet, mert az Én harmadik személyben szól saját másik Én-feléről. Ugyanezt az alapállást valósítja meg a harmadik Én-elbeszélős regény, a *Sebastian Knight…*, itt már valódi féltestvérekkel. Ennek abban elődje a kettő között született *Kétségbeesés*, hogy ott a napló, itt azonban Sebastian könyvírása az önregisztrálás ürügye. Szintén a kettő között az írásból, a megfogalmazásból születő önmegértést testesíti meg Cincinnatus naplója is *(Meghívás kivégzésre)*, de csak a másik három készíti elő a *Lolitá*t abban, hogy az első személyű elbeszélő egy megbízhatatlan narrátor, aki félrevezető kalauza az eseményeknek, lévén önáltató eszmék rabja.

Ezzel szemben és ezek fényében roppant fontos, hogy mindazon regények viszont, ahol markánsan érvényesülnek az önéletrajzi elemek *(Másenyka, Tündöklés, Adomány)*, soha nem első személyben íródtak: magyarán ahol az írói tapasztalat meghatározó, ott nincs első személyű narráció. Úgy tűnik, azért nem is lehet, mert Nabokovnál az Én-elbeszélés éppen az Én megkérdőjelezésére szolgál. Ez alól két kivétel van, és a kivételek nemcsak erősítik a megfigyelés érvényességét, de további útmutatást adhatnak. A *Szólj, emlékezet!* esetében az önéletrajziság és első személyűség együttese érv lehet amellett, hogy itt nem életrajzi regényt olvasunk, hanem szépirodalmi eszközökkel megírt memoárt. A gyakran (tévesen) folytatásának tekintett *Nézd a bohócot!* viszont éppen ezért regény, mert a memoárparódia elbeszélője pontosan olyan félrevezető narrátor, mint az előző négy (és mindössze négy) első személyben íródott regényé.

A világot a maga korában megbotránkoztató *Lolita* (1955) volt az Amerikában írott regények csúcspontja, és Nabokov egyetlen olyan regénye, amelyet maga fordított angolból oroszra, kisebb átdolgozásokkal, de nyelvileg mégis sokban új szövegként. (Az éles és sokban igazságtalan kritikai visszhang után többé nem kísérletezett angolból oroszra fordítással.)

A szinkretikus szövegalkotás itt az erotikummal párosul, ami nem azt jelenti, hogy az erotikumot írja le, hanem azt, hogy a szövegértelmező vadászat szenvedélye válik érzékeket mozgósító hajszává. Alapvető kategóriája a vágy és az elérhetetlenség, hiszen nincs végleges és lezárt értelmezés, a jelentés keresését, az értelmezés spiráljainak bejárását a cél elérhetetlenségének tudatában magáért a keresés gyönyöréért folytatjuk. A szövegértés beavatásjelleget ölt, az Erósz izgalmát és gyönyörét ily módon a szövegbe átsugárzó, a kettőt ötvöző módszerrel létrehozott szöveget nevezem *erotextus*nak.[18]

18 Ld. monográfiámban a névmutató alapján a vonatkozó oldalakat.

Humbert Humbert története, aki tizenkét éves szeretőjével beutazza Amerikát, nem a szexregények sorába tartozik. A hős látszólag beteges vonzódása, a pedofília az érintetlen, feltöretlen pecsétű titok, a tiszta női princípium birtoklása iránti vágy. A regény orosz változatáról érdemes megjegyezni, hogy oroszra fordításakor (New York, 1967) Nabokov olyan orosz szavakat alkotott, amelyek a szexualitás fogalomkörében a durva és az orvosi szavakon kívül mást nem ismerő orosz nyelvben azelőtt nem léteztek. A soha nem volt szavak első kimondásával a közhelyeket, a kiürült formákban megnyilvánuló kommunikációt, a posványosság langymelegében boldogan dagonyázó tömeglétet tagadja az író.[19]

Nabokov-gondolattérkép, első lépések

Nabokov-könyvem írása közben megkíséreltem egyfajta áttekintő gondolattérkép segítségével felvázolni az életmű főbb csomópontjait és kapcsolatukat.[20] Ennek vázlatát szóban is leírom itt, hangsúlyozva, hogy a gondolattérkép első számú haszonélvezője (és élvezője) annak megrajzolója, hiszen a gondolati ösvényeket az embernek saját magának kell bejárnia. Az én gondolattérképem kategóriái lényegében a Nabokov-monográfiám tárgymutatójában jelentek meg.

A gondolattérkép papírlapját vízszintesen két részre osztottam, a felsőbe az életrajz, (vagyis tények), az alsóba pedig az életmű fogalmait gyűjtöttem, és kerestem közöttük a kapcsolódásokat. Hogy módszeremet érzékeltessem, felső felének leírását kísérelem meg, mégpedig azért, mert az alsó szubjektív, egyéni logika alapján kell követnie mindenkinek a saját elemzését, különben leírása merev és lecsupaszított séma lesz.

Az életrajzi szférába elhelyeztem Nabokov életének fő helyszíneit. Oroszországot Péterváron kívül a nyári vakáció helyszínei és az emigráció előtti hosszabb állomás, a Krím jelzik – mind megjelenik a művekben, és mindvégig. Innen erednek a következő fogalmak: gyerekkor (amely önálló emlékszférává alakul a művekben), emlékezés, természet, lepkék, apa, anya, Szergej öccse, Rúka nagybátyja, sakk, rejtvények, versírás/költészet, francia és angol kultúra. Sejthető, hogy a lepkéktől majd hány műhöz vezet vonal, ugyanakkor a természet köré kisebb betűvel a nyárfák, naplementék, az Amerikának elnevezett vírai mocsár, és még jó néhány olyan emlék bekerülhet, amely invariáns mozaikká vált. Az összekötő vonalak persze nem matematikai vektorok és nem is egyenrangúak, hanem olyan kisebb-nagyobb gondolati ösvények, amelyek nem egyenesen és nem is egyetlen jelentésben vezetnek el egyik ponttól a másikig, sőt esetenként vissza is.

19 A részletesebb elemzés könyvemben olvasható egy hetvenoldalas fejezetben.

20 *Nabokov regényösvényein*, 486–492.

A fenti címszavaktól legalább az utóbbi négyből vezet át vonal Cambridge-be (Nabokov orosz–francia szakos volt, innen az angol és francia alapvető esszék hatása, és ott igen intenzíven foglalkozott versírással). Londont például, ahol csak átmenetileg élt a család, és amely csak érintőlegesen került be egy regénybe *(Tündöklés)*, nem is venném föl a listámba, mert nem kapott poétikai szerepet. A következő helyszín Berlin, amely mellé az apa (halála), valamint két fontos új fogalom és terület kerül be: az emigráns identitás és az emlékezés. Fontos új referencia a film műfaja, és belép Véra Szlonyim, Nabokov felesége.

Párizs és Provence után az amerikai és svájci korszakban a kozmopolitizmuson kívül jelentős új körülmény a kétnyelvűség erősödése, majd a nyelvváltás és az önfordítás. Persze a rövid franciaországi időszakot is gazdagíthatnák apróbb betűs hívószavak, mint például az ott megismert emberek neve (például Joyce), és innen vezetnének vonalak a lenti szférába, például a provence-i idill invariánsához.

Nabokov alkatát külön kis körben vázoltam, ide jegyeztem föl a szinesztéziát, az autisztikus vonásokat és a szolipszizmust, ellentmondásos viszonyát a homoszexualitáshoz, valamint a Nabokov-imázs egyéb elemeit.

Az alsó részbe, az Életműbe tükrözve kerültek át a regényekbe átlényegített tapasztalatok, valamint a művek öntörvényű világának feltérképezése. Ez lényegében könyvem alapfogalmainak és főbb gondolatainak dinamikus ábrába foglalása. Felsorolásuk nem lenne egyéb, mint a tárgymutatóban összeállított lista, amelyben, az összkép benyomását erősítendő, külön fogom felsorolni az invariánsokat. Az ezek közötti logikai kapcsolódások puzzle-játéka izgalmas elmetorna, amelynek eredménye az a saját Nabokovom, amelyért megírtam a könyvet.

Mindenféle irodalmi hatás vagy párhuzam névlistája az orosz és nem-orosz kultúra két nagy körébe sorolható. Az intertextuális kapcsolatokon belül a hatásoktól elkülöníteném a forrásokat, akik a kezdet kezdetén formálták prózaírói arculatát. Az első csoportba tartozna például Proust és a gyűlölt Dosztojevszkij, míg a másodikba például Sklovszkij és a gyűlölt Freud. A listát érdekes szembesíteni a művek listájával, vonalakkal összekötve a hatások útjait.

Az életmű koherenciáján belül az ismétlődő mintázatot a műcímek is kifejezik, ezeket is összefüggésekbe rendeztem (ahogy Babel novellaciklusának címeit). Nabokov előszeretettel helyez el neveket, paradoxonokat és absztrakt ideákat a címekbe. Az európai regények és az amerikai-svájciak is e három csoportra oszthatók.

Európai korszak
nevek: *Másenyka, Sebastian Knight valódi élete, A Luzsin-védelem*
paradoxonok: *Meghívás kivégzésre; Király, dáma, bubi*
absztrakt fogalom: *Tündöklés, Kétségbeesés, A szem, Adomány*

Amerikai-svájci korszak

nevek: *Pnyin, Lolita, Ada, Laura modellje*

paradoxonok: *Baljós kanyar, Gyér világ, Átlátszó testek, Nézd a harlekint*!

absztrakt fogalom: *Szólj, emlékezet!* (magyarul nem megjelent variánsok címe: Végső bizonyíték, Más partok)

Megesik, hogy a fordítás címváltozása átsorolja egyik csoportból a másikba a művet, de így sem lép ki a fenti három kategóriából. Például Luzsin neve eltűnik és a cím absztrakt lesz az első angol változatban (*The Defense*/A védekezés vagy A védelem). A *Tündöklés* eredetileg Hőstett volt, ami talán konkrétabb, viszont *A szem* egyszerűsödött (oroszban a *Szogljadataj* 'kém, leskelődő'). A *Camera obscura* elvont címből inkább paradoxon lett: *Nevetés a sötétben*. Nabokov az angol kiadásokhoz írott előszavaiban egyébként egyre részletesebben szólt a címválasztás gondosságáról, kitér a cím hangzására, értelmére, fordítására is (lásd *Meghívás kivégzésre, Tündöklés, Másenyka* – az angol fordítások sorrendjében).

Az életmű további lehetséges összegzése a regények kronológiai sorrendjében annak számbavétele, mi volt egy-egy mű újdonsága az előzőekhez képest. Ennek bemutatása azért sem fölösleges, mert ebben az életmű láncolata, az Életfríz is megmutatkozik.

A paródia is felnagyítva sűríti az író jellegzetességeit, sajátos gondolattérképként is felfogható, mert a szerző életművének alapos ismerete szükséges hozzá. Magam is megpróbálkoztam ezzel: közreadom alább.[21]

Az Olvasó rendelkezésére áll a teljes prózai életmű magyarul egy Nabokov-sorozatban (az összes novellával együtt), életfogytiglan tartó fejtörések forrásaként.

Nabokov további, angolul írott regényei:

Sebastian Knight valódi élete, Baljós kanyar, Pnyin, Gyér világ, Ada, Áttetsző testek, Nézd a harlekint!, Laura modellje

Nabokov (elemzésre különösen) ajánlott rövidebb szövegei, novellái:[22]

Oroszul írott: *Berlini útmutató*, *Dajkamese*, *Toborzó*, *Tó, torony, felhő*, *A múzeumban* (helyesebben: Múzeumlátogatás*)*, *Vaszilij Siskov*

Angolul írott: *Jelek és jelképek*, 1947

21 Megjelent: Hetényi Zsuzsa: *Kuss, felejtés! Élet és irodalom* 2017. 09. 08., 9. https://www.es.hu/cikk/2017-09-08/hetenyi-zsuzsa/nabokov-vladimir-kuss-felejtes-.html (megtekintés 2019.10.10.).

22 Nabokov-könyvemben ezeket részletesen elemzem.

Hetényi Zsuzsa

Nabokov, Vladimir, Szirin: *Kuss, felejtés!*

Amerikai pornószerzőként számon tartott svájci lepkevadász. Orosz arisztokrata családban sajátította el angol anyanyelvét, iskola helyett biciklizett, teniszezett és nappali pillangókat fogdosott. Fiatalon külföldre távozott, mert hazájában a forradalom miatt túl egyszerű lett az élet. Az emigrációban elvesztette gyermekkorát és nevét, majd apját is. Ezt örökíti meg kései *Egy krónikus családnév (Ada, avagy a bor)* című geneanalógiai és sommelier sommeil-generáló művében.

Cambridge-ben a Cam patakon evezett, camatyolni tanult, valamint megutálta Dosztojevszkijt. Berlinben kidolgozta az orosz keresztrejtvény gyakorlati és elméleti alapjait, Párizsban összeveszett az összes külföldi orosszal, ezt követően a bombák elől áthajózott a Amerikába.

Esettanulmányaiban olyan sikerrel dolgozta fel a perverzitást, hogy Freudtól elpártoltak a páciensei. A *Lolita* c. sikerregényéből Manly Lubric csinált filmet. Minden nyelven másképpen rejtjelezett regényeinek megfejtésén a mai napig dolgozik az FBI, a CIA, a KGB és utódszervei, valamint a Tudományos Akadémiák Kozmikus Világszövetsége.

Az angoloknak oroszul, az oroszoknak angolul írt. A róla elnevezett lepkefajok a mai napig hálával ápolják emlékét.

Önmagát számos verzióban és perverzióban élte és alkotta meg, ezek egyikéből közlünk alább egy részletet.

Kuss, felejtés!

Beteges buzgósággal, gyanús gyönyörrel adom át magamat esténként a felejtés-fúria elleni elemi küzdelem kéjes, pazar perceinek. Vadul viaskodunk, és én minden mámoros menetben lepkehálómmal lecsapom az Alattomos Amnézia (egészen pontosan Omniamnaesia Occultus) egy-egy kicsiny közkatonáját. Kihalászom a hálóból (szebb lenne a „kiháló"-ból, de olyan nincs, de végül is csinálhatnék ilyen szót, a kihaló szavak pótlására, miért ne, mi tart vissza). Bársonyos-bolyhos szárnyát szememhez emelem, elemzem, gombostűre szúrom, gombóccá szorítom, nektárját-nedűjét csapolom, csápját csavarom, ormányát orsózom, hozományát hámozom, átvilágítom, és ha fény felé tartom, és nem látszik át, akkor abban lapul az én álmom, életem, múltam, jelenem – ágyam szigetén révbe ér az emlék.

Előszó

Remélem, a kedves olvasó nem rohan most regényeimhez, és nem veti össze életrajzomat a fent közreadott, egyénként a megszólalásig mimetikus feljegyzésekkel. Inkább forduljon a lexikonokhoz, keresse ki a fenti lepkefaj ismérveit, hiszen mi lehetne tanulságosabb, mint az a rovar, amely nem bogár, ami fordítva sem igaz. Erről eszünkbe juthat az a Fehér Király, amely a bástyával (vagy mondjunk tornyot, mert akkor az allúzióként emlékeztet több ismert soromra, de ha ágyút mondunk, még jobb, mert akkor csütörtököt is mondhatunk), helyet cserélt.[1]

1 Rosálás. Berosálás. Ld. la Rochelle. Oroszul Larosel. De csak 19. századi ortodox redakcióban.

Ennek a lépésnek a kidolgozása ama nyári napon fogamzott meg bennem, amikor szabadelvű házitanítónk apám kifejezett kérésére éjszaka kitett bennünket testvéremmel az erdőben, hogy megnézze, vajon túléljük-e, ha nem mosakszunk meg reggel. Hajnalban a patakhoz rohantunk, ahol csak a meztelen parasztasszonyok látványa tartott vissza bennünket attól, hogy átkeljünk a hídon mocsaras Amerikánkba. Így kerültünk kapcsolatba a szenvedélyes forradalmár Leszkapszov Innokentyij Fodormentoviccsal, akitől két dolgot tanultam meg egy életre: a zsarnok arra való, hogy fölrobbantsák, a versek pedig arra, hogy publikálják. Cserébe megengedtem, hogy eljöjjön hozzánk játékvonatozni. Később bebörtönözték, de sikerült külföldre szoknia, New Yorkban halt meg, versburjánzásban.

Lángoló láz tombolja testemet. Látom, amit láttok. Ha nagybátyám birtokán keresztül húzok egy átlót, elfelezem, rá merőlegesen elindulok ükanyám egykori, szerény Szibéria-méretű uradalma felé, ahol egykor Puskin (Leander Szenderevics, lásd) vadászta a vad szoknyákat, mintegy harminckilenc mérföldre dél-délkelet felé elérek a hajdani Korzetov járás (ma Jarasnyikov körzet) geometriai középpontjára, ahol egykor Napóleon megparancsolta, talpalják meg a csizmáját. Akkoriban nem volt Oroszhonban bőr lábbeli, így egyik ősöm, NB. Nabokov, hajdani konstantinápolyi orosz követ, akinek szatytyánban volt némi jártassága, közember módjára elébe térdelt és egy-kettőre összefoldozta a fenséges lábbelit. Az éppen arra átutazóban járó nagybirtokos, Tolsztoj írógróf keresztnagykomája, NB. Tolsztoj húzta a talpalávalót, és hirtelen azt találta mondani: „*les lumières de la raison*”,[2] mire Napóleon elnevette magát, hogy ha nem elég a fény a házból (*les lumières de la maison*), akkor fel is gyújthatja. Hogy ennek mi köze a kinematográf történetéhez, evidens.

Közbeszó
Nem szeretném, ha kritikusok martalékává válna életművem, ezért szeretném Nabokov és Szirin úr néhány tételét magam megvilágítani. Sigmund Freud Dosztojevszkijről szóló elemzéseit ugyanannyira szereti, mint Fjodor Dosztojevszkij Freudról szóló elmefuttatásait. Szirin kedvenc írója Nabokov, Nabokové Szirin. Ehhez legyen elég annyi, hogy Hey de Lalalalalalande francia író a következő hőseim számára jelentett prototípust: Daniel, David, Denis, Dalbert, Dalton, Damáz, Damján, Damos, Dante, Darwin, Dárius, Delmár, Demeter, Deodát, Dimitrij, Dioméd, Domokos, Donát, Dorián. Akik lényegében ugyanazok, ám – figyelem! – mégsem hasonmások. Felhívom azonban lánglelkű olvasóim és tűzoltólelkű kritikumumusaim figyelmét, hogy kapargassák azért meg Kanobov, Banokov, Nabirin, Szirbokov, Knabokov neveinek felületét, hátha érdekes zárványok bújnak meg alattuk. (Tudakozódás oroszul Ardalion Anionovicsnál, angolul Oblivion Kationnál, cím: Ultima Zembla Ratio, zemben az első ziget.)

A tengeri távolban bíbor hegyek ragyognak, ajjaj, alfelejtettem elliterálni ebben: bíbor begyek bagyognak. Még távolabbra látok bogaram bíborszárnyainak belsejében, nem keresztül, hanem átal, által és kasul, homályosan. A spanyol-francia partok, a hozzá tartozó

2 Az értelem világossága. A felvilágosodás alapgondolata. Ld. francia forradalom, francia történelem, francia irodalom, világirodalom, világtörténelem, világ, kozmosz.

ármádiával egykor Peterson-Palson őseim birtokába tartoztak, akik mind Fityiszov lányokat vettek el, valamint az I.-től XIV. Lajosig terjedő leszármazásból eredő másodfokú unokatejtestvéreim, akik a Grand-Canyon és a Kánaán között fekvő területeken már az asszír időkben lepkevadászattal, sakk-svindlivel és hieroglifás keresztrejtvényekkel foglalkoztak, most felém és elém vonulnak a távoli erdőkbe vezető-vesző ösvényeken. Az ő utódaik honosították meg Oroszországban a liberális demokrácia számos intézményét, úgy mint a teniszpályák és veteményeskertek hasznosítását vetésforgós rendszerben, a kerékpárok és szekerek balkéz-szabály szerinti közlekedését, az összecsukható angol gumikádat, a fogmosást és a tiszta gallért.

Hát innen az én összes vonzódásom, minden választásom és mosódásom. A túlérzékenység a túlélés sine qua non-ja. Az írás börtöne nem más, mint tartósítószer, amely megvéd a kinti rothadás és sürgés-forgás ragályos múlandóságától… hoppá, az alliterálás a befejezésben jöjjön vissza…A fertőző fekély írmagját az írás irtja, bent a börtönben szabadabban szárnyal a gondos gondolat, a búbos banka bekebelezi a beléndeket, s ha elegánsan elpatkol, helyreáll a harmónia.

Utószó

Szólnék néhány szót a dátumokról. Nem akadt még éles szemű mintaolvasó (csak egy irodalomtörténész pedzette, Kinn-Benn-Bote, de nem eléggé), szóval nem akadt, aki kiszúrta volna, hogy egész életem a numerikus alliterálás megvalósítása. 99-ben születtem, 11-ben mentem iskolába, 22-ben lett merénylet áldozata apám, 33-ban gerincneuralgia miatt hosszan nyomtam az ágyat és ezért elhatároztam, hogy hosszabb regényeket fogok írni, 44-ben kezdtem tanítani, 55-ben írtam legnagyobb sikerű művemet, a „Lilitke, hajnali pillangó" c. regényemet,[3] *amelyet 66-ban fordítottam le oroszra, és végül, de korántsem utolsó sorban, 77-ben haltam meg. Örök végtelenségem fekvő nyolcasának metszéspontja 1938. május 13. – príma prímszámos dátum.*

Lényeges események történtek a Fibonacci-számok és a Gauss-féle együttható éveiben is, valamint 2584-ben fog megjelenni összes műveim véglegesen kifordított változata.

E páratlan pillanatban, a jövőszerű jelenből, az űrből űzötten üzenem az okos olvasónak, hogy minden más hiábavaló homok és szakadatlan szimbólum, de a röpke remény azért az egy percért pislákol, amikor megértjük, ha megérjük, hogy az Origo az maga a nagy 0=nulla, zúgó zéró, szomjas száj, epekedő ekstázis, feneketlen, fekete és mélységes meredély.

3 A *Lilitké*t a Ruszli (Russzkaja Literatura) kiadó akkor azért nem adta ki, mert nem volt elég halszagú, ezért bevezettem a sellő kellő és kelendő motívumát. Ez itt az utolsó lábujj-jegyzet. A nyájtalan olvasó nyugodtan visszatérhet most a főszöveghez, vagy, ami felettébb javasolt, az életbe.

SZOVJET CENZÚRA ÉS SZAMIZDAT

A szovjet cenzúra feladata az ideológiai alapú ellenőrzés volt.[1] Ez a gyakorlat már a bolsevik hatalomátvétel után kialakult, amikor a Népbiztosok Tanácsának rendelete szigorú ellenőrzés alá vonta a sajtót. E dekrétumra hivatkozva 1918 nyaráig több mint 470 ellenzéki újságot tiltottak be. Ez még a bolsevikok körében is akadt ellenzőre, de hiába szólaltak fel a szólás- és sajtószabadság védelmében, a bolsevik párton belül kisebbségben maradtak. A sajtó és a könyvkiadás centralizált ellenőrzésére már 1922 nyarán cenzúrahivatalt hoztak létre. A Glavlit egyre növekedett, és a késői sztálinizmus éveire már „valóságos árnyékbirodalommá nőtte ki magát".

A cenzúrahatóság illetékessége ekkor már hét nagy területre terjedt ki. Külön részleg foglalkozott a Szovjetunióba bejutó külföldi kiadványokkal, az országban akkreditált külföldi újságírók kimenő tudósításainak ellenőrzésével, a központi kiadóknál megjelenő folyóiratok és könyvek előzetes cenzúrájával, a vidéki lapok és könyvek utólagos ellenőrzésével, a központi lapok és rádióállomások, valamint a Szovinformbjuro és TASZSZ anyagainak kontrollálásával.

Önálló osztály felügyelte az állam- és a hadititkok védelmét. De létezett egy olyan részleg is, amelynek az volt a feladata, hogy a már könyvesboltokba és könyvtárakba került – utóbb azonban politikailag kártékonynak ítélt – kiadványok kivonásával foglalkozzék. A központi hivatal munkáját helyi irodák segítették, ezzel vonva az ország utolsó szegletét is a cenzúrahatóság ellenőrzése alá. A Glavlit hatóságként járt el az új kiadók és folyóiratok alapításának engedélyezésében, vezetőik kiválasztásában is. Felügyelete alá tartoztak nemcsak a rádióműsorok, de a kiállítások és a nyilvános előadások is. A színházak repertoárját is a Glavlit hagyta jóvá (erről részleteket tudhatunk meg Bulgakov *Színházi*

1 Sz. Bíró Zoltán cenzúratörténeti írására, engedélyével sokban támaszkodom: Visszatérnek a cenzúra korához. *Népszabadság* 2015. 08. 08. http://nol.hu/kultura/vissza-a-cenzura-korahoz-1556167 (megtekintés 2019.10.10.). A jelöletlen idézetek forrása Sz. Bíró cikke. További szakirodalom: Блюм, А.: *Запрещенные книги русских писателей и литературоведов 1917–1991: Индекс советской цензуры с комментариями*. Спб., Государственный университет культуры и искусств, 2003.; Uő.: *Русские писатели о цензуре и цензорах от Радищева до наших дней: 1790–1990. Опыт комментированной антологии*. Спб., Полиграф, 2011.

*regény*éből is, aki nem egy műve betiltását tapasztalhatta meg). Még az antikváriumok forgalmát, a lakosságtól átvehető használt könyveket is kontrollálta.

A cenzúrahatóság 1925-ben adta ki azt az első, 16 oldalas, szigorúan bizalmas instrukcióját, amelyben munkatársainak felsorolja az államtitokként védendő területeket. Ez a lajstrom akkor 96 fajta „titkot" tartalmazott, amelyek száma idővel gyarapodott: 1936-ban már közel négyszáz „titokfajtát" tartott számon, egy évvel később pedig már csaknem hétszázat.

Ezzel párhuzamosan a cenzúrahatóságnak már az 1930-as évek közepére sikerült elérnie, hogy munkatársai minden kiadóban, rádióállomáson, hírügynökségben, postán és vámhivatalban jelen legyenek, és éberen figyeljék az ott folyó munkát. A Glavlit illetékességi körébe tartozott a könyvtárak állományának folyamatos ellenőrzése is. Már a korai 1920-as években megtisztították a közgyűjteményeket az „eszmeidegen" könyvektől. Kezdetben ezeket megsemmisítették, de 1926-tól változott a gyakorlat: létrehozták a könyvtárak „speciális részlegeit" *(szpec-hran)*.[2]

Zárolt volt minden politikai, ideológiai vagy egyéb okból rendszerre veszélyt jelentő mű, különösképpen az emigráns szerzőké, de idővel kiátkozottak lettek azok a korai bolsevikok is, akik konfliktusba kerültek Sztálinnal. Mint Sz. Bíró Zoltán írja, paradox módon „még az 1980-as évek közepén is könnyebb volt az orosz szellemi reneszánsz nemzedékéhez tartozó filozófusok könyveihez hozzájutni, mint Buharin vagy Trockij írásaihoz. Bergyajev és Sesztov már hozzáférhető volt, de Kamenyev és Preobrazsenszkij köteteihez még külön engedélyt kellett szerezni."

A szovjet cenzúra része volt a külföldi rádióállomások zavarása. Az ország politikai vezetése nem tudta a II. világháború után meginduló orosz nyelvű külföldi rádióadások tartalmát befolyásolni. Egyetlen megoldásként az adások vételét akadályozta, amihez zavaróállomások hálózatát építette ki országszerte.[3]

A csernobili atomerőmű katasztrófája után a gorbacsovi politika egyik legfontosabb törekvése lett a társadalmi nyilvánosság, a glasznoszty – a reformkurzus, a peresztrojka kulturális szimbóluma. Gorbacsov 1986 elején elismerte, hogy létezik cenzúra a Szovjetunióban, ám az – állította – kizárólag az államtitkok védelmét szolgálja. Ám hamarosan sorra születtek azok a döntések, amelyek lépésről

2 Magyarországon a zárolt könyveket Z betűvel jelölték a katalógusban, már ha egyáltalán volt cédulájuk. Ide tartoztak pl. Zamjatyin orosz és angol nyelvű művei az Idegennyelvű Könyvtár elődjében, a Gorkij Könyvtárban.

3 A gorbacsovi korszaknak kellett eljönnie ahhoz, hogy ezen a területen is változás történjen. A szovjet vezetés a Voice of America és a BBC orosz adásának zavarását már 1986 őszén abbahagyta, de a müncheni Szabad Európa Rádió és a Deutsche Welle adásainak vételi feltételeit továbbra is zavarta, 1988-ig.

lépésre enyhítettek a cenzúra szigorán. Meg kellett szabadulni a szovjet korszak örökségétől, a totális kontroll világától. Ennek jegyében már 1987-ben megkezdték az ország legnagyobb könyvtárában, a Lenin Könyvtárban a zárt állomány felülvizsgálatát. Ez az anyag addigra hatalmasra duzzadt – több mint 27 ezer szovjet és 250 ezer külföldi, közhasználatból kivont könyvből állt.

Ugyancsak ekkor vette kezdetét a korábban tiltólistán szereplő könyvek hazai publikálása. Szolzsenyicin *Gulag-szigetvilág*a, Paszternak *Zsivago doktor*a és Grosszman *Élet és sors*a csak ennek az „újabb, gorbacsovi olvadásnak köszönheti", hogy megjelenhetett végre a Szovjetunióban is. 1990 nyarán a Glavlit utasítást adott ki, hogy a könyvtárak a még megmaradt zárt részlegeket is nyissák meg, egyesítsék nyilvános gyűjteményükkel. Mihail Gorbacsov 1990. augusztus 1-jén a Szovjetunióban betiltotta az előzetes cenzúrát. 1991 áprilisában pedig maga a cenzúrahatóság is megszűnt, a szövetségi kormány fölöslegesnek találta további működését.[4]

Szamizdat

> Glazkov, akit az el nem ismert zseni híre övezett, nos, épp ő találta fel az ötvenes évek végén a SZAMIZDAT szót. Ő volt az, aki miután közlésüktől több szerkesztőség elzárkózott, saját verseit vékony kötetekbe fűzte, a borítójukra ráírta a hivataloskodás paródiájaként, hogy SZAMIZDAT (ÖNKIADÓ), s ettől kezdve ez a terminus szolgált arra, hogy megnevezzék a cenzúrától mentes, szabad irodalmat.

Így írja le Jevgenyij Popov, aki maga is szamizdat szerző volt, a fogalom születését az 1950-es években.[5]

A szamizdat folyóiratok megjelenésével már az 1950-es években is beszélhetünk valódi non-konformista művészi orgánumok létezéséről. Az első *folyóiratok (Goluboj Buton, Szména, Szvezsije Golosza, Jeresz)* rövid életűek voltak, ami valószínűleg összefügg azzal, hogy nem rendelkeztek sem nagy olvasói táborral, sem nagy írói körrel.[6] Az ekkortájt valószínűleg nem kevés számú szamizdat

4 Mint Sz. Bíró Zoltán írja: „Az új cenzúrahatóságként működő Roszkomnadzor egyre fesztelenebbül jár el, míg az igazságügyi minisztérium egyre nagyobb számban tesz fel tiltólistájára állítólagos szélsőséges tartalmuk miatt különböző anyagokat. Ezen a listán 2007-ben még csak 14 közlemény szerepelt. Ma már a számuk megközelíti a háromezret." A 2008-ban felállított új cenzúrahatóság (Roszkomnadzor) internetes oldalakat is blokkol.

5 Popov, J.: A szamizdat emlékére. Ford. Holka László. *Lettre Internationale* 38, 2000. ősz. 47. http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre38/popov.htm (megtekintés 2019.10.10.).

6 Долинин, В.: Неподцензурная литература и неподцензурная печать. *РОССИЯ–RUSSIA. Семидесятые как предмет истории русской культуры.* М. – Венеция, ОГИ, 1998.

folyóirat nem ért meg több kiadást, mint két-három számot, és ritkán jutottak túl a szerző ismerőseinek körén. Ezek közül a legismertebb a *Szintakszisz* volt, amelynek első három számát 1963-ban Alekszandr Ginzburg még egyetemi hallgatóként jelentette meg.[7]

Az orosz irodalomban a szamizdatnak sajátos története van. A szovjet szamizdat egyik első írójának Jevgenyij Zamjatyint tartják. 1920-ban írott *Mi* című regényét a Szovjetunióban nem adták ki, de az angol fordítás 1924-es New York-i megjelenéséig már széles körben ismertté vált az orosz olvasóközönség körében. Tágabb értelemben viszont az irodalmi művek betiltásának kezdete szinte egybeesik az orosz irodalom születésével.

Szélesebb értelmezésben véve a szamizdatot, Antyioh Kantyemirt (1708–1744) lehet első szerzőjének nevezni. Arra kényszerült, hogy verseit engedély nélkül adja ki, 1749-ben Londonban, és Oroszországban csak 1762-ben, halála után jelentek meg. Műveit kézről kézre adták, éppen úgy, ahogy a szamizdat működött később a szocialista országokban. Alekszandr Ragyiscsev (1749–1802) az *Utazás Pétervárról Moszkvába* című művét otthon, magántipográfiájában nyomtatta. (Mint címe is sejteti, erre a műre sokban utal a Venyegyikt Jerofejev a jóval későbbi szamizdatos *Moszkva-Petuski*ja.) Az otthoni nyomtatás módszerét később is gyakran alkalmazták. A forradalom után, főleg az 1930-as évektől ezt a hagyományt élesztették újjá a szovjetellenes, később „disszidens"-nek nevezett írók, akiket a szigorú cenzúra nem engedett megjelenni. Kétségtelen, hogy az orosz és a szovjet szamizdatok között hatalmas a különbség, mivel korábban az ilyen kiadványok csak kiegészítették a hivatalos irodalmat és publicisztikát. Az orosz szamizdat mint kiterjedt társadalmi és kulturális ellenállási forma egyedülálló jelenség.

Az 1950-es évek végén és a 1960-as évek elején szamizdat formájában főként szépirodalom, elsősorban versek, elbeszélések, de esszék és cikkek is terjedtek. A kutatók több mint 35 ezer oldalnyi szamizdat szöveget, 300 szerző művét tartják számon ekkor (nem számítva azokat, amelyeket egykor már kiadtak, például Anna Ahmatova vagy Oszip Mandelstam műveit). Korai Mandelstam- vagy Cvetajeva-verseket is másoltak vagy nyomtattak újra. A szamizdat elsődleges szerepe a korábbi, forradalom előtti, de a szovjet korszakban betiltott, „elfelejtetett", kultúrából kihúzott, valamint a kortárs betiltott orosz irodalom terjesztésében is jelentős volt. Moszkvában és Leningrádban a szamizdat tevékenységet nyíltan végezték és rendszerint minden kézről kézre járt, vidéken viszont

7 Ld. még Алексеева, Л.: *История инакомыслия в СССР.* Вильнюс - М., Весть, 1992. http://old.memo.ru/history/diss/books/alexeewa/index.htm (megtekintés 2017.12.10.). Стреляный, А., Сапгир, Г., Бахтин, Вл., Ордынский, Н. (ред.): *Самиздат Века.* Минск – М., Полифакт, 1997.

a *Doktor Zsivagó*ért[8] vagy a *Kutyaszív*ért el is bocsáthatták vagy börtönbe is csukhatták az embert."[9] Fordítások is jelentek meg szamizdatban (Hemingway: *Akiért a harang szól*, Arthur Koestler: *Sötétség délben*, George Orwell: *1984*). Az 1970-es években már nemcsak Moszkvában és Leningrádban alakultak ki jól működő szamizdat hálózatok, hanem más nagyvárosokban is, főleg egyetemi városokban, ami lehetővé tette az értelmiség számára, hogy még szabadabban olvashassa a betiltott műveket.[10]

A szamizdatban megjelenő szövegek politikai állásfoglalásainak nem volt olyan egységes rendszere, hogy politikai irányultságú mozgalom tudott volna kialakulni.[11] A kiadás rendszerint egy kezdeményező személy körül szerveződött (például a *Vecse*, a *Szejatyel*). Aktivistái a szovjet társadalom művelt rétegeiből, az értelmiségből kerültek ki, és ezek közé a nem humán, hanem műszaki pályán működő szakemberek, például mérnökök, geológusok vagy akár orvosok is nagy számban vettek részt.

Sztálin halála után a szovjet értelmiségiek megpróbálták megmagyarázni, értelmezni a sztálini korszakot, és megtalálni annak történelmi gyökereit. Ebben a széleskörű diskurzusban választ kellett találni az önmeghatározás régi elvi kérdéseire, amelyek már a 19. században felmerültek (Andrej Szinyavszkij és Andrej Amalrik írásai emelkednek ki ezen a téren). A szovjet történelem eseményeinek megértéséhez a forradalom előtt korszakban keresték a forradalom és az azt követő időszak torzulások eredetét. Gyakori volt az olyan típusú kollektív, nemzeti önostorozás, amely Csaadajev korai műveit jellemezte. Csaadajevhez hasonlóan hajlamosnak tartották a szolgalelkű orosz népet arra, hogy alárendelje magát egy autoriter hatalomnak, és írtak a forradalmi idők előtti hangnemben az orosz történelmi messianizmusról is. A Metanoia szamizdat szimpózium (1970) írói bűnösnek vallották magukat népük politikai és szellemi örökségében.[12] Ez a kiadvány Csaadajev *Első filozófiai levelé*nek hangjához hasonlítható.

8 Borisz Paszternak regénye terjedt el elsőként széles körben, amelyet külföldön adtak ki 1957-ben és illegálisan tért vissza Oroszországba, a Nobel-díj körüli botránytól kísérve.

9 Иванов, В. В.: Метасемиотические рассуждения о периоде 1968–85. В: *РОССИЯ–RUSSIA. Семидесятые как предмет истории русской культуры.* М. – Венеция, ОГИ, 1998.

10 A hetvenes évek elején a legnépszerűbb szamizdat művek Paszternak, Amalrik, Marcsenko és Szolzsenyicin írásain kívül Vojnovics és Vlagyimov művei voltak, valamint publicisztikai írások: Roj Medvegyev történelmi írása, a *Перед судом истории* („A történelem ítélőszéke előtt", amely sztálini tömeges repressziókról szól), Zsoresz Medvegyev írása: *О положении биологической науки* címmel (A biológia tudományának helyzetéről), Turcsin *Инерция страха* című írása (A rettegés tehetetlensége), valamint Jevgenyija Ginzburg vagy Nagyezsda Mandelstam visszaemlékezései, G. Pomeranc filozófiai esszéi. Ld. Алексеева, Л. 1997.

11 Yakushev, A. A.: The Samizdat Movement in the USSR: A Note on Spontaneity and Organization. *Russian Review* 1975/2. 186–193.

12 Uo.

Már az 1950-es évektől kezdve létrejöttek titkos diákkörök. Politikai irányultságuk nem volt egységes, de közös volt bennük valamiféle általános megvetés Oroszország elmaradottságával szemben, egyfajta belső ruszofóbia, ahogy Vlagyimir Oszipov, a *Vecse* című folyóirat kiadója később nevezte.[13]

Alekszandr Tvardovszkijt, a *Novij Mir* főszerkesztőjét 1954-ben leváltották, helyébe Konsztantyin Szimonovot tették, majd 1958-ban újra kinevezték Tvardovszkijt. Az efféle cserék a politikai irányvonal változására engedtek mindig következtetni. Ekkor Hruscsov mintha kompromisszumra törekedett volna az írók és az államhatalom együttműködésében. Ez a *Novij Mir* szinte a társadalmi élet szelepeként működött, benne publikálási lehetőséghez jutottak az új „útitársak".

Az 1960-as évek közepén született meg az első nem-hivatalos irodalmi egyesülés, a SZMOG, amely rövidítés kétféleképpen is értelmezhető: *szmeloszty, miszl, obraz, glubina* 'bátorság, gondolat, kép, mélység' vagy pedig (gyakrabban): *szamoje molodoje obscsesztvo genyijev*, azaz 'Zsenik Legfiatalabb Társasága'. Ők adták ki a *Szfinxek* című folyóiratot, amelyet elsősorban a diákok körében terjesztettek.

Az 1961-es pártkongresszus után újra erősödött a desztalinizáció folyamata, amely 1962 novemberében érte el csúcspontját. Ekkor közölte a *Novij Mir* Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja* című kisregényét. A könyv megjelenése az olvasók körében akkora várakozásokat ébresztett, amit az ország vezetése nem látott előre, és nem is akart kielégíteni. A reakció a cenzúra újbóli megerősödése volt.

A korszak meghatározó eseményének tekinthető Hruscsov 1962-es látogatása az absztrakt művészek kiállításán a Manyezsban, amelyet a hazafiatlannak és szovjetellenesnek bélyegzett művészet elleni kampány követett.[14] A kampány elleni tiltakozásokban többek között részt vett Jevgenyij Jevtusenko, Ilja Ehrenburg, Konsztantyin Szimonov, Nyikolaj Szemjonov és Igor Tamm (két Nobel-díjas tudós), illetve Mihail Romm filmrendező.[15]

Az orosz nemzeti öntudat 1965 és 1970 között reneszánszát élte, központi orgánumai a hivatalosan megjelenő *Molodaja Gvargyija* és a *Nas Szovremennyik*

13 Hammer, D. P.: Vladimir Osipov and the Veche Group (1971–1974): A Page from the History of Political Dissent. *Russian Review* 1984/4. 355–375.

14 „A művészek a nép pénzén tanultak, a nép kenyerét eszik és a népnek kötelesek dolgozni, na de kinek dolgoznak, ha a nép nem érti őket?" – mondta. «Художников учили на народные деньги, они едят народный хлеб и должны работать для народа, а для кого они работают, если народ их не понимает?» Хрущев, пидарасы и авангард. https://xpa.ucoz.ru/ (megtekintés 2019.11.18.).

15 Blake, P.: The Old and the New in Soviet Literature. *Proceedings of the Academy of Political Science* 1965/1. *The Soviet Union Since Khrushchev: New Trends and Old Problems*. 44–53.

folyóiratok voltak, amelyek az ún. falusi prózát, köztük nyíltan nacionalista írásokat is közöltek. Ehhez társult a pravoszláv egyház iránti növekedő érdeklődés is. A Hruscsov utáni korszak pragmatizmusa látszólag toleránsabbnak mutatkozott, valójában nacionalista irányt kezdett venni, és ezért mérséklődött a pártvezetés vallásellenessége.

A szamizdatban fokozatosan sorozatok, almanachok alakultak ki. Az első folytatásokban megjelenő történelmi almanach a *Pamjaty* volt, amely anonim szerkesztőséggel működött. 1979-ben jelent meg a *Poiszki* irodalmi-közéleti folyóirat, amely már címlapján közölte a szerkesztőségi tagok nevét (Abramkin, Abovin-Egidesz, Raisza Lert, Pavel Prizskov). 1979-ben jelent meg először a *Szumma* című folyóirat. Mérföldkövet jelentett az 1978-as *Metropol* almanach, amely először tizenkét példányban jelent meg, és nyíltan vállalta, hogy írói a cenzúra megkerülésére adták ki. Egyik példány kikerült Nyugatra, és Amerikában kiadták fakszimile módon már 1979-ben. A huszonkét szerzős kötet (szerkesztői: Vaszilij Akszjonov, Viktor Jerofejev, Fazil Iszkander, Andrej Bitov, Jevgenyij Popov) alkotóit kizárták az Írószövetségből, majd többségük külföldre kényszerült. Jerofejev részletesen megírta a Metropol történetét *A jó Sztálin* című regényében.

Az 1970-es évek közepére a nem hivatalos irodalom egységes jelenséggé vált, szabad irodalomként létezett, kialakult egy „független", önmagát sajátos szubkultúrának tekintő jelenség, amely kidolgozta saját irányelveit, kritériumait és ideológiáját.

A szamizdat irodalomban az 1970-es években arra irányuló kísérletek is kezdődnek, hogy megtalálják az orosz történelmi múlt példaként állítható értékeit, a szlavofilek törekvéséhez hasonlatosan, akik az 1840-es években felfedezték maguknak a novgorodi demokráciát, a *szobornoszty*[16] fogalmát, az obscsinát, sőt az orosz autokefál (saját vezetővel rendelkező keresztény) egyházat (Alekszej Homjakov, Ivan Kirejevszkij, Ivan és Szergej Akszakov).

Mintegy a *Metanoiá*ra adott válaszként jelent meg az *Iz-pod glib* (1974) című gyűjtemény Párizsban, amelyben hét, részben álnéven publikáló szerző[17] felidézte

16 Ld. a 2. kötet 1. fejezetében is (Eszkatologikus várakozások 20. század eleji Oroszországban).

17 Alekszandr Szolzsenyicin, Jevgenyij Barabanov, Feliksz Korszakov, Igor Safarevics, Vagyim Boriszov, Mihail Agurszkij műveivel. A tartalom: А. И. Солженицын: *На возврате дыхания и сознания*; И. Р. Шафаревич. Социализм, М. С. Агурский: *Современные общественно-экономические системы и их перспективы*, И. Р. Шафаревич: *Обособление или сближение?*, А. И. Солженицын: *Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни,* А. Б. (М. К. Поливанов): *Направление перемен*, Ф. Корсаков (Ф. Г. Светов): *Русские судьбы*, Е. В. Барабанов: *Раскол Церкви и мира*., В. М. Борисов: *Личность и национальное самосознание*, А. И. Солженицын: *Образованщина*, И. Р. Шафаревич: *Есть ли у России будущее?*

a szlavofilek válaszait Csaadajev 1840-es évekbeli *Első filozófiai levelé*re.[18] Szolzsenyicint, akinek három cikke is szerepel a kötetben, ebben az éven utasították ki a Szovjetunióból. Az *Iz-pod glib* nemcsak címében emlékeztet az *Iz glubini* gyűjteményre, de abban is, hogy a „liberális neo-szlavofil" szerzők, akik Oroszország múltját az európai keresztény társadalomért hozott áldozathozatalnak tartották,[19] az értelmiséget akarták morálisan felrázni. (A már említett 1918-as *Iz glubini* az 1909-ben megjelent *Vehi* folytatása volt.). A 19. századi szlavofilekkel rokonította őket az is, hogy hittek Oroszország saját fejlődési útjában és a nyugat-európai civilizációt károsnak, zsákutcának tartották.[20] Utólag nyilvánvaló, hogy az új orosz nacionalizmus szerzői jelentkeztek. Csaadajev elképzeléséből Oroszország különleges szerepének, erkölcsi és szellemi erejének hangsúlyozása és az utópisztikus jelleg érezhető az „új-szlavofil" szamizdat gondolkodásában. Egyre gyakrabban írtak megbánásról és megújulásról, és soha aktív politizálásról.[21] Szolzsenyicin véleménye szerint a szellemi megújulás csak a személyes bűnbánatot követően fog bekövetkezni.

A glasznoszty korszaka lényegében a szamizdat felszínre merülését jelentette, a másológépek megjelenésének „forradalma" pedig jelentős tényező volt a szovjet rendszer aláásásának és bukásának is.

18 Csaadajev, P.: *Filozófiai levelek egy hölgyhöz.* Ford. Fränkel Anna. Utószó, jegyzetek Erdélyi Ágnes. Bp., Magyar Helikon, 1981.

19 Dunlop, J.: *Iz-pod glyb. Sbornik statei.* Ed. Scammell, M. *Soviet Studies* 1976/4. 622.

20 Oszipov először 1960-ban jelentetett meg egy szamizdat folyóiratot, *Bumeráng* címmel. Csak egy száma jelent meg, ezután Oszipovot letartóztatták és lágerba küldték. *A hazához fűződő háromféle viszony* című írásában a következőket olvashatjuk: „Korábban materialista, szocialista és ateista voltam. A láger hívő emberré tett, hiszek Istenben és Oroszországban." Kiszabadulása után ismerkedett meg Levityinnel és Dudkovval, egy pravoszláv pappal, aki a szovjet értelmiségiek körében nagy népszerűségnek örvendett. Dudkov atya tanításai szerint Oroszország szenvedései megváltják az egész világot. Szamizdatgyűjteményében, a *Reményünk*ben a szovjet kor vértanúit az első keresztényekhez hasonlítja. Hamarosan Dudkov és Levityin Oszipov tanítómesterévé váltak. Oszipovot 1974-ben újra letartóztatták. Az ezt megelőző három évben, 1971 és 1973 között adta ki folyóiratát, a *Vecsé*t. 1974-ben Oszipovot, a szerkesztőt másodszor is szovjetellenes propagandával vádolták meg és lágerbe küldték. A *Vecse* politikai irányvonala nem volt egységes. Oszipov gyakran hangsúlyozta, hogy álláspontja nem azonos a folyóiratában közölt írásokéval. Ám Hammer szerint a folyóirat alapvetően támogatta az orosz nacionalizmust és ruszofiliát (ld. Hammer, D. P.: Vladimir Osipov and the *Veche* Group (1971–1974): a page from the history of political dissent. *Russian Review* 1984/4. 355–375.

21 Brun-Zejmis, J.: Messianic Consciousness as an Expression of National Inferiority: Chaadaev and Some Samizdat Writings of the 1970s. *Slavic Review* 1991/3. 646–658.

VESZTES GYŐZTESEK

Vaszilij Grosszman: *Élet és sors*, *Panta rhei*

Grosszman regénye sokszoros időutazás: meg kell értenünk a könyv megírásának korát, az 1950-es éveket, majd egy újabb lépéssel a II. világháborút, a könyv cselekményének idejét, sőt a könyv betiltásának idejét is. Az 1960-ban elkészült és 1961-ben betiltott regény csak Nyugaton jelenhetett meg 1980-ban, a Szovjetunióban a rendszer összeomlása előtt adták ki, 1989-ben (és csak 2012-ben jutott el a magyar olvasóhoz). Ezek az idősíkok, a valaha történt események, valaha élt emberek kölcsönviszonya a történelem sajátos relativitáselmélete, amely üres tétel marad, ha nem követi egyfajta empatikus gyakorlat, amelyet legjobban az irodalom segítségével lehet elvégezni.

A 20. század azért is tűnik olyan viharosnak, mert egyetlen emberöltőn belül változtak benne homlokegyenest ellentétes történelmi korok. Grosszman élete alig hatvan éve alatt megtapasztalta gyerekként a gondtalan svájci kisiskoláséveket, majd otthon az 1917-es orosz forradalmat, kamaszként a polgárháborút, a hadikommunizmust és a NEP-korszakot, ifjúként a szovjet 1920-as évek sokszínűségét. Végleg felnőtté kellett válnia az 1930-as évek mesterségesen előidézett tömeges éhínségeinek idején, a letartóztatási hullámok rettegésében és a németekkel kötött álságos Molotov–Ribbentrop megnemtámadási paktum idején. A német lerohanás után kezdettől mindvégig a legforróbb pontokon volt haditudósítóként, s így testközelből szerzett tapasztalatokat a Nagy Honvédő Háborúról, amelynek eposza az *Élet és sors*. Ráérzett, hogy a sztálingrádi csata nemcsak az ő életében és a háborúban, hanem a történelemben is sorsfordító pillanat. Újságíróként elsőként léphetett be a felszabadító csapatokkal a treblinkai megsemmisítő lágerba csakúgy, mint Berlinbe. Nemcsak tanúja, elszenvedője is volt a diktatúrák harcának, a lágeres rendszereknek, a német és szovjet zsidóirtásnak, a totális terror okozta félelemnek, és meggyötörték saját megalkuvásai. Megélte a hidegháborút és az olvadás korszakát, amely azonban rövidnek és hazugnak bizonyult. Belehalt, amikor a diktatúra újból jegessé dermedt, és nagyregényét, élete fő művét „letartóztatták".

A regényben Grosszman vegyesen szerepeltet történelmi személyiségeket és fiktív alakokat, akiket saját életéből vett mintákból alkotott: feltűnik Sztálin és Hitler mellett Adolf Eichmann, a sztálingrádi csata két fővezére, Csujkov és Paulus, megemlíti Lenint, Sztálint, Trockijt, Buharint, a kivégzett szovjet tábornokokat és

sok más politikai szereplőt. Ez a fajta történelmi tablószerűség Tolsztojhoz nyúlik vissza, akinek hősei között az orosz történelem előző Honvédő Háborújában Napóleon és Kutuzov alakja is irodalmi szereplő. Grosszman regénye címével nyíltan utal a *Háború és béké*re, amely legfőbb olvasmánya volt a frontévek alatt – kétszer is végigolvasta. Ő azonban még súlyosabb filozófiai gondolatokkal terheli meg a szövegét, mint Tolsztoj. Alapvetően a jóság és a szabadság esélyeit teszi mérlegre ebben a filozófiai, lírai, történelmi családregényben. Követői lettek a Magyarországon is jól ismert Anatolij Ribakov *(Az Arbat gyermekei, Nehéz homok)* és Vaszilij Akszjonov *(Moszkvai történet)*.

Grosszman műve annak átgondolásához járul hozzá, milyen indítékok és cselekvéssorok vezettek oda hétköznapi embereket – akikből a történelmet irányítók és végrehajtók lettek –, hogy kegyetlen gyilkosokká válva mind a nyugat-, mind a kelet-európai civilizáció nagy részét barbárságba fojtsák. E mechanizmus megértése nemcsak azért lényeges, hogy mindenkor észrevegyük a megismétlődés lehetőségének első jeleit. Hanem azért is, hogy a háború és a holokauszt ne irracionális csapásként, világvégeként rögzüljön – hiszen ha leírhatatlannak minősítjük, azzal lehetővé válik globális tagadása.

Nemcsak a regény olvastán, hanem kiadási történetéből is tudatosulhat bennünk, hogy a történelem részei vagyunk. Lényegében megloptak bennünket azzal, hogy ez a regény nem 1960-ban került a kezünkbe. Mondhatná valaki, hogy az értékes irodalmi alkotás kortól függetlenül örökérvényű. Csakhogy egy műnek az idő okozta fakulása meglehetősen alattomosan történik, mert felismerhetetlen, mit is koptatott ki belőle a feledés. De legalább nem kell 2160-ig várnunk, ahogy Mihail Szuszlov főideológus (aki a magyar eseményekbe is nemegyszer beavatkozott, 1956-ban elég határozottan) annak idején a Párt nevében megjósolta: szerinte Grosszman regénye veszélyesebb, mint Paszternak *Zsivago doktor*a (amelynek 1958-as botránya akkoriban kezdett elcsitulni), és legfeljebb kétszáz év múlva jelenhet meg.

Ma már nehezen tudjuk visszahelyezni ezt a művet oda, ahol a kimondás, a számadás ténye elég lett volna a katartikus hatáshoz. 1960-ban még döbbenettel olvasta volna a világ, hiszen elsőként adott volna hírt a Szovjetunióban megvalósult rendszerről. Hiába tudjuk, hogy akkor Magyarországon a német táborokról sem volt szabad beszélni, hát még a szovjetekről, hát még összehasonlítani őket, mert még az sem a zsigereivel emlékszik arra a korszakra, aki megélte. A korra, amely a Grosszmannal egyidős József Attila alakját és életművét is meghamisította (akinek egyik süllyesztőbe rakott verse éppen az a *Világosítsd föl…* volt, amelyben mintha Grosszman kérdését vetette volna fel, „a fasiszta kommunizmusét").

Hogy jobban beleéljük magunkat a korba, érdemes felidézni, hogy legalább három nemzedék nőtt fel a keleti blokkban szovjet háborús regényeken és filmeken.

A Szovjetunióban évtizedekre a gyerekek anyanyelve lett a háború, rabló-pandúr helyett fritzest játszottak, és a „német" szó egyenlő lett a „náci"-val. Az érzelgős, sablonos, bájos, hamis, hazug művek sokasága mellett bombaként robbant volna Grosszman műve.

Olvasás előtt jól az eszünkbe kell vésnünk, hogy az ötvenes években született szöveget tartunk a kezünkben. Grosszman akkor beszél a zsidók sorsáról, amikor még maga a puszta szó is tabunak számított. És már akkor beszél a német és szovjet táborokról, amikor Hitler és Sztálin diktatúrájának részleges párhuzama még nem sokakban tudatosult. Szolzsenyicint megelőzve, az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* előtt lett készen az annál sokkal hosszabb mű. De nem ez, hanem Szolzsenyicin 1961-ben folyóiratban, majd 1962-ben könyvként megjelent kisregénye rázta meg az egész világot. Az megjelenhetett, de Grosszmané nem – az utókornak most ezt is mérlegre kell tennie. Mindkettő akkor számolt be a szovjet táborokról, amikor nálunk az 1956-os forradalom után letartóztatottak még börtönben ültek. Szolzsenyicin műve még megfelelő volt, mert csupán a szovjet lágerrendszert leplezte le, nem pedig az egész szovjet állam hazug és gyilkos lényegét, és végképp nem a szocializmus perspektíváját. Szolzsenyicin is, Solohov is Nobel-díjat kapott. Utóbbi regénye, az *Emberi sors* egy szót sem szól a táborokról, holott a kisregény főszereplőjének egyenes úton oda kellett volna jutnia. Minden német fogságból szabadult és visszaszökött katona sorsa ez lett a háború után: gyanús volt, hiszen hátha beszervezték kémnek. Grosszman művének egyik nagy értéke a kimondás bátorsága, amelyet csak az tud ma igazán érzékelni, aki megélte a hazugság és hallgatás korát.

Az *Élet és sors* cselekményének ideje 1942 vége és 1943, színhelyei Sztálingrád, az oroszországi és német táborok, az evakuáltak hátországa. Egy dilógia második részébe csöppenünk. A Saposnyikov család szerkezetét világosabban bemutatja az első kötet, *Az igaz ügyért,* amelynek teljes 1954-es publikálása előtt Sztálin halála nyitotta meg az utat.[1] Ezért fokozatosan, lassan ismerjük ki magunkat a szereplők között. De a cselekmény megértése nem is elsődleges az elképesztően széles, ha úgy tetszik, totális epikus panorámához képest, amelyet Grosszman elénk tár. Járunk vele orosz és német városokban, a térképen is hatalmas utat bejárva Sztálingrádban és Kujbisevben (amelyeket ma hiába is keresnénk a térképen, mert Volgográd és Szamara a nevük), Moszkvában, Kazanyban, Ufában, Berdicsevben, találkozunk a legkülönbözőbb nemzetiségekkel. Látunk szovjet és náci táborokat, fővárosi és hátországi nyomort, gödröket és börtönt, megfordulunk a Kremlben és a sivatagban, lövészárokban és lakásokban, tábornokok és

1 Előtte megjelent a *Novij Mir* 1952/7–10. számaiban folytatásokban, nagyon éles pártkritikát váltva ki ezzel. Ld. a párhatározatokat: http://www.hrono.ru/dokum/195_dok/19530324gross.html (megtekintés 2019.10.10.). Nemrég előkerült teljes kéziratát az eredeti címen (Sztálingrád) adták ki.

parasztok között. Megélünk árulást, megaláztatást, megveretést, kiközösítést, árvaságot, a halál különböző nemeit.

Grosszmant alighanem a becsületesség kategóriájával lehet a legjobban meghatározni. Soha nem írt olyasmiről, amit nem élt át vagy nem első kézből hallott, és eseménydús életének minden tapasztalatát beépítette műveibe. Egy háború alatt elkezdett nagy terv, az ún. *Fekete könyv* számára gyűjtött interjúk és levelek kimeríthetetlen anyagot szolgáltattak a nagyregényhez. Ne feledjük, hogy a szovjet időkben a levéltári vagy dokumentumkutatás teljesen lehetetlen volt, az anyagok zárolt állományban rejtőztek. A források hiányát jól érezni például Adolf Eichmann alakjának vázlatosságában. Grosszman alighanem csak 1960-ban, Eichmann elfogásának időpontja körül juthatott róla információhoz. Eichmann mégis lélektanilag hiteles figura, akit Grosszman arra használ fel, hogy a német diktatúra kapcsán mondhasson ítéletet a szovjetről.

A *Fekete könyv*

A *Fekete könyv*et Grosszman és Ilja Ehrenburg 1943 végén kezdte összeállítani, amikor a német propaganda hatására az évek óta harcoló, kimerült katonák körében, valamint a hadi és állami vezetésben egyaránt felütötte fejét az antiszemitizmus. A német röplapok arról próbálták meggyőzni az orosz frontkatonákat, hogy a hátországban gyáván megbúvó zsidók védelmében kénytelenek évek óta a lövészárkokban rohadni. A parancsnoki állomány körében erősödött az orosz (és nem szovjet) nacionalizmus, amelyet a Honvédő Háború retorikája is szított. Jól tudta a szovjet hadvezetés, amelynek lefejezését a háború előtt Sztálin elvégezte, hogy a megölt tábornokok között többségben voltak a nem orosz származásúak (Grosszman említi is nevüket). A háború vége felé és főleg utána az állami antiszemitizmus erősödése azt a félelmetes benyomást keltette, hogy amit Hitler nem végzett el, azt Sztálin folytatja. Ahogy Grosszman fogalmaz a III. részben, amikor a sztálingrádi döntő támadás előtti napokat írja le: „Most dőlt el a szovjet hadsereg által megmentett zsidók sorsa, akiknek a feje fölé tíz esztendővel a sztálingrádi győzelem után Sztálin felemelte a megsemmisítés Hitler kezéből kicsavart kardját. Most dőlt el Lengyelország, Magyarország, Csehszlovákia és Románia sorsa."[2] Grosszman összeköti a zsidók ellen fordulást a közép-európai felszabadítandó államok, köztük Magyarország megszállásával, a diktatúra belső arcát a külsővel, aminek az 1956-os magyar forradalom is távlatot adott.

A *Fekete könyv* első része a német lerohanás után a megszállt területek zsidó lakosságának tömeges kiirtását, annak részleteit mutatta be túlélők elbeszélései alapján, a második pedig a Vörös Hadsereg soraiban küzdő zsidó származású katonák hősiességét. Mindkét rész már a háború utáni rasszizmus kivédésére is készült. Az erősödő antiszemitizmus idején egyszer csak kimondhatatlanná vált az a tény, hogy az áldozatok között a zsidók száma kiugróan magas volt. Az emlékműveken leverték a „fasizmus zsidó

2 Grosszman, V.: *Élet és sors*. Ford. Soproni András. Bp., Európa, 2012. 790.

áldozatai" feliratból a középső szót, és a „szovjet"-tel helyettesítették. Működésbe lépett a kollektív felejtés: arról, hogy a zsidók halálában az ukrán policájok (németekkel együttműködő csendőrök) óriási szerepet játszottak, nem beszéltek többet. Nem ismerték el a zsidók szovjet hazafiságát, hanem a harcoktól és szenvedéstől távolmaradó szobakukacoknak állították be őket (ahogyan Szolzsenyicin is az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* szereplőszerkezetében). Grosszmanék megérezhették a háború utáni „kozmopolitizmus elleni", azaz antiszemita kampány előszelét is, amely ellen a *Fekete könyv* érveket akart felvonultatni.

A *Fekete könyv* első részébe Grosszman az anyja halála utáni nyomozás közben hallott vallomásokat is beleszőtte. A hatalmas mennyiségű anyag összegyűjtése gyors és feszült szervezési, szerkesztési és érzelmi munkát is jelentett. A felkutatott és megkérdezett emberek rossz fizikai és lelki állapotban voltak, menekültek az emlékek elől és traumáik helyszínéről, és gyakran csak a teljes felejtésben tudtak gyógyulást találni. Grosszman azzal a meggyőződéssel tartott ki a munka mellett, hogy ötmillió elpusztított emberről ad majd hírt a könyv.

A *Fekete könyv* azonban csak New Yorkban jelent meg, és csak angolul, 1947-ben, ez is csak azért, mert az összeállítás ötlete eredetileg Albert Einsteintől származott (nem pedig a szovjet kormánytól, mint tudni véli Tzvetan Todorov, akinek könyvére később még visszatérek). A munkába 1946-tól bevonták a Zsidó Antifasiszta Bizottság tagjait is. A szovjet kormány jóváhagyásával létrejött Zsidó Antifasiszta Bizottság tagjai a háború alatt eredményesen működtek a Szovjetunió javára – a szovjeteknek tetszett az ötlet, hogy a háború zsidó áldozataira való hivatkozással anyagi támogatást szerezzenek a világ zsidó közösségeitől, elsősorban Amerikában. Tárgyalásokat folytattak világszerte, hogy segélyeket szerezzenek a háború folytatásához, Einsteinen kívül találkoztak Thomas Mann-nal, Chaplinnel, Chagall-lal, Paul Robesonnal. Hivatalos utazásaik nyomán a háború után született meg a vád ellenük: kémtevékenység. A *Fekete könyv* orosz kiadásának kiszedett nyomóformáit 1948-ban szétzúzták az Emesz jiddis kiadóban. A megmaradt anyag 1980-ban Izraelben jelent meg, magyar (nem teljes) kiadása 2005-ben látott napvilágot *(Az ismeretlen Fekete könyv)*. A Zsidó Antifasiszta Bizottság tagjait 1948 végén kezdték letartóztatni, és 1952. augusztus 12-én végezték ki őket, amit száműzött családjaik nem is sejtettek, és kivégzésükről csak évekkel később értesültek. A kihallgatási jegyzőkönyv negyven év múltán került napvilágra, amikor megöregedett gyerekeik elolvashatták, ha ugyan képesek voltak rá, mi minden képtelenséget vallottak be szüleik, akiket Krimovhoz hasonlóan úgy kínoztak meg, ahogy Grosszman leírja.

Grosszmant becsületessége segítette hozzá, hogy az átélt tapasztalatok hatására világszemlélete fokozatosan megváltozzon, és eljusson hamisnak bizonyult ideáljaitól az igazság ideáljáig. Saját megalkuvásai, téves vagy akár vétkesnek is tekinthető lépései is hozzásegítették, hogy párthű szovjet íróból leleplező, vagyis szovjetellenes íróvá váljék. Pontosan ismerte a művében is megírt megalkuvás belső kínjait, hiszen ő is aláírta a zsidó orvosokat elítélő nyilatkozatot. Amikor végre szembenézett önmaga és országa bűneivel, valamiféle prófétai elhivatottsághoz

hasonló magatartást választott: az igazság szószólójáét. Ez tükröződik levelében, amelyben könyve megjelentetését kéri Hruscsovtól:

> Kérem, adja vissza könyvemnek a szabadságot […] Nincs értelme, hogy én magam szabadon járjak, miközben a könyvem, amelynek életemet adtam, börtönben van, hiszen én írtam, és nem tagadtam és nem tagadom meg. Ma is azt hiszem, az igazságot írtam meg, miközben szerettem, sajnáltam az embereket, és hittem bennük.[3]

Grosszman sallangtalan írásmódja is becsületességéből fakad. Noha jól ismerte a modern irodalmat, a Csehov előtti realista valóságábrázolás útját és stílusát választotta. Becsületességére vall az is hogy szinte mindig az érzelmei vezérelték. Az *Élet és sors* megírásában is – ezzel a nagyregénnyel a nácik által meggyilkolt anyjának állított emléket, egyfajta vezeklésként, hiszen vétkesnek érezte magát a halálában.[4] Mégsem érzelgősségből állított neki emléket hanem a zsidók kiirtása elleni tiltakozásul, még ha volt is ebben egyfajta fiúi önigazolás. „De te szeretsz engem, mamám, mindazzal a rosszal együtt, ami bennem van, szeretsz" – írta már húsz éve halott anyjához forduló levelében, 1961-ben.[5]

Grosszman a szerelem szavára is mindig hallgatott, ezért lelkiismeretét viharos, házassági kötelékeket elszakító szerelmi kapcsolatok terhelték.[6] Grosszman

3 Vaszilij Grosszman levele Nyikita Hruscsovnak. Ford. Heténi Zsuzsa, Tamás Katalin. In Heténi Zsuzsa (szerk.): *2Pofon. Az ELTE BTK MűMű Műfordítói Műhely antológiája*. Bp., Dolce Filologia X. ELTE BTK, 2013. 112–118.

4 Moszkvába hívta volna anyját a német támadás után, de felesége nem támogatta az ötletet. Igaz, anyja sem akart hozzá utazni, nem hagyta volna magára beteg unokahúgát. Grosszman első házasságából született kislánya is vele élt. Ott, Berdicsevben halhatott volna meg ő is, ha nincsen éppen nyári táborban, amikor a várost lerohanják a németek. Csak 1941 októberében jutott el a hír Grosszmanhoz, hogy a lánya életben van.

5 Губер, Ф.: «Ты будешь жить в той книге, которую я посвятил тебе». *Вопросы Литературы* 2005/3. 66.

6 Első feleségétől hamar különvált, második felesége, Olga Guber a kedvéért elhagyta férjét és két kisfiát. Amikor a férjét letartóztatták, Olgát is elvitték. Grosszman a pártvezetőkhöz írott leveleivel, egy évig tartó kilincseléssel és kérvényekkel mentette ki a börtönből 1937-ben, bizonygatván, hogy már ő a férje. (Előzőleg eltűnt barátai és rokonai után soha nem kérdezősködött – a túlélésnek ezt az iskoláját is megjárta.) Közben felkutatta, magához vette a Guber-gyerekeket, akiket a rokonok nem vállaltak, és fel is nevelte őket. Évekig egy szobában laktak négyen – ezért nem fért el náluk a német megszállás elől kimenekíteni szándékozott mama. A nagyobbik fiú sorsa a regénybeli Toljáé, csak nem ütközetben, hanem a bevonulása előtti felkészülés közben halt meg. Olgát (akit a regényben Ljudmila alakjában láthatunk viszont) Grosszman később elhagyta egy sokáig titkolt új szerelemért, aki viszont költő barátjának, Zabolockijnak volt a felesége (róla mintázta Marja Ivanovna Szokolovát a regényben). Amikor 1958-ban Zabolockaja özvegyen maradt, Grosszman különköltözött mindenkitől, és egyedül lakott. Miközben halálos betegségében a két asszony felváltva ápolta, egyik rémálma az volt, hogy vallatják, és reggel megkérdezte: „Ugye nem árultam el senkit az éjjel?".

regénye minden ízében feldolgozta saját keserves élményeit. Letartóztatott férjek (Abarcsuk, Krimov), megfeneklett, feszültséggel terhes házasságok és boldogtalan szerelmi háromszögek (Strum és Zsenya körül), viharos szerelmek (Zsenya és Novikov, Szerjozsa és Vera), generációs konfliktusok, szüleiket vesztett gyerekek és gyermekeiket veszett szülők sorsa, fronttalálkozások, fronttragédiák, frontszerelmek és minden regiszterű frontszex, a meghágástól az asszonyi ölbe menekülésig – mindezt Grosszman saját tapasztalatából és életéből írta.

Grosszman értelmiségi, asszimilált, vallástalan zsidó családban született. Franciául, amely szinte második anyanyelve lett, Svájcban tanult meg, ahol anyjával két évig élt az I. világháború előtt. 1983-ban éppen a francia lett az első idegen nyelvű fordítása nagyregényének, és az első lépés a világsiker felé. Moszkvában járt egyetemre, az irodalmi szempontból különösen izgalmas húszas években, és akkor már írogatott. 1929-től a Donyec-medence bányáiban és orvosi egyetemén dolgozott vegyészmérnökként. Egy téves TBC-diagnózist kihasználva 1933-ban Moszkvába költözött, és ettől kezdve már csak az irodalomnak élt.[7]

Szülővárosa, Berdicsev nagy zsidó vallási hagyományú város, ahol a lakosság felét tette ki a harmincezres zsidó közösség. (Itt született Joseph Conrad is 1857-ben). 1941. szeptember 15-én egy nap lefolyása alatt tizenkétezer zsidót, köztük Grosszman anyját és számos ismerősét vitték ki a húsz nappal korábban létrehozott, zsúfolt gettóból, és lőttek közös gödörsírba a németek. Az egyik túlélő arról számolt be, hogy a gettóban halála előtt pár nappal Grosszman anyja a szobába összezsúfolt embereknek a *Háború és béké*ből olvasta fel a francia nyelvű részeket. Utolsó levele még a német megszállás előtt, július elején érkezett Moszkvába, tehát a regénybeli Anna Szemjonovna levele, amelyet fiának, Strumnak írt, nem valóságos. Valóságosak, csak éppen elküldhetetlenek voltak viszont azok a levelek, amelyeket az író már halott anyjának írt: az egyiket halála után tíz évvel, 1951-ben, a másikat hússzal, 1961-ben, amikor a regényét elkobozták. „Amíg én élek, te is élsz. Ha meghalok, abban a könyvben fogsz élni, amelyet neked szenteltem, és amelynek sorsa a tiedéhez hasonló […] A te szörnyű sorsod egy emberé az embertelen időben."[8] Valódi volt az álom is, amelyben Grosszman anyja üres

7 Grosszman nevét első sikert hozó művéből ismerhette meg a magyar olvasó, már két évvel a megjelenése után. *Berdicsevben* című novellája bekerült a Nyugat kiadásában 1936-ban megjelent *Mai orosz dekameron*ba. Vajon tekinthetjük-e baljós előjelnek, hogy keresztnevét összekeverték, Vaszilij helyett Leonyid áll? A vezetéknevét is elírták és elírják azóta is, pedig az egy „n" a vezetéknév végén a zsidó származást jelzi. A tévedés makacsul követi Grosszmant. Kozocsa Sándor 1947-es orosz bibliográfiája is teljes kavarodásban sorolja fel azt a kilenc novelláját és két tudósítását, amely magyarul addig megjelent. Keresztneve ismét Leonyid, az 1888-as születési éve is Leonyidé (aki történeti író volt), viszont a cikk végén a szakirodalom már Vaszilij Groszmant említi, immár egy „n"-nel, de most tévesen egy „sz"-szel.

8 Губер, 66.

fotelját látta, megsejtve anyja halálát. Évekig reménykedett, kerestette, de bizonyosságot csak 1944 telén szerzett, amikor eljutott Berdicsevbe.[9]

Anthony Burgess a hetvenes években, talán még a beatnemzedék újfajta prózájának hatása alatt, Grosszman hibájául rótta fel a fantáziátlanságot, alaptalanul. Mert Grosszman képes volt megírni a halálba menők gondolatait, a gázkamrába tartó áldozatokét és egy anya elképzelt levelét. Egy gyerek agyába belehelyezkedve rögzítette annak ugráló tudatfolyamát, ahogy a félelem elleni védekezésül érzelmi közönybe süpped az utolsó pillanatokban.[10] Grosszman meg tud írni egy különös lelki folyamatot, azt, ahogyan egy orvos vénkisasszonyban a halál küszöbén megszületik az anyai érzés a halálba menő kisfiút figyelő és védő magatartásból. Ez a zsidó Szűz Mária-allegória része azoknak az evangéliumi utalásoknak, amelyeket Grosszman elhelyez a szövegében, jelezve, hogy a keresztény Újszövetség elveinek nevében kéri számon a nyugati civilizáció szégyenét, a futószalagon végzett embermegsemmisítést.

Az artisztikus irodalmi stílusújítás Burgess által említett hiánya lehet az oka annak, hogy Grosszman műveiről kevés irodalomtörténeti elemzés, tudományos szakirodalom született. Annál élénkebb viszont a morális kérdéseket feszegető, a valláserkölcsi és történeti-dokumentarista kutatás érdeklődése. Milyenek az esélyei az egyénnek önmaga megőrzésére és az ellenállásra a diktatúrában? Mi számít becstelennek, bűnnek, megalkuvásnak? Milyen feltételek mellett válik a hazugság elfogadhatóvá? Mik az erkölcsi kötelesség kritériumai?

Grosszman természettudományos érdeklődése erősen meghatározta világszemléletét: Einstein relativitáselmélete, az atomfizika, a kozmosz elméletei, az igaz és a hamis között megjelenő eldönthetetlen feltételezések logikai felismerése erősen hatott gondolkodására. Szövegei tanúsága szerint szüntelenül átérezte és tudatosította magában az ember fizikai világba ágyazottságát és a nagy Egész működését. A halált is az egyén és a kozmosz egymásba való átalakulásaként érzékelteti.

> Kihunytak a csillagok az éjszakai égen, eltűnt a Tejút, kialudt a Nap, kialudt a Vénusz, a Mars és a Jupiter, megdermedtek az óceánok, mozdulatlanná dermedtek a levelek milliói, mozdulatlanná dermedt a szél, a virágok elvesztették

9 Évekkel később egy másik háborúban árván maradt, keserű sorsú, két írónemzedékkel fiatalabb orosz zsidó író, Friedrich Gorenstein *Vezeklés* címmel írt meg egy hasonló történetet, amelyben egy zsidó katona megérkezik szülőfalujába, ahol a háború alatt a helyi emberek kiirtották a családját. Gorenstein műve is csak Nyugaton jelenhetett meg (1969-ben), neki is van egy *Berdicsev* című drámája, és nagyregényeit számos nyelvre lefordították (magyarul csak egy novella és két regényrészlet olvasható tőle).

10 Ezek az oldalak Keszi Imre keveset emlegetett fontos regényére, az *Elysium*ra emlékeztetnek (amelyből filmet is készített Szántó Erika 1986-ban).

> a színüket és illatukat, eltűnt a kenyér, eltűnt a víz, a hűvösség és a fülledtség. Az emberben létező Világmindenség megszűnt létezni.[11]

Ez az emberi létezést kitágító kozmikus lépték számos párhuzamot juttathat eszünkbe az orosz filozófiából és irodalomból, elsősorban Nyikolaj Fjodorov „közös ügy" elméletét, de említhetném Borisz Paszternakot, Nyikolaj Zabolockijt is – s legfőképpen a szintén hányatott sorsú zsenit, Andrej Platonovot, aki egyébként Grosszman jó barátja volt, és félig tréfásan Krisztusnak nevezte.

Grosszman szívesen alkalmaz egzakt rendszerező módszereket, esszészerűen osztályozza a jelenségeket és embertípusokat. Például a vezérek három típusát írja le: a korlátolt és kegyetlen komolykodókat (a népi káderekét), az okos cinikusokat, és legfelül a vidám mestereket. A legnagyobb veszélyt az elsők vezetésre jutásában látja, amivel – tudatosan vagy sem – nemcsak a hitlerek, de a munkásosztály hatalmát is megkérdőjelezi. A tudományos felfedezéseket is három osztályba sorolja, hasznosításuk függvényében. Galilei, Newton és Einstein igazán nagy felfedezései bölcsebbé tették az embert a természetnél. A másodrendű felfedezés, mint az elektromosság és az atomenergia felhasználása csak reprodukálja a természeti elveket, s így Fermi nem tekinthető igazi zseninek. Míg a harmadrendű felfedezésekben az ember egy már létező elvet alkalmaz új feltételek között, például a gőzmeghajtás helyett elektromost vezet be, vagy megújítja a harcászatot (lásd a regény III/7. fejezetét).

Tanulmánynak is beillik eszmefuttatása az antiszemitizmus történetéről és természetrajzáról (II/32. fejezet).

> Az állami antiszemitizmus annak bizonyítéka, hogy az állam a bolondokra, a reakciósokra, a balfácánokra, a babonák sötétjére és az éhezők haragjára igyekszik támaszkodni. Ez az antiszemitizmus az első stádiumban diszkriminatív: az állam korlátozza a zsidókat a lakhelyük, a szakmájuk megválasztásában, a magasabb beosztások elfoglalásában, a felsőoktatási intézményekbe való bejutásában, tudományos címek, fokozatok elnyerésében stb. Ezután az állami antiszemitizmus pusztítóvá válik.[12]

Grosszman központi kategóriája a szabadság, amelyet a demokratikus társadalom a közösségnek és az egyénnek egyaránt köteles lenne biztosítani. Elsőként Shimon Markish írt franciául 1983-ban megjelent monográfiájában arról, hogy Grosszman központi kategóriái – jó és rossz, igazság és szabadság – megegyeznek

11 Grosszman, V.: *Élet és sors*. Ford. Soproni András. Bp., Európa, 2012. 678.
12 Uo. 594.

a filozófia alapkérdéseivel.[13] Figyelemreméltó, hogy a bolgár-francia Tzvetan Todorov a 20. századot mérlegre tevő, 2000-ben írott könyve szerint a grosszmani életmű fő jellemzői a „kötődés az egyszerű emberekhez és az igazságszeretet".[14]

Grosszman a Jó és Rossz fogalmait nem tartja elegendőnek a morál meghatározására. Tudja, amire Sartre mutatott rá, hogy nincsen abszolút gonosz, mert a sátáni tervek kivitelezése is kivételes képességeket követel. A besúgó is lehet okos, alapjában erényes, Beethovent hallgató, Puskint olvasó ember, szerető apa. A *Pantha rhei* 7. fejezete a Júdások alfajait mutatja be, Júdás 1, Júdás 2, Júdás 5... Mindenki bűnös, a vádló, a vádlott, és az is, aki róluk ír. Az orosz szolgaság és a bizánci kereszténység fanatizmusából vezeti le az orosz tragédiát, a személyiség elnyomására alapozott rabságot, amelyet a Szovjetunió erőszakkal világméretűvé exportált.

Grosszman a Jó és Rossz lényegének megfogalmazására felteszi a dosztojevszkiji kérdést: vajon az ördögöt vagy az istent akarja felülmúlni az ember? (III/25. fejezet) Ezzel a kérdéssel több szereplőpárját is pástra küldi, nemcsak Csepizsin és Strum vitatják meg a „galaktikus méretű koncentrációs tábor" és az atombomba fejlesztésének viszonyát, hanem Liss, a német tiszt és Mosztovszkoj, a kommunista rab is a német lágerban (II/15. fejezet). Erről értekezik a táborban lévő pap, Ikonnyikov titokban körmölt esszéje, amelyben Grosszman megfogalmazza a földön makacsul fennmaradó „értelmetlen jóság" tételét.[15] Ezzel a kissé talán váratlannak tűnő vallásfilozófiai betétesszével Grosszman az orosz regényirodalom egy erős hagyományához kapcsolódik, elsősorban Dosztojevszkij regényeihez. De összehasonlításul érdemes felidézni Paszternak csak valamivel korábbi *Zsivago doktor*át is (1946–1955), amelyben a vallásfilozófiai eszmék szintén szétfeszítik a regényformát, és amely szintén nem jelenhetett meg a Szovjetunióban.

Az elemzők többsége Grosszman saját gondolatainak véli a pap vallási elmélkedését, holott nem feltétlenül egyértelmű, kivel azonosul az író. Elképzelhető, hogy Grosszman egy pap szavai mögé bújva fejtette ki saját csöppet sem szocialista moralizálását, talán a cenzúra megtévesztésére. De az sem kizárt, hogy az eszmék szembesítése közben senkivel nem ért egyet, a pap naivitását elvető „őskommunista" Mosztovszkojjal sem, s így a megszólalók csupán saját kételyeinek szélsőségeit képviselik, Dosztojevszkij polifonikus és polemikus regényeihez hasonlóan. A német fogolytáborban a legfélelmetesebbek a kommunisták, akik

13 Markish, Sh.: *Le cas Grossman*. Paris, Julliard–L'Age d'Homme, 1983; oroszul: Маркиш, Ш.: Василий Гроссман. В Маркиш, Ш.: *Бабель и другие*. Киев, ПТМ Михаил Щеголь, 1996. 29–117.

14 Todorov, Tz.: Vaszilij Grosszman XX. százada. Ford. Bethlen József. In Todorov, Tz.: *A rossz emlékezete, a jó kísértése. Mérlegen a XX. század*. Bp., Napvilág, 2005.

15 *Élet és sors*, 846, 495. Ld. még 494 és skk.

saját társukat teszik be egy buchenwaldi transzportba, mert a felkelés szervezéséhez megbízhatatlannak vélik.

Liss alakját arra használja fel Grosszman, hogy a szovjet és német diktatúrát mint két pártállamot, egymás tükörképében mutathassa be. Ikonnyikov és Liss neve, amint néhány más szereplőé is, beszélő név. Liss ravasz és simulékony is (neve franciául *simá*-t, oroszul *róká*-t asszociál). Getmanov a pogromokat kitaláló ukrán hetman a 17. századi Bogdan Hmelnyickij utódja.

Grosszman hallatlanul érzékenyen és pontosan tapint rá egy izgalmas problémára, az identitás kérdésére a diktatúrában. Milyen lehetőség nyílik az Én megőrzésére a szélsőséges helyzetekben, a terror megaláztatásai és a háborús erőszak eluralkodása közepette? Grosszman szerint az Én az ember változatlan magja, és még meztelenségében is csak az életkortól függő burok változását érzékeli. Az ember még a gázkamrában is önmaga maradhat gondolkodása révén, még ha nem is lesz alkalma többet arra, hogy az idő múlását testén regisztrálja. A lemeztelenedettséget azonban Grosszman szokatlan módon nem a megaláztatás állapotának, hanem a zsidó nép egyesülésének ábrázolja. „A nép teste volt ez: egyidejűleg fiatal és öreg, eleven, növekvő, erős és hervadó, göndör és ősz fejjel, egyszerre szép és rút, erős és tehetetlen."[16]

Az ember egyéniségének felőrlése adatainak nyilvántartásával is kezdődhet, a fogság felé ez az első lépés. Grosszman a II/54. fejezetben egy kérdőív abszurditásában mutatja be az identitás elleni támadást, annak felszámolását. Strum sem a nevében, sem rokonai adataiban, sem saját élettörténetében nem biztos már, ahogy az elbírálás szempontjai szerint végigtekint önmaga darabkáin: az elbizonytalanodás szülte félelem nyomására identitása is összezavarodik. Eszébe jut egy gyűlésen meghasonlott párttag nyelvileg is abszurd vallomása: „Elvtársak, én nem közénk tartozó vagyok."[17]

Hasonló folyamaton megy át, csak kegyetlenebbül a letartóztatott Krimov a Lubjanka börtönében. A levetkőztetés a gázkamrához hasonló, a vallatás pedig a kérdőív kitöltéséhez.

> Az új érzés abból származott, hogy fokozatosan elvesztette az énjét […] ő már nem Krimov volt, ezt érezte is, bár még nem fogta fel teljesen […] A teste emberi test maradt, mozdulatai, gondolatai emberi mozdulatokhoz és gondolatokhoz voltak hasonlatosak, de a Krimov elvtárs nevű ember lényege, a méltósága, a szabadsága megszűnt létezni.[18]

16 Uo. 669.
17 Uo. 709.
18 Uo. 758–759.

Krimov tudathasadásos gondolataiban, egy tudatáramban Grosszman egymás mellé helyezi az épp elhagyott Sztálingrádban és a börtönben zajló eseményeket. Ez éles kontraszttal veti fel a kérdést, mit ér az ország, amely a harcok idején, a győzelem pillanatában a rabrendszer megszilárdításával foglalkozik. Grosszman könyvéből megértjük, hogy a terror a bizalomvesztés és a körkörös félelem felkeltésével végzi el az identitás aláásását, magányra ítélve a természetes kommunikációtól megfosztott embereket.

A személyiség egyensúlyának zavara maga a személyi kultusz is, a hatalom birtokosainak természetellenes felfuvalkodása és az erőszak mindennapossá válása. A terror lényege viszont a kiszámíthatatlanság. Nem lehet tudni, mit szabad és kinek, és mitől-kitől kell félni. A sarokba szorított, csapdába került kisember szabadulása is csak irracionálisnak látszó módon, a „nagy" ember varázslatával történhet meg. Sztálin híres telefonjai valóban megtörténtek, Strumhoz hasonlóan Bulgakovot, Paszternakot és Ehrenburgot is felhívta, és a rövid beszélgetés mindig az Uralkodó kegyes jóindulatát jelentette.

Grosszman írt a harmincas években szokásos termelési regényt is. A nyolcszáz oldalas *Sztyepan Kolcsugin*t Németh László fordította magyarra 1952-ben, és négy kiadást ért meg. „Hiába néhány kiváló részlet, e korai műveket elrontja a »kincstári« ideológia" – írja Shimon Markish.[19] Még e korai, sablonos művét is képes volt átlényegíteni az *Élet és sors*ban. Egyrészt az atomfizikai kutatásokkal foglalkozó tudományos intézet belső működése az atomfegyver előkészítésének súlyos kérdését veti fel, amelynek aktualitása a megírás idején a közben lezajlott hirosimai bombázás és a hidegháború után égetővé vált. A „sátáni kozmikus erő", amely „az államhatalom majdani jogara" lesz, már „sötétséggé sűrűsödött, és készen állt, hogy elborítsa Moszkva és New York házhegyeit".[20]

Másrészt kivételesen mesteri fogás és művészi reveláció az, ahogy Grosszman a termelési regény módszereit alkalmazza a haláltáborok pontos leírásában, ahol a termelés ellentéte folyik. Evvel hátborzongató negatív travesztiát valósít meg, amelyben nemcsak a szocialista realizmus nemlétező irányzatának mégiscsak létező műfaját számolja fel, hanem a Ráció bukását is megfogalmazza azzal, ahogy részletesen ábrázolja az ember gépesített megsemmisítésének szervezettségét. A nemesfémek eltávolítása a fogakból csak a kezdeti munkafázis, amelynek közvetlen politikai haszna felbecsülhetetlen, mert az arany német zsebekbe vándorlása a legjobb agitáció Hitler helyes politikája mellett.

19 Markish, Sh.: Grosszman. In Hetényi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig*. Bp., Universitas, 2002. 16.

20 *Élet és sors*, 940.

> [Majd] működésbe lép az égetőkemencékbe vezető szállítószalag, ahol a gondolkodóképességét és érzékenységét vesztett szerves anyag hőenergia hatására további roncsoláson megy keresztül, foszfáttrágyává, mésszé és hamuvá, ammóniává, széndioxiddá és kénes gázokká változik.[21]

Grosszman sokoldalúan képes a megdöbbentésre, a háborús és holokausztirodalom egyik vállalt feladatára, hogy az elrettentés erejével üzenje: soha többé.

Grosszman már 1937-ben tagja lett az Írószövetségnek, s ezzel együtt a kiváltságosok csoportjának, és elfogadott műveket írt. Noha ekkor még őszinte híve volt a rendszernek, és ezért konformista is, soha nem lépett be a pártba. A háború elején azonnal jelentkezett haditudósítónak. S noha alkata egyáltalán nem volt katonás, egészen Berlinig ment a csapatokkal, több mint ezer napot töltött a fronton, és temérdek tudósítást írt a *Krasznaja Zvezda* című újságnak. Ehrenburggal együtt ők írták a legismertebb, leghatásosabb, gyakran rongyosra olvasott agitatív cikkeket a stratégiai jelentőségű frontújságba, amelynek Sztálin minden oldalát maga olvasta át és engedélyezte. A sztálingrádi csata Mamaj-kurgánon emelt monumentális emlékművének oldalára Grosszman 1942-es cikkének *(A főcsapás iránya)* egyik mondatát vésték fel: „Vasszél vert arcukba, de ők csak mentek előre, és az ellenséget újra elfogta a babonás félelem: vajon emberek vonulnak rohamra, vajon halandók ezek?”[22] A cikkre maga Sztálin is felfigyelt, és a *Pravda* oldalain újraközöltette.[23]

Történész legyen a talpán, aki a dátumok és tények útvesztőiben követni tudja, mikor várt éppen kitüntetésre Grosszman, és mikor lett kegyvesztett, olyan gyakran váltották egymást ezek a periódusok. Mindenesetre soha nem kapott Sztálin-díjat, holott a *Sztyepan Kolcsugin*ért egyszer már a meghívottak közé került, de Sztálin személyesen húzta ki a kitüntetettek listájáról, mondván, hogy a regény „kispolgári”. Még az is megtörtént vele, hogy miután a sztálingrádi csatában mindvégig kitartott, a győzelem után hirtelen innen is „leváltották”, máshová helyezték. Konsztantyin Szimonov érkezett helyére, hogy meg tudja írni

21 Uo. 580.

22 «Железный ветер бил им в лицо, а они всё шли вперёд, и снова чувство суеверного страха охватывало противника: люди ли шли в атаку, смертны ли они?» Гроссман, В.: *Направление главного удара. Из фронтовой жизни.* М., Правда, 1944. 5.

23 Az emlékművön a felirat szerzőjének nevét sehol nem jelölik, ez volt az alku a hatalom és a szoborcsoport tervezője között, aki ragaszkodott a felirathoz. Jevgenyij Vucseticsnek, aki 1943-ban sebesülése miatt szerelt csak le, 1967-ben, Grosszman halála és Hruscsov menesztése után újra egy totális, tömbszerű diktatúrával kellett megküzdenie ezért – a brezsnyevivel. A szovjet idők állandóan változnak: a *Berdicsevben* alapján 1967-ben Alekszandr Aszkoldov rendezésében készült filmet *(A komisszár)* azonnal betiltották, és csak 1988-ban mutatták be. A rendezőt elbocsátották a filmstúdióból, kizárták a pártból, és lényegében nem is készíthetett több filmet.

lényegesen „párthűbb" háborús regényeit, hatszoros Sztálin-díjas legyen, és dicsőségben érje meg azt az időszakot, amikor vak konformizmussal vehetett részt a legocsmányabb ideológiai és írótársai elleni kampányokban. Grosszmant pedig az akkor frissen felszabadult Kalmükföldre küldték, ahonnan az ő tudósításai voltak az utolsók, mert Berija utasítására, a „hitleristákkal való együttműködés" vádjával hamarosan az egész népet kitelepítették. Kalmükök, csecsenek és zsidó értelmiségiek így találkoztak aztán a száműzetésben, a tüdejüket szétroncsoló kazah és kirgiz sivatagokban és pusztákon.

Grosszman filozofikus alkat volt, ami a totális diktatúra közegében nem sok jóval kecsegtetett. A háború után kétszer is elkapta az ideológiai gépezet, először Zsdanov alatt, aztán a kozmopolitizmus elleni (értsd: antiszemita) kampányban. E két lecke csak megedzette, majd Sztálin halála után végleg eldöntötte, hogy többé nem fog félni.

A treblinkai romokon kezdődött az út a nagyregényhez. A treblinkai táborról szóló beszámolójában, amelyet 1944-ben közölt a *Znamja* folyóirat, Grosszman elsőként adott hírt módszeres leírással egy német koncentrációs táborról.[24]

Grosszman nem ok nélkül sietett a dokumentálással: a tábort a németek már 1943-ban bezárták és felszámolták, eltüntették minden nyomát, helyére békés tanyát telepítettek, ukrán tulajdonossal. Treblinka II. egyike volt annak a három tábornak (Belzec és Sobibor mellett), amelyeket az 1942-ben meggyilkolt Reinhard Heydrichről elnevezett *Aktion-Reinhard* keretében kifejezetten emberek tömeges megsemmisítésére hoztak létre, az *Endlösung*, a „végső megoldás" keretében, vagyis a zsidóság kiirtására. Itt, Varsótól száz kilométernyire halt meg Janusz Korczak is, aki tanítványaival ment a gázkamrába.[25]

Grosszman írásának hitelességét az adja meg, hogy azonnal, 1944-ben és a tett helyszínén kérdezte ki a túlélőket, hogy felmérje a tábor mindennapjait, szerkezetét és a megsemmisítés módozatait. A szovjet alakulatok összesen negyven túlélőt kutattak fel a környéken, de Grosszman lengyel parasztokkal is beszélt. Itt kezdődött számára a hóhérok, német és nem német, főleg ukrán alkalmazottak lélektanának feltárása: arra kereste a választ, hogyan volt képes húsz-harminc SS és mintegy százfőnyi személyzet nyolcszázezer embert megsemmisíteni. A szovjet

24 Ez a kis könyv magyarul is megjelent 1945-ben (Grossman, V.: *A treblinkai pokol*. Ford. Román Dezső. Bp., Cserépfalvi, 1945; a szerző nevét ezúttal is hibásan írták). Később nyilván nálunk is betiltották, mert ritka könyv.

25 Treblinka része mindennapjainknak, mert újra kutatások folynak a helyszínen, bizonyítandó, hogy a tábor helyén „évszázadok óta meg sem bolygatták a földet", és nem igaz, hogy közel egymillió embert végeztek itt ki gázkamrákban. A holokauszttagadás e kísérlete nem vesz tudomást a dokumentált tényekről: tudott a hat gázkamra tervezőjének neve, ismert az építő és üzemeltető, és néhány túlélő tanúságtétele is megszületett.

cenzúra miatt Grosszman csak feljegyzéseiben örökíthette meg, hogy a táborban szovjet állampolgárok voltak a felügyelők, és hogy a helyi lengyel lakosság a németek távozása után alaposan átkutatta a talajt, a zsidók vagyona után kutatva. Grosszman dokumentumanyagát felhasználták a nürnbergi perben is.

A sztálingrádi csata menetéről és történetéről immár szakmunkák sorából lehet hitelesen tájékozódni, és Grosszman regénye nem is a tények bemutatása miatt fontos. Alig találunk dátumokat a szövegben. A regény novemberben kezdődik, amikor háromhónapnyi keserves előrenyomulás után a németek a város kilencven százalékát birtokolták. Grosszman ekkor már a helyszínen volt, 1943 januárjáig mintegy száz napot töltött el a „volgai katlanban", miközben a tisztikar, köztük maga Hruscsov is a Volga biztonságosabb túloldalán állomásozott. A százkilencvenkilenc napos hadművelet 1942 júliusában kezdődött, és a várost földig romboló augusztus 23-i német bombázással vett tragikus fordulatot. A német kapitulációig, 1943. február 2-ig német részről nyolcszázezer, szovjet részről több mint egymillió orosz katonai áldozattal járt. Mind Sztálin, mint Hitler már régen a város gyakorlati stratégiai jelentőségét meghaladó presztízskérdésnek tekintette a kilátástalannak tűnő harcot. Grosszman mindezt közelképekben mutatja meg, Paulus tábornok gondolatain keresztül és az utcai harcok érzékeltetésével.[26]

A magyar olvasónak érdemes arra is gondolnia, hogy az 1942 végi, 1943 eleji német hadművelet része volt a Don-kanyari áttörés, amelynek százhúszezer magyar katona esett áldozatul, köztük számtalan zsidó származású magyar munkaszolgálatos. Sokan megfagytak vagy szovjet fogságba estek, és onnan nem tértek vissza. A magyar kormány a kétszáznyolcezer fős magyar hadtestet teljes egészében a német hitleri hadsereg irányítása alá engedte át, irányításának módját, területi és időbeli hatályát nem korlátozta. A Don-kanyar magyarok védte helyei Voronyezs környékére, a sztálingrádi góctól legfeljebb ötszáz kilométerre estek. A csata kiterjedésére abból is következtethetünk, hogy a dél-nyugati front a kalmük sztyeppékre és sivatagokba nyúlt át, a teljes frontvonal pedig összekötötte a Balti-tengert a Fekete-tengerrel.

A lágerből kiemelt és egyenesen a sivatagba vezényelt Darenszkij gondolataiban töpreng el azon Grosszman, hogy mi marad meg egy ütközetből az utókor számára, hogyan működik a történelmi emlékezet (II/59. fejezet). Egy másik birodalom, a római sorsával jellemzi a szovjetet.

26 Sztálingrádban született a vicc, hogy „a konyha már a miénk, a németek a fürdőszobában vannak", ebből születhetett *A tizedes és a többiek* című magyar filmből ismert közkeletű magyar mondás: „Az oroszok már a spájzban vannak."

> Ugyanilyen hold lebegett az égen, amikor a perzsa csapatok Görögország ellen vonultak, amikor a római légiók betörtek a germán erdőkbe, amikor az első konzul zászlóaljait a piramisok lábánál érte az éjszaka.
>
> A múlt felé forduló emberi tudat mindig kirostálja ritkás szitáján a nagy események sűrítményét, s kihullik rajta a katonák szenvedése, riadalma, szomorúsága. Az emlékezetben nem marad más, csak a történet üres váza: hogyan sorakoztak fel a győztes csapatok, és hogyan sorakoztak fel a vesztesek, menynyi volt a harcban résztvevő hadi szekerek, a katapultok, az elefántok vagy az ágyúk, harckocsik és bombázók száma. Megőrzi az emlékezet, hogyan kötötte le a bölcs és szerencsés hadvezér a centrumot, és hogyan csapott le a szárnyakra, és hogyan döntötték el a dombok mögül váratlanul előbukkanó tartalékok az ütközet kimenetelét. Ennyi. Ezt még kiegészíti a történet arról, hogy a szerencsés hadvezért hazatérése után meggyanúsították, hogy meg akarja dönteni az uralkodót, és a haza megmentéséért a fejével fizetett, vagy szerencsésen megúszta száműzetéssel.
>
> A véget ért csata helyszínéről készült művészi kép pedig így fest: hatalmas, fakó hold függ alacsonyan a dicső harcmező fölött, szélesen szétvetett karral alszanak a láncingbe öltözött daliák, összetört harci szekerek vagy felrobbant harckocsik hevernek szanaszéjjel, amott a géppisztolyos győztesek, szél fújta sátorlap köpenyben, réz-sasos római sisakban, prémes gránátoskucsmában.[27]

Grosszman nagyon fontos dolgot tár itt elénk. A kollektív emlékezet olyan fontos eseményeket őriz meg generációkon keresztül, amelyekről a kései utódnak már nem lehetnek közvetlen emlékei, hiszen nem élte át őket. Úgy gondolhatnánk, hogy a megőrzendő esemény – az egész háború, valamint Európa, sőt, a világ sorsát befolyásoló sztálingrádi csata – a hiteles dokumentumok révén marad fent. Grosszman viszont bemutatja, hogy sem a történelmi adathalmaz, sem a csatát ábrázoló kép nem tudja leírni, sem megragadni a lényegét, mert erre csak az irodalom képes. Az irodalomból ismerhetjük csak meg az események valódi arcát, ellentmondásosságát, sokrétűségét. Az ideák világa Oroszországban szorosabban kapcsolódik a valósághoz, mint bárhol másutt – talán ez az orosz különösség és sajátosság egyik ismérve. Ezt a gyakran abszurd valóságot egyik diskurzus sem képes jobban leírni, mint az irodalmi szó.

Grosszman megválaszolja az örök kérdést, hogy vajon a rögzített dokumentum vagy az irodalmi alkotás nyújt hiteles képet. A dokumentumokat manipulálhatja a nemzetállam és a politikai szándék, és az emlékművekbe merevítéssel éppen hogy eltávolítja, élettelenné teszi, akár a messzi temetőbe kivitt halottat. Történelmi öntudatunkat nem történelemkönyvekből, hanem a szépirodalomból

27 *Élet és sors*, 734–735.

merítjük, és ha Grosszman életműve töredék maradt, az is a korszakot jellemzi, mert a töredék egy egész nemzedék műfaja.

Grosszman azon kevesek egyike, akik krónikásként (a *Fekete könyv* vagy *A treblinkai pokol* lapjain) és regényben is megírták a szovjet élet mindennapjait. Nem sokan tették ezt meg, mert ha megnézzük az irodalmi termést, az elsőrangú alkotások java allegorikus vagy filozófiai képletes beszédbe menekült, s akár abszurdban, akár szatírában, elsősorban áttételesen volt csak képes megszólalni, s még ily módon is betiltás áldozata lett (mint például Mihail Bulgakov, Andrej Platonov, Danyiil Harmsz vagy Vlagyimir Vojnovics művei). Csak a hétköznapokat mind művészileg, mind tényeiben hiteltelenül ábrázolók kerültek be az engedélyezett kategóriába. Kétségtelen, hogy a „tagadás szelleméből" táplálkozó hangnem időtállónak és a posztmodern kor számára megfelelőbbnek bizonyult, mint az etikai és morális problémákra koncentráló nagyregény. Nem kizárt azonban, hogy a tanúságtétel hitelességét és a nagy képletekben gondolkodást értékelő, szintézisre vágyó időszak visszatér.

Grosszman eleinte a marxizmussal teljes összhangban gondolkodott, de ezt is a hatalom számára gyanús dimenzióba helyezte, például Pitagorasz köréről írt drámát a háború után („a szovjet emberektől idegen kártékony idealista pitagoreusokról", szólt a bírálat). *Az igaz ügyért* oldalain tért vissza a háborús témához, amely néhány epizódtól eltekintve sablonos mű lett, amihez hozzájárult a sokszoros csonkolás: tizenkétszeri átdolgozás után jelenhetett meg a *Novij Mir* folyóiratban. Amikor „váratlanul kiderült", hogy műve „szovjetellenes", még a könyvre felvett előleget is visszakérték tőle. Ráadásul Grosszmant a neve is kiszolgáltatta, az antiszemita perek árnyékában zsidóságáért is övön aluli ütéseket kapott a pártvonalat követő kritikusaitól. A támadások egyre élesebb hangneme rosszat sejtetett.[28]

Grosszmant alighanem Sztálin halála mentette meg a börtöntől. Hogy miért nem tartóztatták le már korábban, annak egyik fő oka éppen az lehetett, hogy Ehrenburggal együtt a legnépszerűbb háborús tudósító volt, és hogy (későbbi szégyenére) 1952-ben aláírta a zsidó orvosokat megbélyegző hivatalos közleményt, amit Ehrenburg nem tett meg.

Grosszman műve nem szokványos történelmi regény, s bár sok mindenben hasonlít a *Háború és béké*re, sok mindenben különbözik is tőle. Grosszmannak

28 Grosszman a letartóztatástól félve kiköltözött egy eldugott tanyára barátjához, Szemjon Lipkinhez. Amikor az erdőben egy asszonytól meghallották, hogy Sztálin nagyon beteg, gyalog indultak a legközelebbi vasútállomásra újságért. Mire a sötét erdőben odaértek, az újságos bezárt, de távozása előtt gondosan kiszögezte a bódéra a reménykeltő híreket. (Lipkin, akinek a regény megőrzése köszönhető, maga is a cenzúra áldozata volt, művei a következő gyakorisággal jelenhettek meg: 1934, 1956, 1967, 1980, 1991.)

nem kellett tanulmányoznia a múltat, hiszen benne élt, sem átírnia a jelen követelményeinek megfelelően, ahogy Tolsztoj megtette. Inkább a jelen kedvéért tanúskodott az igazságról, hogy az vonja le a következtetéseket. A *Háború és béké*ben Kutuzov alakja a romantikus nacionalizmus szellemében a nemzeti identitást képviselte, a nemzet sorsa forgott kockán. Grosszman érzékelte és értette, hogy Kutuzov és a nemzeti múlt emlegetése Sztálingrádnál a szovjettel szembeni orosz nemzeti tudat előretörését jelentette, egyben jelentős agitatív hajtóerőt.

A város Sztálin nevét viselte, ami paradox jelenség önmagában. Személyi kultusza teljében vezette be az állami nacionalizmus eszméjét. Mint Grosszman írja: „a népi háború, amely Sztálingrád védelmében érte el legmagasztosabb csúcspontját, éppen ebben a sztálingrádi periódusban tette lehetővé Sztálin számára, hogy nyíltan deklarálja az állami nacionalizmus ideológiáját".[29] Tolsztojhoz hasonlóan Grosszman kivételes figyelmet fordított a magánélet minden részletére, de még nála is többet a mindennapok krónikájára, a megélhetéstől a társas és intim kapcsolatokig. Közben úgy mutatja be az eseményeket, hogy rávezet arra is, mi miért történt. Az olvadás korszaka ugyan óriási változást hozott, és bizonyos dolgokat már szóba lehetett hozni, de nem lehetett pontosan tudni, mely pontig szabad elmenni. Tvardovszkij mondta Grosszmanról: az *Élet és sors* minden lehetséges tabut áthág.

Valóban, és éppen ettől vált a szocializmus enciklopédiájává. Beszél a sztálini letartóztatásokról és lágerekről, összehasonlítja az egymással szembeálló a létező szocializmust és a nemzeti szocializmust, a két diktatúrát, a két terrort (az orosz irodalomban először). „A két rendszer nem hasonlít mindenben egymásra, de egyenértékűek" – adja meg a választ Tzvetan Todorov erre a bonyolult kérdésre.[30] Grosszman nyíltan bemutatja a szovjet állami és orosz népi antiszemitizmust, nevetségessé teszi a kiváltságok rendszerét, felfedi a szovjet gazdaság fejetlenségét és abszurditását, és főként a szovjet nép végletes nyomorát. Leírja a kiváltságok feudális hierarchiáját és azok embertorzító hatását. Az étkezdei hat ebédkategória (a tudományok doktorainak, a tudományos főmunkatársaknak, a tudományos munkatársaknak, a főlaboránsoknak, a technikai és a kiszolgáló személyzetnek) és a zárt, külön élelmiszerboltok rendszere leképezi az ország megosztását.

Említi Andrej Vlaszov tábornokot, akinek a neve a nyolcvanas évekig tabu volt. Vlaszov vezetésével a német táborokban lévő szovjet hadifoglyokból szerveződött

29 *Élet és sors*, 813.

30 Todorov, Tz.: Vaszilij Groszman XX. százada. Ford. Bethlen József. In Uő.: *A rossz emlékezete, a jó kísértése*. 2005. 70. A fejezetcímben hibásan szerepel Grosszman neve, és más hibák is csúsztak a magyar szövegbe.

egy hadsereg, amely még a németek oldalán is hajlandó volt harcolni, hogy Sztálint elpusztítsa.[31] Olyan költőket és írókat említ, akiket kivégeztek, agyonhallgattak, és csak szamizdatban terjedhettek műveik: Mandelstamot, Hlebnyikovot. Megmutatja, hogyan születik az emberekben a tolvajösztön, a vad gyűlölet, hogyan kegyetlenkednek katonák a kiszolgáltatott foglyokkal. Számtalan „hazafiatlan" gesztust mutat meg, amelyben ellenségek némán elválnak a csatamezőn, megkímélve egymás életét, vagy amelyben sebesült németeket rejtegetnek, gyógyítanak orosz asszonyok – ha kitudódik, mindükre halál várt volna. Bemutatja, hogyan zajlott a tendenciózus adatgyűjtés, a letartóztatás, a zárkaélet, a kínzás, a megalázás – hogyan falta fel a nomenklatúra a forradalom valódi és naiv aktivistáit.[32] Grosszman következetes gondolkodással rávilágít arra, hogy „ha bátran, következetesen továbbfejlesztjük a lágerrendszert, a fejlődés elvezet a határok eltörlődéséhez, és a láger egybeolvad a szögesdróton túli élettel".[33] A győzelem pillanata egyben a szabadság halála is volt, mert Sztálingrád romjait rabok takarították el, és ők építették ott fel a legnagyobb szovjet vízierőművet.

Grosszmant mindenekfölött az egyes ember érdekli, a sors szabta utak, a lehetséges döntések értéke, a túlélési stratégiák és egzisztenciális választások morális koordinátái. Olyan alapvető dolgok, mint árulás, szerelem, vágyak, de legfőképpen az irracionális jóság állandósága a világban. Korunkhoz is szól a regényből kirajzolódó képlet: a jóság csak egyéni magatartásként tud érvényesülni, és amint bármilyen szervezet tűzi zászlajára, hogy képviselje, visszájára fordul. „Eltorzul, ha doktrína, politikai és teológiai értekezés, párt, állam, sőt egyház akar lenni" – idézi Emmanuel Lévinas szavait Tzvetan Todorov.[34]

A tabuk áthágásának sorában elveti a szocialista realizmusnak hirdetett irodalmi követelményeket is. Ha a Szolzsenyicin-fejezetben felsorolt jellemzőket tekintjük (a szocializmus által kinevelt pozitív hős; jól érthető, kimondott ideológiai álláspont; egysíkú, többnyire sematikus cselekmény, fekete-fehér hősökkel és kategóriákkal az érthetőség érdekében; és intenzív irodalmi elemzéssel

31 Róla később Georgij Vlagyimov írt szintén tolsztoji törekvésű, de Grosszman nyomdokain is haladó regényt: *Genyeral i ego armija* (A tábornok és hadserege, 1997).

32 Grosszman aligha tudhatott arról, hogy a vele egyidős, magyar születésű Arthur Koestler a szocializmusból kiábrándulva 1940-ben Londonban megírta a diktatúra börtönvilágának lélektanát a *Sötétség délben* lapjain.

33 *Élet és sors*, 1035.

34 Todorov: Vaszilij Groszman XX. százada, 72. Emmanuel Lévinas, aki orosz eredetiben olvasta Grosszman regényét, többször is hivatkozik rá jelentős interjúiban, elsősorban az irracionális jóság kapcsán. Levinas, E.: *Is It Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas*. Stanford, Stanford UP, 2001. Az angol szakirodalom gyakran rossz félrefordításban „értelmetlen kedvesség"-nek *(senseless kindness)* fordítja Grosszman gondolatát… ld. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1006.4082&rep=rep1&type=pdf (megtekintés 2019.10.10.).

sem hozható ki belőle több, mint amit a fentiek leírnak) meggyőződhetünk róla, mennyire új hangot ütött meg Grosszman.

Sorsos vagy sorstalan az ember, kérdezhetnénk Kertész Imrével, aki ugyanerre a következtetésre jut sokkal későbbi és még később sikert hozó regényében, amely siker – mily paradox – mégis megelőzte Grosszman regényének megjelenését. A cenzúra bűne az is, hogy Kertész Imre nem fedezhette fel szellemi elődjét.[35] Gondolatrendszerük között több alapvető azonosságot találhatunk.

Az egyik az idő felfogása. Kertész vallja, hogy a megsemmisítő táborban csak az egyetlen következő lépés számít, csak a jelen pillanat érvényes. Ezért is utasítja el Jorge Semprun regényének, *A nagy utazás*nak időben előre és hátra kitekintő regényszerkezetét. Grosszman, belehelyezkedve gázkamrába tartó hőseinek lelkiállapotába, szó szerint ugyanezt írja a halál felé vezető útról: „ csak a jelen, a pillanat létezett."[36] Hasonlóan szűnik meg múlt és jövő a vallatás alatt Krimov számára a Lubjanka börtöncellájában.

A másik közös jellegzetesség az, hogy Grosszman és Kertész is azért írta meg a háború és a táborok történetét, hogy a diktatúra természetéről tanúskodjék. Grosszman szavaival: „A láger mintegy hiperbolikus, felnagyított tükörképe a szögesdróton kívüli világnak. De a valóság a drótkerítés két oldalán nem ellentéte egymásnak, hanem a szimmetria törvényeit követi."[37]

A harmadik közös vonás az, hogy a diktatúra s benne a láger nem csupán történelmi konkrétságában lényeges, hanem azért is, mert a szabadságnak és a rációnak (az értelmes emberi lénynek) a viszonyát leplezi le. Alkalmat ad az ember lehetőségeinek, filozófiai (azaz lecsupaszított) lényegének megfogalmazására. Grosszmannál: „Egyedül a láger az a hely, ahol a személyes szabadság princípiumával a maga abszolút tiszta formájában szembeállítódik a legfelső princípium, az értelem."[38]

Krimov ugyanakkor azzal szembesül, hogy a bombatölcsérben boldog volt, sőt szabad, mert határozhatott a mellé beugró német katona életben hagyásáról. Kertész Imre viszont a koncentrációs tábor boldogságának a beszűkült tudatú és a felelősségtől, még az életben maradás felelősségétől is szabad

35 Érdekes, sőt tünetszerű, hogy az ő regénye szintén kettős késéssel érkezett el a világhírhez: először a ki nem adás, majd 1975 után az értetlenség miatt szorult vakvágányra; később kétszer kellett lefordítani németre és angolra is, hogy megérinthesse a nem magyar olvasókat. Grosszmant 1961-ben a cenzúra állította meg, majd a nyugati kiadás után 32, az oroszországi után 23 évre volt szükség, hogy elérkezhessen hozzánk.

36 *Élet és sors*, 676.

37 Uo. 1035.

38 Uo. 1036.

abszolút állapotot nevezi. A Lubjankán Krimovnak csak abban állhat a szabadsága, hogy nem beszél a vallatáson. A paradoxont, hogy a győzelem pillanatában a rabság harapófogója szorosra csattan, Grosszman azzal is érzékelteti, hogy a regény végén minden életben maradt hősére leselkedik a letartóztatás veszélye. Eközben rámutat arra a paradoxonra is, hogy miközben a két diktatúra egymástól vette át a totális uralom gyakorlatában megvalósítható ötleteket (legfőképpen a belső párttisztogatást és a faji népirtást), a szabadságért vívott háború után a győztes szovjet államban még szörnyűbb rabság következett be, míg a vesztes német állam a nyugati demokrácia és a gazdasági felemelkedés útjára lépett.

Grosszman minden réteget és népet elfogulatlanul mutat be, a zsidók sem kivételek. Ennek legjobb illusztrációja, hogy Naftali Frenkelt, aki letartóztatott nepmanként kidolgozta a lágerek rendszerét, rendkívül negatívan mutatja be. Viszont nem démonizálja, és nem veszi körül az undor sztereotípiáival, mint Szolzsenyicin teszi a sokkal későbbi *Gulag-szigetvilág*ban (1973), ahol egyenesen azt képes állítani Frenkelről, hogy szerinte gyűlölte az országát. Grosszman még Hitlert és Sztálint is emberi vonásokkal ruházza föl, elsősorban diktátori magányukat emeli ki, amelyből megszületik bennük a gyilkos félelem. A sztálingrádi katonai vezetők győzelem utáni szánalmas részegeskedését és az „osztatlan dicsőségen marakodás" vitáit sem hallgatja el.

Grosszman kiválóan tud feszültséget kelteni. A lágerekről és ütközetekről szóló leírásokban néha (például a III/36. fejezetben) oldalakon át nem tudjuk, a németeknél vagyunk-e vagy a szovjeteknél. Grosszman a mesterkéletlen pátosznak is mestere. A II. rész lezárásában filmszerűen festői a senki földjén, egy dombon a felkelő napban rózsaszínűen heverő halott képe, egy katonáé, akinek gyermeke a sztálingrádi csatában, egy uszály gyomrában éppen megszületett. Kicsit durvább, de hatásos agitatív háborús pátosza, amelynek mindenkori sorsa, hogy későbbi kontextusokban kiürül. „Az acélba öltözött Oroszország" seregeinek mozgása („ahogy szívósan előremozogtak a kőkeményre fagyott földben, valami tompa, de iszonyú erejű szenvedély érződött. Mintha maga a föld mozogna."[39]) a korabeli nyelvezet emlékműve. Lírai képei ritkák, de a bársonyos olajtócsa és a kicsépelt acél szalmakazlakként heverő fegyverhalmok a havon mind a béke és a háború ellentétére emlékeztetnek.

Grosszmannak van érzéke az abszurd iránt is. A szovjet börtön kihallgatója és a vallatott fogoly közé egyenlőségjelet tesz. „A kettejük között lévő kincstári íróasztal nem választotta el őket. Mindketten fizették a párttagdíjat, nézték a *Csapajev*et, hallgatták a párbizottságon az eligazítást, a május elseje előtti

39 *Élet és sors*, 1102, 902.

napokban mindkettejüket előadásokra küldték a vállalatokhoz."[40] A nyomozótiszt közben végeláthatatlan, kicsinyes háztartási megbeszélést folytat a feleségével telefonon, és csak ezután veszi kezdetét a kegyetlen kínzás. Groteszk, bár valós pillanatot rögzít az a jelenet is, amelyben a német koncentrációs táborba megsemmisítésre érkezett transzportot zenekar fogadja. Grosszman műve nemcsak terjedelme, de a benne felvetett kérdések panorámája, súlya és szövevényessége miatt is gigászi munka.

A *Panta rhei* oldalain Grosszman már érzékeli, hogy a realizmus, illetve a hagyományos irodalom alól kivonult a valóság. A realista láttatás, ábrázolás és leírás mellett kimond, analizál és definiál jelenségeket. Mint írja, „a magát realistának nevező irodalom legalább olyan messze volt a valóságtól, mint a 18. század bukolikus regényei."[41] Grosszman talán realista, de a *Panta rhei* groteszk városleírásában a színház, a filharmónia, az antikvárium, az egyetem, a múzeumok és könyvtárak világa az elképzelhetetlen negyedik dimenzióba tűnik, helyüket a hivatalok, a kórházak, a rendőrőrs, a zsibvásár, az étkezdék és a munkaközvetítő veszik át. Mindenütt csak húsbolt és fodrászüzlet reklámja: „Az ember húst zabált, és testét benőtte a szőr." Grosszman körképe hátborzongató haláltáncként mutatja be a Szovjetunió történetét, az értelmiség árulásával, a művészek lakájjá züllésével, az éhínség kannibalizmusával, a táborok embertelenségével: minden mozgásban van. „Nem lépünk kétszer ugyanabba a rabszállító szerelvénybe" – ironizál keserűen az író, és újra leszögezi: „nincs is szükség szögesdrótra, a dróton kívüli élet titkos lényegénél fogva egyenértékű a lágerbarakkal".[42]

A *Panta rhei* is egyike lett a sok orosz műnek, amelyek nem jelentek meg írójuk életében, csak később, csak 1970-ben Nyugaton, és a rendszerváltással érkeztek haza és hozzánk is (1989, 2011). A *Panta rhei* lassú folyású, publicisztikai és filozófiai esszébetétekkel tarkított próza. Harminc év börtön és láger után hazatér egy túlélő, aki méltósággal elmondhatja magáról, hogy ugyanaz az ember, aki hajdanán volt, míg ugyanezt a szabadlábon élők aligha mondhatják el magukról. Találkozásaiban, az új életben Grosszman az ötvenes évek új szovjet életének körképét nyújtja – Lengyel József tíz évvel később íródott *Szembesítés*e juthat eszünkbe. Grosszman itt újabb tabutémákat elemez, az erőszakos kolhozszervezést, a kulákok kiirtását és a sorozatos, központi intézkedések miatt bekövetkezett ukrajnai éhínségeket 1930–1932 között.

A *Panta rhei* és benne a népvezér diktátor, Lenin jellemrajza sok tekintetben ma is izgalmas, sőt örök kérdéseket feszeget. Örök minta az ifjú pártvezér meg-

40 Uo. 945.

41 Grosszman, V.: *Panta rhei*. Ford. Enyedi György. Bp., Európa, 2011. 103.

42 Uo. 61, 66.

ragadó egyszerűsége: sodró beszédei, amelyek magukkal ragadták a tömeget, valójában primitív és durva jellemet takartak, egy „erőszakos, hatalomvágyó, könyörtelen, őrülten becsvágyó, dogmatikusan hangoskodó embert". Az ifjú Lenin pátosza alól egy „rendőrfőnök bukkant elő", és a forradalom romantikájából a rabság diktatúrája, a méltóságuktól megfosztott embertömegek „fanatikus nacionalizmusa lett".[43] Pontosan és keményen fogalmazta meg a diktatúra kialakulását, amelyet a személyiség kérlehetetlen elnyomása kísér.[44]

A kézirat sorsa

Az *Élet és sors* kalandos útja akkor kezdődött, amikor Grosszman 1960-ban naivan elküldte a regényt a *Znamja* főszerkesztőjének, aki annyira elszörnyedt, hogy egyenesen a Párt Központi Bizottságának küldte tovább a kéziratot. Csaknem egy év múltán jött meg a válasz a folyóirattól: a regény szovjetellenes, nem közöljük. 1961 februárjában megjelentek a KGB nyomozói az író lakásán, és elkobozták a kéziratot, annak összes másolatával együtt. A nem kevésbé veszélyes és később csak Nyugaton kiadott *Panta rhei* szövege is kezükbe került ekkor.(A *Pantha rei*t Grosszman 1955-ben kezdte írni, és ugyan elkobzásakor már befejezte, de még halálig dolgozott rajta. Nyugaton 1970-ben jelent meg – a frankfurti Poszev kiadónál –, Oroszországban csak 1989-ben.)

Az átvételről nyilatkozatot toltak Grosszman orra alá, aki megtagadta az aláírást. Begyűjtötték a *Novij Mir* folyóiratnál lévő példányt is, a *Znamja* szerkesztője, Vagyim Kozsinov pedig maga szolgáltatta be ijedten a nála maradt másolatot. (Ő még 1989-ben is ruszofóbnak tartotta a regényt.) Az a szóbeszéd járta, hogy a gépírónő lakásáról még az írógépszalagot és az indigót is magukkal vitték. Az *Élet és sors* elkobzását Grosszman mindössze három és fél évvel élte túl. Halála előtt három kívánsága volt: ne állítsák ki koporsóját az Írószövetségben, a vosztrjakovszki temető zsidó részében hantolják el, és küldjék Nyugatra az *Élet és sors*ot. Csak a harmadik kívánsága teljesült.

Számtalan verzió és legenda kering a regény Nyugatra juttatásáról, többek között az, hogy Vlagyimir Vojnovics a cipősarkában csempészte ki a mikrofilmet. A hitelesség kedvéért megkerestem Vojnovicsot (akinek regényeit a magyar közönség is jól ismeri), hogy személyesen mondja el, mi történt. Ezt írta 2012 júliusában: „1975-ben kaptam Szemjon Lipkintől, Grosszman barátjától a kéziratot. Az első mikrofilmet magam készítettem, azután elvittem a kéziratot Andrej Szaharov[45] lakására, ahol Andrej Tverdohlebov is készített róla egy másolatot. Mindkét mikrofilmet egymástól függetlenül kijuttattuk az országból. Ezekből közölt részletet Vlagyimir Makszimov a *Kontinent*-ben (párizsi orosz emigráns folyóirat – H. Zs.). Moszkvába hozzám ennek nem jutott el a híre, és egy idő múlva (1979-ben lehetett) újra elhoztam Lipkintől a kéziratot, és megkértem a szamizdatban gyakorlott Vlagyimir Szandlert, hogy készítsen egy mikrofilmet. Nagyon jó

43 Uo. 220–221.

44 Uo. 204.

45 Andrej Szaharov atomfizikus, akadémikus, emberi jogi aktivista, a demokratikus ellenzék vezető alakja. 1975-ben ő kapta a Béke Nobel-díjat. 1980–1986 között száműzetésben élt.

minőségű lett a kópia. A bécsi egyetem akkor Moszkvában tartózkodó aspiránsához, Rosemarie Zieglerhez fordultam, hogy segítsen Nyugatra kijuttatni. Ő Johann Marte, az osztrák követség kulturális tanácsosának kezébe adta át, aki kivitte Nyugatra. Ez a mikrofilm került Szima (Shimon Markish – H. Zs.) és Etkind kezébe, és aztán Dmitrijevics kiadójába (a L'Age d'homme kiadó azóta elhunyt svájci szerb tulajdonosa – H. Zs.)."

A ma Bécsben élő Johann Marte már nem emlékszik, ki vitte el a kiadónak a mikrofilmet, amelyet egyszerűen a zsebében vitt át a határon. Marte nem érzi hősnek magát. Mint nekem írott válaszlevelében magyarázza, nem a szovjet rendszer ellen tette, amit tett, hanem hogy a szerző kívánságát teljesítse, és segítsen az orosz népnek abban, hogy megbékéljen fájdalmas közelmúltjával.

A több mint ezer gépírásos oldal kiadásának anyagi kockázatát azonban egyetlen emigráns kiadó sem merte vállalni. A híres francia-svájci L'Age d'homme nonprofit kiadó 1980-as orosz nyelvű kiadásában a mikrofilm minősége miatt a regényből egyes részek hiányoztak. A mikrofilmet a fent említett két emigráns irodalomtudós silabizálta ki, Jefim Etkind Párizsból és Shimon Markish Genfből. Utóbbi a Zsidó Antifasiszta Bizottság egyik kivégzett tagjának, Perec Markis jiddis költőnek később emigrált fia, aki még a szülői házból ismerte Grosszmant. Shimon Markish, aki 1970-ben Magyarországra emigrált, majd innen disszidált Svájcba négy évvel később, számos magyar kötődése miatt ugyancsak szorgalmazta a magyar kiadást, amelyet nem érhetett meg: 2003-ban elhunyt. Nem él már Jefim Etkind sem.

A nehezen kiküzdött 1983-as francia fordítás üzleti és irodalmi értelemben is szenzációs siker lett Európában. Ennek alapján készült az orosz kiadás 1988-ban. Az orosz kiadó a svájci orosz kiadásból dolgozott. Az első moszkvai kiadás már a boltokban volt, amikor a szerkesztőségben különböző emberek jelentek meg, egy-egy dugdosott fogalmazvánnyal. Ezek közül egy volt hiteles. Senki nem tudott róla, hogy Grosszman halála előtt átadott egy példányt volt egyetemi barátjának, Vjacseszlav Lobodának. Loboda akkoriban tért vissza a Csukcs-félszigetről, ahol addig tanítóskodott, és Malojaroszlavlban telepedett le a feleségével, ám hamarosan autóbaleset áldozata lett. Vera Loboda férje halála után is tovább rejtegette a kéziratot, a kertje végében álló fészerben felakasztotta egy szatyorban egy szögre, és hol a saját telkére, hol a szomszédosra lógatta a cekkert, a felelősség megosztására. Ahogy a kötet szerkesztője írja, az első változat megjelentekor „leakasztotta a szatyrot, és leakasztotta a telefonkagylót is", és felhívta az örökösöket. Ekkor derült fény arra, hogy a tisztázat rossz másolatban jutott el Svájcba, az ott megjelölt hiányok mellett gépelési hibákat is tartalmazott, valamint Grosszman javításai is bővebbek és későbbiek voltak a fészerben őrzött példányon, amely 1989-ben végül megjelenhetett.

Amikor 1983-ban az *Élet és sors* francia kiadása bestseller-listára került, százötvenezer példány kelt el pár hónap alatt, ami egy nyolcszáz oldalas regény esetében akkoriban példátlan eset volt. Minden nagy lap méltatta, az írót 20. századi Tolsztojnak nevezték. Nálunk 2001-ben részlet jelent meg a regényből Gy. Horváth László avatott előszavával és fordításában, benne a leghíresebb rész, Strum anyjának levele. Ez Nyugaton különálló szövegként többször is megjelent, sőt, önálló színpadi mű született belőle, amelyet világszerte játszottak, és *The Last Letter* (*Az utolsó levél*, 2002) címen film is, amelyet Frederick Wiseman rendezett. Előtte a *Szovjet Irodalom* közölt egy hosszú részletet 1989. májusi számában, S. Nyírő Lajos fordításában.

Az *Élet és sors* angol fordítója, Robert Chandler azt nyilatkozta, hogy amikor először felajánlották neki, hogy ő ültesse át angolra, azt válaszolta, hogy ekkora könyveket nem is olvas, nem hogy fordítana. Majd annyira a szöveg hatása alá került, hogy azzal kellett nyugtatgatnia magát, hogy ez természetes, hiszen sokat dolgozott rajta. Az 1985-ös angol kiadás nem hozott kiugró sikert. Majd amikor húsz év múltán az újrakiadáshoz ismét kézbe vette a saját fordítását, rádöbbent, hogy a regény még annál is fontosabb és jelentősebb, amilyennek ő korábbi lelkesedésében vélte. Ekkor pótolt olyan részeket is, amelyeket az első kiadásból, lényegtelennek vélve, kihagyott: többek között a fent idézett csatatérleírást. A valódi angolszász olvasói siker ekkor következett be, és a regény az érdeklődés új hullámának atmoszférájában érkezhetett el hozzánk is. A siker láttán kiadták angolul Grosszman megszerkesztett háborús naplóját is, *A Writer at War* címmel. (Magyarul *Író a háborúban: Vaszilij Groszman a Vörös Hadseregben,* 2007. (Nemcsak az író nevét írták újra hibásan, hanem az egész könyvben hemzsegnek a tárgyi tévedések és nyelvi hibák.)

Az európai irodalom egyre jobban számon tartja Grosszman regényét. 2011-ben a BBC nyolcórás rádiójáték-sorozatot készített belőle. Oroszországban több színházban játszották a regény színpadi adaptációját, évek óta megy Szentpétervárott a nálunk is ismert Lev Dogyin rendezésében. 2012-ben mutatta be az orosz tévé a tizenkét részes monumentális *Élet és sors* teleregényt, amelyben – egy újabb történelmi pillanatban – rendezője nem a nemzeti múlt dicsőségére, hanem az emberi méltóság megőrzésére, a belső ellenszegülésre helyezi a hangsúlyt. A koncentrációs táborok témáját egyszerűen kihagyták a filmből. Az egykori Sztálingrádban nem tudtak forgatni, az letörlődött a térképről – a mai Volgográd egy másik város.

ÚJ IRÁNYZATOSSÁG: AZ ELLENZÉKISÉGTŐL A NACIONALIZMUSIG

Alekszandr Szolzsenyicin prózája

Szolzsenyicin köteteit a kelet-európai értelmiségiek a hetvenes években újságpapírba kötve álcázva adták kézről kézre, és egy-két éjszaka alatt olvasták ki zárt ajtók mögött. Nyugat-Európában *A Gulag-szigetvilág*[1] a '68-as nemzedék nagy kiábrándulását, a baloldali mozgalmak válságát mélyítette el. Szolzsenyicin egymaga több nemzedéket világosított föl, és elmondható, hogy előkészítette a Szovjetunió összeomlását, és a világot is arra, hogy ez be fog következni. Bármily ellentmondásos az író egyénisége vagy későbbi pályája, a kommunizmus hazugságaival egyedül szembeszálló szakállas próféta alakja minden más arcánál élesebben véződött bele a 20. század történetébe.

Egyénisége már igen fiatalon készen állt erre szerepre, csak irányultsága volt más a kezdetekben. Már fiatalon, lelkes komszomoltagként foglalkoztatták ideológiai kérdések, *R-17* címmel az orosz forradalomról készített feljegyzéseket (R – utalás a Revolúcióra, és a Rusz ősi országnévre is). A matematika szak mellett levelezőként a moszkvai Filozófiai, Irodalmi és Művészeti Főiskolán behatóan foglalkozott a marxizmussal. Amint későbbi cikkeiben öngúnnyal emlegeti, Zotovhoz, *A Kocsetovka állomáson történt* (1962) című novellája főhőséhez hasonlóan ő is Marx műveiben kereste az eredeti igazságot.[2] Ez a novella valós eseményt, már háborús élményt dolgoz fel: alig kezdett tanítani 1941-ben, behívták, a légi felderítésnél szolgált Orjoltól Kelet-Poroszországig. 1945 elején kivezette csapatát a bekerítésből, erről a hőstettről parancsnoka részletesen ír abban az igen előírásosan pozitív jellemzésben, amelyet már 1946-ban, Szolzsenyicin letartóztatása után egy évvel írt. Ezt az eseményt később *A füstön át* című novellában látjuk viszont. Szolzsenyicint a fronton működő kémelhárítás (Szmers; Смерть шпионам, Halál a kémekre) leplezte le: elolvasták leveleit, amelyekben a szovjet rendszert illető kételyeit osztotta meg barátjával, s ahol Lenint gúnyosan

1 Megjelent *A Gulag szigetcsoport* címen is, azonban ez egy hevenyészett, szerzői jogokat mellőző külföldi kalózkiadás, és rossz fordítás – kerülendő. Ld. később.

2 A mű címét a cenzúra *A krecsetovkai állomás* formára írta át, mert a valós helyszín, Kocsetovka megegyezett a pártvonalhoz hű *Oktyabr* folyóirat főszerkesztőjének, Vszevolod Kocsetovnak a nevével. További publikációs érdekesség, hogy a *Pravda* is leközölt egy részletet a novellából, ami védelmet biztosított a később szóba került betiltás ellen.

Vovkának, Sztálint pedig bandafőnöknek titulálta. A hírhedt 58-as törvénycikk, a „hazaárulás" két alparagrafusa alapján nyolcévi lágerra ítélték. Így lett életművének szerves része az életrajza.

Élet- és pályarajz

A nyolc év munkatábor gyúrta olyannak Szolzsenyicint, amilyennek a világ megismerte. Rövid börtön (Lubjanka, Butirka) és átmeneti tábor (Novij Jeruszalim) után 1946-ban egy moszkvai építkezésen kezdte lágeréveit a Kalugai kapunál, itteni élményeihez kapcsolódik *A kopasz és a lágerkurva* című színműve. A marfinói saraska három évét (1947–1950) *A pokol tornáca*, a kazahsztáni munkatábort az *Ivan Gyenyiszovics egy napja*, a taskenti betegséget és a rákkal folytatott küzdelmet a *Rákosztály* örökíti meg. A saraska, az elit tábor, ahol az értelmiség tudományos kutatómunkájával a felderítést és az állambiztonsági szerveket szolgálta, páratlanul gazdag emberi közegnek bizonyult az író szellemi és erkölcsi formálódásához. Szolzsenyicin még itt kezdett írni egy poémát *(Az én kis utam)*, amelyet egy rózsafüzér segítségével memorizált. Az évekig ismételgetett önéletrajzi eposz 8. fejezetét később *Porosz éjszakák*, a 9. fejezetet pedig *Győztesek lakomája* címmel rekonstruálta. Kazahsztánban részt vett az 1952-es ekibasztuzi lázadásban, amelyet a későbbi *A tankok tudják, mi az igazság* című drámában dolgozott fel és *A Gulag-szigetvilág*ban részletesen leír. A lázadás után pár nappal Szolzsenyicint a lágerorvos megoperálta, a rákos daganatból vett minta vizsgálati eredményei egy külső laborban elvesztek. Az író egy év múlva szabadult, Sztálin halála előtt egy hónappal. „Örök kényszerlakhelyül" egy sivatag szélén lévő kazah ault jelöltek ki számára, ahol egy kis házat is vett. Apró betűvel körmölt írásait pezsgősüvegekbe zárva elásta. Ősszel újabb daganata alakult ki, próbálta gyógyítani magát, majd 1955-ben engedélyt kapott, hogy Taskentbe utazzon gyógykezelésre. Kétszer utazott besugárzásra szinte a halál küszöbén, ahogyan regényhőse, Kosztoglotov is a *Rákosztály*ban. Közben szinte állandóan írt, és amikor rákos daganata felszívódott, véglegessé vált az a hite, hogy az írás számára elhivatás, olyan szent feladat, amely életben tartja.

1956-ban rehabilitálták. Moszkvába, majd Rosztovba tért vissza, s egy vidéki iskolában helyezkedett el, itt talált a *Matrjona háza* novella történetére. Ismét feleségül vette első feleségét, Natalja Resetovszkaját, aki a lágerévek alatt elvált tőle és férjhez is ment. 1957 és 1959 között Rjazanyban lakott, tanított és írta a *Rákosztály*t. Apai nevét Iszaakijevicsből Iszajevicsre változtatta. 1959-ben három hét alatt megszületett az *Ivan Gyenyiszovics egy napja*, készült *A tankok tudják, mi az igazság* és *A fény, amely benned van* (eredeti címe 'Gyertyák a szélben'). 1961-ben keletkeznek a *Morzsák* – e sajátos rövid novellák az életbe való visszatérés etűdei, műfajuk Turgenyev *Versek prózában* ciklusára nyúlik vissza. Szolzsenyicin a XXII. pártkongresszus után megkísérelte az *Ivan Gyenyiszovics* publikálását, a kéziratot Lev Kopelev germanista, egykori marfinói rabtársa vitte el a *Novij Mir* szerkesztőségébe, Tvardovszkijnak. Ezzel egyidőben az író minden írását elrejtette felesége barátjánál, Teusnál, aki titokban antropozófus volt. Az *Ivan Gyenyiszovics*... publikálását személyesen Hruscsov engedélyezte (*Novij Mir* 1962. 11.). Szolzsenyicin rövid időn belül világhíres lett. Az *Ivan Gyenyiszovics egy napjá*ra érkezett olvasói levelekből antológiát állított össze. Lényegében így kezdte gyűjteni anyagát *A Gulag-szigetvilág*hoz.

A Pravda hamarosan közölte *A kocsetovkai állomáson történt* egy részletét, amely később teljes terjedelmében is megjelent a *Matrjona házá*val együtt. Hruscsov személyesen is találkozott az íróval egy kremli fogadáson. *Az ügy érdekében* már rendelésre készült. Az írót Lenin-díjra jelölték. S miközben egyszerre két másik könyvet is írt, *A Gulag-szigetvilág*ot és a *Rákosztály*t, elkezdte tisztogatni *A pokol tornáca* kéziratát, hogy a cenzúra számára elfogadható változatot készítsen. Lassan feltűntek az első ellenséges kritikák. Mint később visszaemlékezett a kiadókkal és a cenzúrával folytatott hadakozásokra (*Bodalsza tyeljonok sz dubom*, kb. 'Fejjel a falnak' című könyvében), ekkoriban a sikerek hevében túl közel került az „udvari" pártkörökhöz. A hatalommal való egyezkedés kísértésétől a történelem mentette meg: Hruscsov bukása után nem kapta meg a Lenin-díjat.

Művei szamizdatban terjedtek. *A pokol tornácá*nak megcsonkított változata, amelyet Tvardovszkij személyesen olvasott el (kifejezetten ezért utazott Rjazanyba három napra), már nem jelenhetett meg. Szolzsenyicin újra belefogott az *R-17* írásába (ebből nő ki később a *Vörös kerék*), járta az országot, keresve az 1920-21-es tambovi parasztfelkelés szemtanúit.

1965-ben Teusnál házkutatást tartottak, és elvitték az összes ott elrejtett kéziratot. Szolzsenyicin váltogatott színhelyeken rejtőzködve gőzerővel folytatta az írást, elsősorban *A Gulag-szigetvilág*ét, amelyet 1968-ban fejezett be. 1966-ban zajlott le a Szinyavszkij–Danyiel írópáros pere, ami korszakhatárt jelentett az értelmiség számára, utána az írók többsége szinte illegalitásba vonult. A *Novij Mir* még közölte a *Tarisznyás Zahar*t, de a *Rákosztály*, amelyet az Írószövetség gyűlése Kaverin támogató véleményével kiadásra javasolt, már nem ment át a szűrőn.

1967-ben Szolzsenyicin nyílt levelet intézett az Írószövetség IV. kongresszusához azzal a javaslattal, hogy érjék el a cenzúra eltörlését. Válaszul Solohov azt követelte, hogy Szolzsenyicint ne hagyják írni, tiltsák be. A nyílt harc időszaka következett. Szolzsenyicin egyre inkább úgy érezte, küldetést teljesít. Az ellenzékiek között is magányos maradt, még Szaharovval sem értett egyet (különösen az emberiség haladásáról szóló elméletével).

A *Rákosztály* kézirata már levonatban vesztegelt a *Novij Mir*ben, az Írószövetségen belüli harcok folytatódtak. Szolzsenyicin ismét külön élt a feleségétől, írta a *Tizennégy augusztusá*t, amikor 1968-ban a *Times* rangos irodalmi mellékletében megjelent a *Rákosztály* egy részlete, majd a regény önálló kiadásban, valamint *A pokol tornáca* is Nyugaton. A prágai tavasz hírnökeként a *Rákosztály* egy részlete a cseh *Plamen* folyóiratban is napvilágot látott. Alig pár hét múlva Szolzsenyicin a szovjet csapatok bevonulása ellen írt röpcédulát: „Szovjetnek lenni szégyen!", de nem ekkor tette közzé, hogy ne tegye kockára *A Gulag-szigetvilág* kéziratát, amelynek mikrofilmjét 1968-ben csempészte Nyugatra Vagyim Andrejev, Leonyid Andrejev író fia. A párizsi 1968-as diáklázadás évében Szolzsenyicin kapta a legjobb külföldi regénynek járó francia díjat.

A harcok és az írás közepette Szolzsenyicint aktívan segítette új társa, későbbi második felesége, Natalja Szvetlova, maga is régi ellenzéki. Kéziratait gondozta, biztosította a feltételeket, hogy Szolzsenyicin írhasson. S e csöppet sem nyugodt élet közepette igen rövid időn belül három fiuk is született (Jermolaj 1970, Ignat 1972, Sztyepan 1973).

1970-ben Szolzsenyicinnek ítélték oda az irodalmi Nobel-díjat François Mauriac francia író javaslatára, az indoklás szerint „azért az etikai erőért, amellyel követi az orosz irodalom

hagyományait". Az író nem mert elutazni a díj átvételére, attól tartott, hogy nem engedik majd vissza az országba. A Nobel-bizottság 1972-ben a moszkvai svéd követségen tervezte a díj átadását, ami azonban a svédek politikai óvatossága miatt elmaradt. Két év múlva pedig annak a Solohovnak ítélték és adták át a díjat, aki Szolzsenyicin betiltását követelte.

Szolzsenyicinnek nem volt bejelentett lakcíme, válóperét húzták-halasztották. Barátoknál lakott ideiglenesen: Kornyej Csukovszkij írónál, Msztyiszlav Rosztropovics karmesternél. Élettársával és gyermekeivel együtt nem lakhatott, megtiltották a „hivatalos szervek", hiába tiltakozott levélben a belügyminiszternél.

Pimen pátriarkához intézett *Húsvéti level*ében (1972) azzal vádolta az egyházi vezetést, hogy Isten követése helyett lepaktált a hatalommal.

1973-ban Szolzsenyicin gépírónőjét három napig vallatták a KGB-ben, amíg be nem ismerte, hogy az író tudta nélkül elrejtett egy példányt *A Gulag-szigetvilág* másolataiból. Voronyanszkaját nem sokkal később holtan találták meg a lakásán, felakasztotta magát. A hírre az író üzent Nyugatra: adják ki a művet. 1973 decemberében megjelent *A Gulag-szigetvilág* első kötete Párizsban, oroszul. 1974. február 12-én az író felhívást tett közzé: ellenállásra és a hazugság felszámolására szólított fel. Másnap letartóztatták, megfosztották állampolgárságától és különrepülőgéppel külföldre toloncolták. Németországban Heinrich Böll fogadta. Szolzsenyicin első dolga volt, hogy megjelentesse a fél évvel azelőtt elküldött levelét *A Szovjetunió vezéreihez*, majd rövidesen bemutatta a *Sziklatömbök alól* című vallásos és nemzeti hangvételű cikkgyűjteményét, benne három cikkével *(Újra magunkhoz térünk és levegőhöz jutunk; Megbánás és önkorlátozás mint a nemzeti élet kategóriái; Általanultak).*

Nyugaton éles polémiát folytatott az orosz emigránsok legkülönbözőbb csoportjaival és képviselőivel, köztük egykori barátaival is Oroszország jövőjéről, az orosz történelem értelmezéséről, a műveiben szereplő egyes tények valódiságáról. A vitában nem ritkák a durva hangvételű cikkek, amelyben az írót Khomeini ajatollahnak, a hazugság ellen prédikáló hazugnak, reakciós monarchistának, nagyzási hóbortban szenvedő egoistának vagy antiszemitának nevezik. Pamfletek születnek róla (a legszínvonalasabb szatíra Szim Szimics alakja Vojnovics könyvében, a *Moszkva 2042*-ben*).*

A Nyugat sem azt kapta, amit várt: Szolzsenyicin híres Harvard egyetemi évnyitó beszédében (1978) a demokrácia dicshimnusza helyett a fogyasztói társadalom lesújtó kritikáját adta, vádolta a Nyugat közömbösségét, lelki kiüresedését és habzsoló, önmérsékletet nem ismerő életmódját. 1976 és 1994 között Vermont államban Cavendish mellett vásárolt birtokán élt családjával a világtól elzárva, az írásnak szentelve minden percét. 1983-tól hét évig interjút sem adott. 1978-tól Párizsban adták ki összegyűjtött műveit A YMCA-Press keresztény kiadónak maga az író és felesége készítették elő a szövegeket. Ekkor jelent meg *A pokol tornác*ának eredeti, 96 fejezetes változata (a rövidített 87 fejezetből állt). A sorozatba nem került bele a Fejjel a falnak. A *Vörös kerék* első köteteit újraírta, majd a nagy lélegzetű mű lezárult a negyedik résszel.

Szolzsenyicin fáradhatatlan polemista. A *Vörös kerék* kritikusai ellen írott vitairata (*A mi pluralistáink*, 1982) az emigrációban élő pályatársak, ismerősök és barátok (Amalrik, Jefim Etkind, Lev Kopelev és Andrej Szinyavszkij) cikkeit kritizálja és szemükre hányja: mindent előre lehetett tudni az orosz történelemben, ahogy ő azt „csomópontok"-ba gyűjtötte a *Vörös kerék*ben.

Szolzsenyicin kijelentette, hogy műveinek oroszországi publikálásához csak akkor járul hozzá, ha megjelenik *A Gulag-szigetvilág*. 1988-ban tizenhat neves író és értelmiségi Gorbacsovhoz címzett levélben tiltakozott a publikálás késlekedése miatt, de még egy évnek kellett eltelnie, mire a *Novij Mir* folytatásokban közölni kezdte. 1990-ben nagy port vert fel a *Hogyan mentsük meg Oroszországot?* című brosúra. A *Gulag-szigetvilág*ért 1990-ben Állami díjat kapott, amelyet visszautasított azzal, hogy milliók szenvedéséről szól a könyve, nem gyűjthet be vele elismeréseket.

1994-ben visszatelepült hazájába, Szibérián keresztül vezető körúton, szinte diadalmenetben vonult Moszkva felé. A főváros mellett vett nagy házat. Fiai Amerikában maradtak. Nem csatlakozott a rá igényt tartó egyik politikai párthoz vagy csoporthoz sem. Heti műsort kapott a televízióban, ahol elveit hirdette, de egy év után a műsort az érdeklődés hiánya miatt megszüntették. A kereszténységét hangoztató író az új törvények vitájában ellenezte a halálbüntetés eltörlését. Csalódottan bírálta a posztszovjet változásokat. Az erőskezű elnöki rendszert propagálta, Vlagyimir Putyinnak és rendszerének hívéül szegődött. Egyre közelebb került a szélsőjobboldali eszmékhez, a zsidó és szabadkőműves összeesküvés fantazmagórikus koholmányát hirdette. *Együtt* (2001, 2002) című kétkötetes, ezeroldalas munkája az utolsó műve, amely nagy botrányt kavart, mert antiszemita sztereotípiákból összeollózott áltudományos mű. Szolzsenyicin alaptételeinek egyike az a szlavofilekhez visszanyúló gondolat, hogy az orosz forradalom idegenek, jövevények műve, s durva beavatkozás az orosz fejlődésbe.

Szolzsenyicin publicisztikája

Irodalmi munkássága mellett publicisztikája is jelentős, és eszmerendszerének ismeretében könnyebb tájékozódni erősen irányzatos szépirodalmi életművében. *Előadás a Nobel-díj átadása alkalmából* című (1972-ben írott) beszédében költői képekkel ad hírt a szovjet táborokról és a szovjet valóság táborszerűségéről. A világirodalom szerinte a világméretű tisztánlátás és igazság eszköze. Tétlenséggel vádolja az ENSZ-t, amely erkölcstelenné vált, nem védi a nemzeteket, csak a kormányok érdekeit szolgálja ki. Szolzsenyicin beszédében nem köszöni meg a díjat, hanem felhívást fogalmaz meg, amelyben a hazugság leleplezésére szólítja fel az írókat.

A közvetlenül az emigráció után publikált kötetében (*A sziklatömbök alól*, 1974) az *Általanultak* című írásban az orosz értelmiséget és annak felelősségét veszi górcső alá. Az orosz cím Szolzsenyicin alkotta fogalom (*образованщина*, obrazovanscsina), magában foglalja az író minden megvetését. Az „obrazovanyec" orosz fül számára egy sértő szót asszociál (*zaszranyec* 'beszari, szarházi'). Szolzsenyicin a 19. század önostorozó gondolkodóinak hagyományát folytatja vitairatában, amelyben metsző gúnnyal tekinti át a szamizdatban közzétett, értelmiségről szóló írásokat. Szövegének erős szónoki taktikája túlzó kijelentéseinek sorozatával gyűri maga alá az olvasót, aki lélegzetvételnyi időt sem talál a logikus

és pártatlan gondolkodásra. „Hazánk külső nemzetközi sikereit és a mai tudományos kutatóintézetek ezreinek virágzását az orosz falu, az orosz szokásrendszer szétrombolásával érték el”[3] – hangzik egyik tipikus csúsztatása.

Szolzsenyicin egyik nagy tévedése az volt, hogy tévedhetetlennek tartotta, hovatovább istenítette magát. Óriási visszhangot kiváltott 1973-as, nem sokkal 1974-es kitoloncolása előtt írott levelére nem más, mint az orosz ellenzék kimagasló egyénisége, a Grosszman-fejezetben már említett Andrej Szaharov válaszolt elítélően, aki értetlenül utasította el a nyugati és orosz gondolkodásrendszer éles szembeállítását.[4] Szolzsenyicin önbálványozását részletesen taglalta Vojnovics is róla írott *Portré, mítoszi háttérrel* című, leleplező, sőt vádló könyvében (lásd a Vojnovics-fejezetben).

Alapvető tétele, hogy az értelmiség felhígulásával létrejött nagyszámú „általnult” réteg nem képviseli többé azokat az eszméket, amelyeket még a 19. század hagyományozott rá. Nem törekszik már arra, hogy a néppel egységet alkosson, és főleg nem áll szemben a fennálló renddel az igazság nevében. Életeleme a hazugság, és semmilyen áldozat vállalására nem kész. Kiváltságokért, külföldi utakért, kiemelt élelmiszerellátásért és állami kitüntetésekért cserébe vagy gyermekei jövőjéért aggódva kész bármit aláírni, behódolni, hazudni. Az értelmiség nem létezik, mert tagjai kispolgárokká váltak, akiknek konyhai politizálgatása nem segít az országon, csak lelkiismeretük megnyugtatására szolgál. Szolzsenyicin értékrendje szerint a gyermekeket inkább nélkülözésben, de erkölcsi tisztaságban nevelni, az igazság kimondásáért a szabadságvesztést is vállalni az egyetlen igaz út. Az erre kész „áldozatos elit” a jövő záloga.

Felhívása nem tüntetésre, nyílt ellenállásra szólít, mindössze arra, „ne mondd, amit nem gondolsz”. Ez a belső lelki tartás, a lelkiismeret szerinti tiszta élet is azzal jár, hogy az ember elveszti munkahelyét, tanulási lehetőségeit, lemond a karrierről, de aki erre az útra lép, az életét nem kockáztatja. Szolzsenyicin a belső nemesedés, az egyének erkölcsének összeadódása révén reméli a társadalom megváltoztatását, hiszen a szovjet rendszer elvette az intézmények iránti bizalmat.

A rendszerváltás módozatait illetően sem maradhatott néma a hazáját ostorozó író. *Hogyan mentsük meg Oroszországot?* (1990), „Töprengések” alcímű esszéje nem az elmélkedések műfajába tartozik, hanem kiáltványra emlékeztet.

3 Korrigált fordítás H. Zs. Szolzsenyicin, A.: *Általnultak*. Ford. Kozma András. In Uő.: *Az „orosz kérdés” a XX. század végén*. Bp., Európa, 1997. 155. Vö. «Все внешние интернациональные успехи нашей страны и расцвет сегодняшних тысяч НИИ был достигнут разгромом русской деревни, русского обычая.» http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/obrazovan.txt (megtekintés 2019.11.11.).

4 Сахаров, А.: О Письме Александра Солженицына «Вождям Советского Союза». http://www.sakharov-archive.ru/Raboty/Rabot_30.html (megtekintés 2019.10.15). Szolzsenyicin levele: *Levél a Szovjetunió vezéreihez*. Ford. Kiss Ilona. In *Az „orosz kérdés” a XX. század végén*, 45.

Él a szónoki stílus minden eszközével – pátoszteli körmondatokkal, metaforákkal, szóhalmozásokkal, költői kérdésekkel. Javasolja az orosz választási és igazgatási rendszer alulról építkező reformját. A helyi jogok kiszélesítésével kezdődő „kis térségek demokráciája" véleménye szerint a Nemzet és Föld alapján létrejött régi orosz falusi *mir*, a városi *vecse* és a 19. századi *zemsztvo* intézményére vezethető vissza, és kiküszöböli a jelenleg demokratikusnak vélt vagy mondott rendszer veszélyeit. Az egyház képviselje az önfegyelmet, az önkorlátozást, amely tulajdonságok hiányában a pénzarisztokrácia uralkodik a szervezetlen kisebbség fölött. Szolzsenyicin helyteleníti a pártharcokat és a listás választást, mert a párt eredeti jelentése „rész", azaz kártékonyan megosztja a Nemzetet.

A kelet-európai volt szocialista tábor országainak minél előbbi leválasztását javasolja, de nem elsősorban – mint várnánk – szabadságelvek alapján, hanem a szovjet „megváltó" kegyek visszavonására utalva. „Aztán ott van Kelet-Európa kedvezményes ellátása a mi mindent megváltó nyersanyagainkkal. Eleget éltünk már a »szocialista táborban«, szeretjük Kelet-Európa országait, örülünk a sikereiknek: éljenek és virágozzanak szabadon – de fizessenek mindenért világpiaci árakon."[5] Szolzsenyicin ebben mintha a szovjet propagandaszövegeket követné: azt próbálták elhitetni az egyszerűbb oroszokkal, hogy a szovjet gazdaság (elsősorban ellátási) nehézségei arra vezethetőek vissza, hogy a Szovjetunió tartja el a szocialista országokat.

Az „orosz kérdés" a XX. század végén (1994) című esszé mutatja, hogy Szolzsenyicin történelemértelmezése és jövőképe szorosan összefügg. Elsősorban Kljucsevszkij Oroszország-történetére támaszkodva széleskörű történelmi tablóját adja az orosz múltnak. Szerinte az első bolsevik I. Péter volt, aki a nép történelme, lelke és szelleme ellenében cselekedett, bűne, hogy irtotta az „igazi" orosz gyökereket. A múlt uralkodói közül kevesen tudtak a földdel kapcsolatban maradni. Az uralkodók és a főnemesség érdekszférájából kieső Pomorje[6] viszont a gazdag és szabad parasztság békésen művelt szigeteként az orosz jövő záloga tudott maradni, amint Szibéria is, amelyet a népi erők tettek gazdaggá. I. Miklós alakja is szokatlan értelmezésben szerepel: a dekabristák leverésével a cár a terrorizmus ellen védte meg országát, és nemeslelkűen büntette a lázadókat, legalább is a szovjet leszámolásokhoz képest. Szolzsenyicin idealizálja az I. világháború előtti orosz gazdasági helyzetet. Szerinte Oroszország virágzott az általános ingyenes egészségügyi ellátás a jól szerveződő érdekképviselet és kibontakozó,

5 *Hogyan mentsük meg Oroszországot?* Ford. Soproni András. Uo. 27.

6 Oroszország európai részének északi területei, Arhangelszk és Szolovki környéke. Szélesebb értelemben a Karéliától az Urálig terjedő terület, a középkori Novgorodi Köztársaság fennhatósága alá tartozó földek, ahol a 18. századig nem volt feudalizmus, és a Hanza-szövetség legkeletibb része volt. A helyi finnugor népekkel keveredett népességre jött létre a *pomor*ok elnevezés.

erőteljes gazdaság közepette, és ezt szakította félbe a bolsevik forradalom. A bolsevik ideológiát Nyugatról átvett, nemzetellenes és ruszofób áramlatnak tekinti, és hangsúlyozza, hogy sok idegen származású volt a vezetésében (antiszemitizmusának egyik tételeként).[7]

Szolzsenyicin szerint az orosz történelem a hibás külpolitikai lépések története: az ország mindig akkor követett el hibákat, amikor történelmi határait átlépte. Mások dolgaiba avatkozott, lett légyen ez a magyar szabadságharc leverése, a lengyelek bekebelezése vagy a balkáni kereszténység védelme, azaz amikor a pánszláv elmélet nevében megkísérelte területei kiterjesztését. Nézete szerint azonban a történelmi határokon belülre esnek az orosz többségű Ukrajna, Belarusz és Kazahsztán. Az ország önállóan köteles gondjait megoldani, hiszen a Nyugat többször is bizonyította önzését, például a polgárháborús intervenció idején és az 1917 után Szovjet-Oroszországba települő külföldi vállalkozások „rablógazdálkodásakor" is.

Az *Ivan Gyeniszovics egy napja*

Szolzsenyicin nevét immár nemzedékek sora társítja az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* című kisregényével, amelyet az irodalomtörténészek is egyöntetűen az író legkiemelkedőbb alkotásaként tartanak számon. Az 1959-ben elbeszélésnek íródott, és csak 1962-ben megjelent mű eredeti címe „Scs-854" volt – az író ezt a számot viseli rabruháján egy korabeli fényképen.

A főhős neve, az Ivan emblematikusan orosz. A cím további allegóriát rejt: egyetlen napról van szó, s ez a nap nemcsak a végtelen rabság egyforma napjai közül az egyik, hanem a térnek és időnek, a kronotoposznak a kiemelése az emberéletben elképzelhető határok közül. Ivan Gyenyiszovics számára megszakadt a múlttal való kapcsolat: feleségére alig emlékszik, összezavarják az otthoni hírek, s az évente engedélyezett két levelében már nincs is miről írnia. Számára a jövő felé is zárt az idő: szabadulását nem tudja elképzelni, tisztában van azzal, hogy mások is újabb büntetéseket kaptak, amikor lejárt az idejük, s már haza sem vágyik, mert többé már nem képes felidézni a kinti életet. Ez az egy nap a történelmi idő számegyenesén is csak azért felel meg egy konkrét, 1951-es januári napnak, hogy tisztában legyünk azzal: a Sztálin-éra alatt történik mindez.

Éppen az idő kettős ábrázolása vezethet el Szolzsenyicin alapvető mondandójához, amely a földi hamis törvény és az isteni igaz törvény szembeállításán alapul. Ennek fontos motívuma a fény: a tábori lámpák és a fényszórók rendre

7 Már korábban kifejtette, hogy a proletár messianizmus is az internacionalizmus egyik változata, tévútra vivő képzelgés (*Megbánás és önkorlátozás mint a nemzeti élet kategóriái*, 1973).

elhomályosítják, túlragyogják a csillagokat, a Nap is mintha oszlopok között látszana, és a fogoly azt kérdi, nem húznak-e vajon majd oda is szögesdrótot. A Nap járását ugyanis már nem veszik figyelembe a földi dolgok szabályozásához. Rendeletbe adták, hogy a Nap nem délben, hanem egy órakor áll a legmagasabban – a szovjet kormány átírta az időt, megváltoztatta az ősök hagyományait. Vasárnap is dolgozni kell, nincs már meg az isteni törvényben pihenésre rendelt hetedik nap. A harmincas években a gyárakban bevezetett, szocialista vívmányként elkönyvelt ötnapos munkahét révén az egész Szovjetunióban általánosan felszámolták a vasárnap és az egyházi ünnepek megtartásának ritmusát, mert öt nap munka után járt egy nap pihenő.

Suhov időszemléletében a Nap és a Hold járása szabják meg az élet és a természet rendjét, valamint Isten égben őrlő malmai; mint a népi hiedelem elmeséli, az öreg Holdat az isten csillagokra aprítja fel, azzal pótolja a lehullottakat. A farkasnapocskáról szóló ősi történet állandó természeti törvényekkel, félelem szülte mitikus, naiv istenhittel örök körforgásként magyarázza a világot. Istenben mennydörgéskor kell hinni, és ha a Hold nem látszik, akkor nincs is. A kesztyűbe rejtett fűrészdarabot is csak egy kis fohászkodó imádsággal előhívott szerencse segít bevinni a táborba. Az imádsággal azonban nem szabad visszaélni, nem attól változik a sors. (Suhov az imákat az elutasított kérvényekhez hasonlítja, amiben a szakirodalom Suhov ateizmusát vélte felfedezni).

Suhov istenhite nem tételes, tanult vallásosság, mert sem a pokol, sem a menny nem foglalkoztatja. Egészen más a baptista Aljoska (nevével és eszméiben is Dosztojevszkijt idéző) ájtatos, bibliaolvasásba merülő megszállottsága, amely jósággal és készséges alázattal párosul. Suhov ösztönös hívő, számára Isten maga a természetes világrend, s mindenféle rend innen ered, a munkáé, a tisztességé, a túlélésé, és legfőképpen a szilárd értékeké. A szakirodalom felveti Suhov és Platon Karatajev párhuzamát (Tolsztoj: *Háború és béke*), holott ez a párhuzam inkább Aljoskára vonatkozhatna. Azonban Suhov hite, Karatajevével szemben, nem is specifikusan pravoszláv hit. Nem hirdet békességet és belenyugvást, sőt, semmit nem hirdet, nem prédikál, inkább szűkszavú, szótlan. Nem népi primitív szent, de valami mégis Karatajevhez közelíti. Az írói szándék éppen az, hogy a kollektív oroszság egy tagjaként mutasson fel egy hús-vér, de allegorikussá emelt alakot.

A Suhov által tisztelt természeti rend alig észrevehetően felülkerekedik a novella vége felé. A Nap felemelkedve kiszabadul az oszlopok közül, bíborvörös fénye szinte már melegít. Suhovnak a nap végét csak a napszállta jelzi, nem a kongatás – a munkaidő után is dolgozik, mert sajnálná a kárba veszett habarcsot. Munkája lázadás, mert individuális cselekedet: csak azért tud tovább dolgozni, mert van saját, titokban rejtegetett vakolólapátja, amit nem ad le. A rabok tudják, hogy az égben őrlő malmok forgatják a földi időt: már az őket lágerbe juttató

emberek is „letűntek", ki maga is táborba, ki a halálba. A lámpások fénye elhomályosul a holdfényben, a csillagok tündökölnek. A híres befejező mondatokban az ember alkotta időmérés is erőtlennek bizonyul a Nagy Körforgással szemben: „Eltelt egy felhőtlen, majdnem boldog nap. Büntetése így pergett le az első perctől az utolsóig, háromezerhatszázötven ilyen nap. És még három nap ráadás – a szökőévek miatt."[8]

A lemeztelenített tér nincs megnevezve. Ez a tér-idő szerkezet és az egy központi szereplő körül zajló cselekmény sokkal inkább megfelel az író által eredetileg megnevezett novella műfajának, mintsem a kisregényének. „Hólepte, üres térség", „csípős, gonosz szél fújdogál kelet felől", „szembe a széllel, szembe a vöröslő, felkelő nappal." „Jobbról, balról, ameddig a szem ellát, hólepte síkság, egyetlenegy fa sem nő az egész sztyeppen"[9] – így látjuk ezt a télideji sivatagot, amely filozófiai teret sejtet.

A magyarban *Közszolgáltatási telep*nek nevezett rettegett munkahely az 1962-es orosz szövegben *Szocbitgorodok*, azaz szocialista lakóváros volt. Az 1991-es orosz kiadásban *Szocgorodok*, azaz szocialista város, ami az elbeszélés allegorikus értelmezését teszi lehetővé: ez *maga* a szocializmus. Milyen is az? A mű legelején olvassuk: „Az a szocváros pedig kietlen pusztaság, csupa behavazott meredély, és mielőtt bármihez kezdenének, gödröket kell ásni, oszlopokat állítani, és önmagukat szögesdróttal elkeríteni, nehogy megszökjenek. Azután jöhet az építkezés."[10] A szocializmus magunk teremtette fogolytábor egy kietlen pusztaságban, sugallja Szolzsenyicin ezzel a képpel, és e háttér előtt az egész cselekmény egzisztenciális eseménynek is tűnik.[11]

A műben a természet is csupasz, ellenséges: tél van, a fagy ugyanúgy átjárja a foglyok minden porcikáját, ahogyan a külső világ (rendszer, lágerrendszer, lágerrend) behatol az élet minden szférájába, és nem hagy ellenőrzés nélkül egyetlen pillanatot sem. Miközben az embert a félelem és a túlélési ösztön magányossá teszi, állandóan kollektívába kényszerítve, kényszernapirendben és menetoszlopokban, összeterelt tömegben oldódik föl maradék egyénisége. A táborban nem

8 Szolzsenyicin, A.: *Ivan Gyenyiszovics egy napja*. Ford. Wessely László. Bp., Európa, 1963. 184.

9 Uo. 64, 34, 46.

10 Kiegészített fordítás H. Zs. Vö. uo. 11–12.

11 A magyar fordításban, illetve az eredetijéül szolgáló 1962-es orosz szövegben, sőt az ennek nyomán készült németországi kiadásban más eltérések is mutatkoznak a legújabban publikált változattól. Ebbe visszakerültek az olyasféle mondatok, hogy „a kocsikísérők akkoriban gépéusokkal [államvédelmisekkel – H. Zs.] járták a vonatokat", ezt a cenzúra kihúzta a brigadéros történetéből. Újra szerepel az esti beszélgetésben az a történet, hogy a kapitány a jaltai egyezmény aláírására érkezett amerikai küldöttet körbevezette Szevasztopolban, s a számára berendezett üzletet megrohamozták az emberek, mert évek óta nem láttak fehér kenyeret és vajat. Kilgasz neve Kildigsz az új szövegben.

szabad egyedül járnia. Brigádban eszik, dolgozik, kel és fekszik a rab. A brigád ambivalens életkeret: kényszerközösség, de mégis közösség. A főnökség helyett szemmel tart, hiszen ha egyetlen ember késlekedik, mindenki bűnhődik miatta. Ugyanakkor munkaközösséget is alkot, a munkában pedig egyéniségekké válhatnak tagjai, Ivan Suhov például akár a brigádvezetőnek is adhat tanácsot. A közösség hierarchiája belső is: aki gyenge, segítséget kaphat, aki segít, emberi mivoltában felemelkedik, a besúgót, a sunyit pedig kiközösítik. A brigád egy nagy család, a brigadéros édesapa.[12] Az író Suhov szemével a hagyományos orosz paraszti munkaközösségeket is láttatja a brigádban.

Érdemes belegondolni, mit olvashatott ki a hatvanas évek szovjet olvasója ebből a novellából. A korabeli kritikusokhoz hasonlóan tévedhetett, s akár a munka szocialista himnuszának is vélhette a munka megtartó erejének, az orosz paraszt munkaszeretetének pszichológiailag hiteles belső ábrázolását. Suhov zavartan olvas felesége leveleiben a szőnyegfestéssel megkereshető könnyű pénzekről – szerinte annak a pénznek, amiért nem izzadt meg az ember, nem is lehet örülni. Szolzsenyicin a paraszti fizikai munka etikáját fogalmazza meg hősével, ami egyértelműen rímel az életrajzában említett írás-etikájára, az életben tartó elhivatás kötelességszerű, de eksztatikus gyakorlására. Ilyen értelemben magának az építésnek, a falemelésnek szimbolikus értelmet is tulajdoníthat az olvasó (Szolzsenyicin valóban dolgozott kőművesként a táborban, és Suhov prototípusával a háború alatt találkozott, így realizmusa minden ponton „hiteles" és „igazolt".) Suhov nem a falért, nem az épületért dolgozik, hanem saját lelki egészségéért, saját épüléséért, saját örömére. Így érezheti magát embernek, és szabadnak is.

Az egyik epizód jól megvilágítja, hogy Szolzsenyicin filozófiai, sőt vallásfilozófiai síkon értelmezi az építést. Suhov már említett szűkszavúságára jellemző, hogy a süket és „együgyű" Szenykával dolgozik együtt a legszívesebben, aki „mindenkinél okosabb, szó nélkül is megért mindent".[13] Az együgyűségnek és süketségnek ez a felfogása hasonló a *jurogyivij*, a „szent félkegyelmű" népi értelmezéséhez: aki bolond, annak összefüggéstelen mondatai mögött isteni kinyilatkoztatás sejlik, aki süket, annak fejében pedig bizonyosan „bölcsebbek a gondolatok". Szenyka „egész életében hallgat", de a novellában kétszer mégis megszólal. A kimondhatatlan dolgok tudásának szent aurája veszi körül, a szavak hiábavalóságának titka tragikus életéből fakad. Négyszer esett német fogságba, túlélte Buchenwaldot, onnan került orosz táborba. Suhovval ők ketten jutnak legmesszebb vagy legmagasabbra az euforikus falemelési lázban. Ők maradnak fent legtovább, még a szabott időn túl is – és a süket éppen ekkor szólal meg. Az építés szent folyamattá, a gyógyító,

12 Uo. 92, 108.

13 Uo. 116.

megtartó erő révén szimbolikussá válik, talán Salamon örökké épülő spirituális templomának a fala is, az emberiség javára munkálkodók közös építményében egy kicsi rész. Ugyanakkor ez a munka reálisan értelmetlen, bevégezhetetlen. A Hőerőmű torzója és az építkezésen uralkodó reménytelen összevisszaság („félbehagyott épület", „szétszórt házelemek", „összetört kapcsoló", „hulladék") a szocialista építés Bábel-tornyának is tűnhet, amelyet – mit sem sejtve, a célokat nem is látva – építenek a hatalom által iderendelt rabszolgák, egymás hulláin átlépve. Közismert, és Szolzsenyicin műveiben is feltárt tény, hogy a szocialista presztízsépítkezéseken a legtöbb esetben a lágerek népe, rabok milliói dolgoztak.

Az író nemzetszemléletének tükre a regény nem orosz szereplőinek dinamikája. Az ukrán benderista Pavlo közel áll Ivanhoz, a zsidó Cezar Markovics viszont a meleg irodában dolgozik és csomagokat kap a rokonaitól. Az alá- és fölérendeltségük azonban megcserélődik. Cezar (a névadás is sokatmondó) hiába ad Ivannak is szolgálataiért a csomagban érkezett ételből, hiába gazdagabb és kivételezett, mert az oroszok megvetik és lenézik, életképtelennek és főleg idegennek tekintik. Az észtek és lettek magukba zárkózva élnek, összetartanak, becsületesek, de szintén idegenek, kívülállók.

Szolzsenyicin egyes irodalmi alakjai és sajátos nacionalizmusa felvetette a kérdést, vajon antiszemitizmusnak minősülhet-e idegenellenessége. Szolzsenyicin egy nehezen körülhatárolható orosz lélek, szellem és tudat mellé teljesen asszimilálódó egyéneket sem hajlandó a nemzet részének tekinteni. Számára a közös történeti múlt és származás révén egyértelműen oroszok az ukránok és a belaruszok is, viszont a soknemzetiségű államban terveit megvalósíthatatlannak látja, félti a veszélyeztetett, szerinte kihalóban lévő oroszokat. Ezért negatívak zsidó alakjai, akik Szolzsenyicin szemében idegen testrészek a nemzet egységesnek álmodott szerves organizmusában. Már említett 2001–2002-ben megjelent könyve, a *Együtt (Dvesztyi let vmesztye)* az oroszországi zsidók történetének két kötete nyíltan hangoztat sztereotip antiszemita nézeteket, ami új fényt, és egyáltalán nem kedvezőt vetett a kérdésre.

Az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* narrációs módszere többrétegű. Az elbeszélő hangja még a harmadik személyű narrációban is átcsap Suhov belső monológjaiba, mondataiba, egyfajta közvetett népies szkáz-elbeszélésbe. „Családja is kétszer ír évente, de az ember nem ismeri ki magát az életükben. [...] hogy a parasztok ne a saját falujukban dolgozzanak, ez sehogy se fér a fejébe. Háziipart űznek talán? És mi van a szénakaszálással?"[14] E két hang egymásba fonódását a magyar fordításban különösen nehéz érzékelni, mert Wessely László pontos és hű fordítása (amelyben a lágerszavak magyarításához egy volt magyar recski foglyot kellett

14 Uo. 48.

megkérnie, mert ő csak az orosz szavakat ismerte, saját lágertapasztalatából) nem tudja átadni azt az elliptikus szintakszist, ritmikus egységekbe rendezett folklórelemekben (ismétlésekben, jelzőhátravetésben) gazdag népi nyelvet, ami az elbeszélés sajátja. Nem sikerült a helyenként biblikus ünnepélyességbe átcsapó, a hősi bilinákra is emlékeztető régies, anaforikus „és"-sel kezdődő mondatok ritmusát sem átmenteni.

Az egybefonódó hangok ellenére Suhov nem szócsöve az írónak, gondolatai nem elvontak. Annál negatívabb alakoknak mutatja Szolzsenyicin az elméleti vitákat folytató Cezart, a versíró lógós Vdovuskint és általában a volt értelmiséget: Dert, a pallért és Fetyukovot, akit a brigád sakáljának nevez. Mind könnyű munkát kapnak, mind lógósok. A szakirodalomban gyakran tárgyalt irodai jelenetben Cezar, a volt filmrendező Eisenstein filmjéről beszél. Itt nem Cezar esztétikai nézetei és nem is az író erről alkotott véleménye fontos, hanem Suhov helyzete. Egy hidegről bejött, átfagyott fizikai munkás ácsorog az ajtóban, és várja, amíg a jóllakottabb, meleg irodában tétlenkedő társának odaadhatja az ebédjét, s azt reméli, talán kap belőle a szolgálataiért. Eisenstein itt nem esztétikai vitatéma, hanem az életben maradáshoz teljesen szükségtelen úri huncutság.

A hideg-meleg, kint-bent (anyag-lélek) ellentét motívummá nőve uralja a művet. A két hőmérő – a kinti, amelyik csak nem akar mínusz 41 fokot mutatni, hogy a lágerben maradhassanak, és a benti lázmérő az orvosi rendelőben, amelyik szintén megáll 37,2-nél – emblematikusan jelzik ezt az élet-halál ellentétet. „Kint huszonhét fok volt, Suhovban harminchét. Majd eldől, melyik az erősebb."[15] A plusz 41 fokos láz szabadulást jelentene a munka alól, de a betegnek halált. A 41 fok emlegetése, csakúgy, mint az ellenséges hidegben lecsupaszodott létezés, a redukált keretű kronotoposz Zamjatyin két művére is utal, a *Mi* című regényre és a *Barlang* című novellára. Itt megvalósult az a világ, ahol (mint Zamjatyin antiutópiájában) az emberek számokat viselnek.[16] Nemcsak a hőmérők, de a tárgyak általában felnagyítva, illetve jelentőségükben egy-egy pillanatban kizárólagossá válva jelennek meg. A saját készítésű kanál, a saját vakolólapát, a talált fűrészdarabka, a szájvédő rongy, a dédelgetett cipő mind személyessé teszik az életet, és a rabságban az egyéniség elemei, a birtoklás kivételes érzését adják.

Lukács György tanulmánya (1965) szinte a szocialista realizmus győzelmének értékelte ezt a regényt.[17] Utólag visszatekintve talán már meghatározható, miben is áll a szocialista realizmus lényege. A szocialista realizmusnak nem volt

15 Uo. 31.

16 Szolzsenyicin igen nagyra becsülte Zamjatyint, akit a Nobel-díj átvételekor elmondott beszédében a cenzúra által „befalazott" íróként említi, Ahmatovával együtt.

17 Lukács György: *Szolzsenyicin-tanulmányok*. Bp., Európa, 1990.

újítása, sem saját nyelvezete, sem formanyelve, sem írói hitele. Ezért csakis egy olyan korszakjelenségként lehet értelmezni, amely irodalmi folyamatokon kívül zajlott és attól független erők befolyásolták."[18] A szocialista realizmus kimondott követelménye volt a pozitív hős, az optimista végkifejlet, a párt vezető szerepének ábrázolása. A szocialista realizmus ismérveit így foglaltam össze:

1. a szocializmus által kinevelt pozitív hőst mutat be, az „új ember" típusát (nemcsak a kritikai realizmus típusesztétikájának értelmében, hanem a sorozatgyártási típus értelmében is);
2. közérthető és pártvonalas ideológiai álláspontot fogalmaz meg;
3. a cselekmény egysíkú, többnyire sematikus, fekete-fehér hősökkel és kategóriákkal (az érthetőség érdekében);
4. intenzív irodalmi vagy esztétikai elemzéssel sem hozható ki belőle több, mint amit a fentiek leírnak.

Szolzsenyicin regényére bizonyos fokig jellemző az első három pont, noha az akkori létező szocializmus kritikája fogalmazódik meg benne, de szintén irányzatosan. Szolzsenyicin realizmusáról más értelemben is fontos beszélni. Az író teljes életművén észrevehető (és egyre inkább), hogy mindig a valóságból vett élmény, történet és alak szolgál kiindulópontul művei megírásához. Maga is nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy melyik alaknak ki volt a prototípusa, hol, mikor találkozott vele, s ezeket az érveket, mint realizmusának ékes bizonyítékait nemcsak akkor sorolta elő, amikor az írószövetségi és pártkritikusok cenzúrát szolgáló érveit verte vissza, hanem saját esszéiben és nyilatkozataiban, összegyűjtött műveinek párizsi kiadásához írott előszavában is.

Az író legendás kartotékrendszerében számon tartotta minden egyes hősét és összes találkozásukat, alakjainak nevét is a valóságból gyűjtötte. Az életmű előre haladtával egyre több dokumentumot illesztett műveibe, ami eleinte, *A Gulag-szigetvilág*ban még tanúságtétel, de később már fellazítja a szépirodalmi műfajt. Szolzsenyicin ezt a műfajt polifonikus regénynek nevezi, tévesen, vagyis nem abban az értelmében, ahogyan Mihail Bahtyin Dosztojevszkij regényeiről szóló elméletében kifejtette.[19] A műfajok és a hősök sokféleségét és sokfélőliségét akarta így jelölni. Az „igaz" és „valódi" diszkrepanciája, a szépirodalom és a dokumentarizmus belső feszültsége az egész életműre jellemző. A szövegek elemzése jól mutatja, hogy legtöbbször bennük rejlik a motívumokból kibomló

18 Hetényi Zsuzsa: A realizmus rejtélyei és az értelmezés értékei (komparatív recenzióanalízis). *Literatúra* 2013/4. 418–433.

19 Bahtyin, M.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái.* Ford. Könczöl Csaba, Hetesi István, Horváth Géza. Bp., Osiris, 2001.

szimbolikus vagy parabolikus értelmezés lehetősége, ami a szolzsenyicini irányzatosság legfőbb irodalmi eszköze.

Az irányzatosság jellemzi két rövidebb remekművét, a *Matrjona háza* (1959–60) és a *Tarisznyás Zahar* (1965) című novellákat is. Matrjona háza a vágyott „legeslegbelső" Oroszországban, Közép-Oroszországban található. A helyszín nemcsak azért szimbolikus, mert a száműzetésből szabadult elbeszélő éppen oda törekszik, mert „szomjú lelke" nyugalmát keresi ott, el akar rejtőzni, „begubózni egy zugban". Itt nem bömböl a rádió, ami állandó motívuma a külső világ ellenséges behatolásának Szolzsenyicinnél, a *Morzsák*ban is kipellengérezi. Az állomáson a „Jegy nincs" felirat fokozza a hely teljes elszigeteltségét. Kenyeret sem lehet kapni – és akaratlanul felidézzük: „nemcsak kenyérrel él az ember", hisz az elbeszélőt is lelki éhség hajtotta ide: „az élet megtanított rá, hogy ne az evésben keressem a mindennapi lét értelmét".[20]

Van a magyar fordításban egy allegorikus jelentésrétegeket elfedő hiba (nyilván egy hibás vagy cenzúrázott eredetiből dolgoztak). A munkát kereső elbeszélő „az N.-i területi oktatási osztály lépcsőjén"[21] megy föl, holott az orosz szövegben a vlagyimiri oktatási osztályra megy. A szent és szimbolikus középpont lokusza nem tág, archetipikus értelmű, hanem a tulajdonnevek révén az ősi, erőteljes orosz kultúrához kapcsolódik: Vlagyimir kijevi nagyfejedelemhez, az elbeszélés első mondatában álló Murom városához, a népköltészeti bilinákban szereplő sűrű, sötét muromi erdőkhöz és Kazanyhoz, a „mély" Oroszország már Gogolnál is szereplő jelképéhez *(Holt lelkek)*.[22] Szimbolikus a toposz azért is, mert Közép-Oroszországban vagyunk, és a falu egy magaslaton fekszik, erről kapta nevét is. „Magasmező. Már a puszta nevétől is megvidámodott bennem a lélek."[23] A világ középpontja, de még inkább az ott elhelyezett kozmikus szent hegynek archetipikus képe van előttünk: hegyen épült szentélyek és szent jelenetek bizonyítják, hogy az ember ősidők óta így gondolkodott (Sinai-hegy, Akropolisz, Olümposz, Koponya-hegy), Föld és Ég találkozópontjának képzelte a magaslatokat. Matrjona házában lépcsők vezetnek a tornáchoz, majd a szobákhoz. A szent hegyen lévő szent helyek lépcsőkön megközelítése pedig szakrális közeledés az éghez. Mindezzel egybecseng a novella konklúziója: nem állhat meg falu szent, igaz ember nélkül. Matrjona háza maga Oroszország, Matrjona pedig a szent ember, aki biztosítja a világ egyensúlyát.

20 Szolzsenyicin, A.: *Matrjona háza*. Ford. Elbert János. In Nikodémusz Elli (vál.): *Ketten a lámpa alatt*. Bp., Európa, 1967. 334.

21 Uo.

22 A muromi erdő az elrettentő hatalmi erőszak jelképe volt Olesa regényében *(Irigység)*, ld. az Olesa-fejezetben.

23 Uo. 335.

Matrjona alakja ellentétben áll a környezetével, a falusi gazdaság szovjet évek alatti hanyatlásával. Akár a mesehősök, a kemencesutban heverészik. Reggeli mormogó köszöntése olyan, mint a mesebeli öreganyóé, kerek arca maga a jóság. A munka a gyógyszere, jókedve az őrzője, akárcsak Ivan Gyenyiszovicsnak. Matrjona az együgyűségig jó, mindenki kihasználja, mert segítőkészsége végtelen, pénzt nem fogad el. Háza régi, jó építésű, de elhanyagolt, kiköltözött belőle a jólét. Matrjona maga sem szeret szépen öltözködni, nem szerzett magának eleget.

Szolzsenyicin szerint a történelmi Oroszország nem külső csillogásával, hanem belső értékeivel ékes. Valaha Matrjona is erős volt, még a megvadult lovat is megállította. Félni viszont leginkább a vonattól fél, az is okozza halálát – talán a vidéke nyugalmát megrontó technikai felgyorsulást képviseli a vonat, talán az 1920-as évek irodalmába (például Andrej Platonov: *Csevengur*) visszanyúlva magát a forradalmat. A tragédia előjele, hogy Matrjona szenteltvizes fazekát ellopják a templomban, nincs az Újesztendőre szentelt vize. Mintha a sátán (eredetiben: 'a gonosz lélek') vitte volna el. Rontás van a házon, mondja a falu. A fekete macska még sánta is, három lábra ugrik, koppanása rendre borzongással tölti el az elbeszélőt. A konyha fekete a nyüzsgő csótányoktól. „A vaksi tükör nem mutat képet" – ez egyenes utalás a „tükör által homályosan" újszövetségi passzusára, Pál levelére (1Kor 13:12.). „Most már csak rész szerint van bennünk az ismeret", töredékesen – sugallja Szolzsenyicin ebben a példázatként ható elbeszélésben.

Matrjona vallásosságát Ivan Gyenyiszovicséhoz hasonlónak mutatja az író: nem ájtatos, nem imádkozik, babonás is, de mindenhez Isten segítségét kéri. Legfőképpen pedig maga a megtestesült tevékeny földi szeretet, s lényeges, hogy női alak: az asszony vigasztaló-segítő-szenvedő jelképét az író úgy vonatkoztatja Oroszországra, hogy egy kicsit az Istenanya, Mária népies-pravoszláv képzetét vetíti rá. Neve első szótaga az „anya" *(maty)* elemet is magába foglalja, hiszen az oroszban a Haza allegóriája az Anya *(Rogyina-Maty)*. Hat gyereke már korán meghalt, a romlás közeledtének jelképeként.

A rontás Matrjona ifjúkori bűne miatt lehet a házon: nem várta meg a front után fogságba került vőlegényét, hanem hozzáment annak öccséhez. A végzetes bűn azonban a szülői ház, a Nagyház szétszedése. Az alapokig leszedik a fagerendákat, hogy áthelyezzék. A következő bűn az iszákosság. Részegen indulnak útnak a ház elemeivel. A harmadik bűn a kapkodás, a fukarság, a mohóság. Nem várt Matrjona a vőlegényre egykor, most pedig szedett-vedett fát hoznak a rokonok, sebtiben rakodnak, nem akarnak kétszer fordulni. Így reked a szekér a síneken. Jelképes a gondolat, hogy Oroszország építménye is ezektől a bűnöktől ment tönkre. A *Matrjona háza* iskolát teremtett az orosz irodalomban. Ebből nőtt ki az egész ún. falusi próza, elsősorban Abramov, Mozsajev, Asztafjev művei.

A *Tarisznyás Zahar* színhelye, a kulikovói mező is specifikusan orosz és egyúttal történelmi jelkép. Ekkor már világosan kirajzolódik Szolzsenyicin emblematikus helyválasztása. A láger is Oroszország, Matrjona udvara is Oroszország, a kulikovói mező pedig még inkább az. Itt ironikus a kezdet és a vég. „Meséljek valamit a nyári kerékpáros élményekből?" – vezeti be könnyed ellenponttal a súlyos mondandót a novella.[24] Ismét eldugott helyen járunk: táblákkal sem jelölt, térképen is alig található orosz vidéken, a magyar Ugar orosz megfelelőjén. Elvadult táj, ősi föld, dudva, muhar... a fordításba szinte belekéredzkednének ezek a szavak. Az idő megállt a mező fölött. A magányos, félig szétlopkodott emlékmű és a fémlemezeitől megfosztott, ezért átlátszó kupolájú, „földöntúli" templom történelmi lecke színhelye: az 1380-as ütközet minden tragikus és nagyszerű részletét ismerteti az író. Az oroszok elvesztettek ugyan minden tíz emberből kilencet, de döntő csapást mértek a mongol seregekre Dmitrij vezetésével, akinek leszármazottai a Moszkvai Ruszt, Oroszországot megalapozták. Tarisznyás Ivan, másik nevén Ivan Kalita pedig Dmitrij elődje volt, aki sikeresen egyezkedett a tatárokkal. Az emlékhely Őre, akit az elbeszélő tréfásan Tarisznyás Zaharnak nevez (apai neve Dmitrijevics, mintha egyenes Dmitrij hercegtől származna), furcsán viselkedő múzeumi őr, aki szigorúan ügyel a puszta helyre. Groteszk alakja lassan felmagasztosul, a hely Szellemévé nő (a nagybetűs megnevezéseknek is köszönhetően), aki mintha egy következő ütközet számára őrizné a szent helyet.[25]

A *Rákosztály* (1963–1967, megj.1968, Frankfurt, Párizs; jav. kiad. 1979 Párizs) is elvont térben játszódik, egy kórházban, egy sztálini korszakba helyezett Varázshegyen (vagy a jelen esetben nem 6-os számú, hanem hangsúlyozottan 13-as kórteremben). A társadalom jellegzetes képviselői gyűlnek itt össze, és felvonulnak a korszak lehetséges magatartásai, konfrontálódnak a nézetek a leszűkült élettérben, ahol az Élet küzdelme folyik a Halál ellen. Szolzsenyicinnek ez a „legregényszerűbb" regénye a rák okozta tragédiákat a történelmi élettragédiákra vetíti rá. A személyi kultusz leleplezésének első szellői fújdogálnak, a Legfelsőbb Bíróság és Malenkov leváltásának újsághíre vitákat provokál, és vízválasztóként a száműzöttekben és a lágerlakókban reményt, a hatalomhoz közelállókban pedig félelmet szül. A regény a szó szoros értelmében az olvadás korszakát fémjelzi: 1955 márciusában vagyunk, a télből haladunk a tavasz felé, amint ezt a természeti képek sokasága jelzi.

24 Szolzsenyicin, A.: *Tarisznyás Zahar*. Ford. Szabó Mária. In Uő.: *Húsvéti körmenet*. Bp., Európa, 1994. 252.

25 A magyar fordítás a *Novij Mir* cenzúra számára enyhített szövegváltozatát követi: az ironikusan betoldott Faun szó kirí a szövegkörnyezetből.

A regény indítása egy abszolút negatív szereplő, Ruszanov szemszögéből már sejteti, hogy Szolzsenyicin e művében sokkal áttételesebben avatkozik bele saját nézeteivel hősei ábrázolásába, mint másutt. Ruszanovnak, a belügyesnek az ellenpontja Kosztoglotov, aki a láger utáni száműzetésből érkezik félholtan (ez önéletrajzi motívum). A regény mindkettejük távozásával végződik. Ruszanov jelszószerű frázisokból álló gondolataiban a szocializmus és a marxizmus sémái uralkodnak. A kórteremben lévő közönséges betegek gyanakvással és viszolygással töltik el Ruszanovot. „Ruszanovék szerették a népet [...], de [...] egyre kevésbé tudták elviselni a lakosságot." Mindenkiről azt gondolják, hogy bűnös: „...ha az ilyen alakokat megkaparjuk, mindig kiderül a burzsoá származásuk"[26] – hangoztatja, s mint kiderül, múltjában ennek megfelelően tette el az embereket az útjából, például a társbérlőjét is, hogy a szobáit megkaphassa. Az író a kegyetlen kínzómódszerekkel dolgozó kiskirály, Sztálin-fióka egész családjának természetrajzát adja a kispolgári ügyeske káderfeleség, az aznapi vezércikkekben diktált ideológiát rugalmasan követő újságíró leány, a családban ügyetlennek tartott kezdő belügyes fiú és az elkényeztetett kisebb gyerekek típusos portréiban. Ruszanov belső gondolataiban hitelesen követi az önző, gyáva, esendő ember betegség okozta kedélyhullámzásait.

Kosztoglotov alakjában a lágerből kikerült ember lélektani változásait élheti át az olvasó. Az egyetemről a háborúba, onnan a táborba, majd a szabadulás után a rák fogságába kerülő férfi csodaként éli meg az élet minden apró rezdülését, az első konvoj nélkül megtett lépéseket, a fényszóróktól nem halványított csillagokat (ez a motívum az *Ivan Gyenyiszovics*...-ban alapvető volt), a barackfa virágzását. Ugyanakkor gyanakvással, bizalmatlansággal szemléli az ideológia és a hatalom oldalán álló embereket; tisztán látja, hogy a frázisok szajkózásával, az úgynevezett szocialista eszmékkel privilégiumokat, anyagi javakat és hatalmat lehet szerezni. Betegségének paradoxona, hogy gyógyszerei férfiúi potenciáját rombolják, s a végre nők közelségébe került érett férfi vergődése két nő, az égi és a földi szerelem, Vega és Zoja között egyben élet és halál közötti választást is jelent. Az író azonban nem engedi egyik kapcsolatba sem belépni hősét, aki méltóságát csak magányosan őrizheti meg.

Kosztoglotov kórház utáni egynapos vándorlása a városi élet mohó újraérzékelése és újrapróbálása, annak felfedezése, hogy húst is lehet enni, és hogy az embereknek van gallérméretük. Állatkerti látogatásában Szolzsenyicin a láger életre szóló szemléletformáló hatását mutatja: a volt rab minden rács mögötti állatot rabtípusként definiál. A regény komor zárómondata, „Kosztoglotov csizmája mint két halott himbálózott orrával lefelé",[27] sem a betegség kimenetelét, sem a főhős jövőjét nem engedi látnunk.

26 Szolzsenyicin, A.: *Rákosztály*. Ford. Szabó Mária. Bp., Árkádia, 1990. 210, 429.
27 Uo. 562.

A betegség többszörös metafora e regényben. A rabságé mindenekelőtt – aki eddig nem volt rács mögött, az csak most tapasztalja a szabadság elvesztését, s így az kerül fölénybe, aki már lejjebbről, a valódi rabságból jön. Kosztoglotov e helycserében egyre magabiztosabbá válik, „istenségként" szónokol a szabadok előtt. A rák olyan parazita az emberen, mint a táborok az ország testén. S ahogy a daganat, a betegség húzódik vissza, úgy szorul vissza a sztálinizmus is. A betegség rabsága azonban nem embertársaktól, hanem ismeretlen erőtől származik, igazságszolgáltatásnak is tűnik, főleg a bűnös szereplők esetében. Büntetés, hogy a filozófusnak, Szolzsenyicin egy újabb negatív értelmiségi figurájának éppen a torka betegszik meg, hogy Ruszanovnak lidérces álmai vannak a kórházban, hogy Sulubin, miközben készségesen vonul vissza a betiltott tudományoktól és tanoktól, belebetegszik a folytonos hazugságokba. Jobb lehetett a táborban, ott kevesebbet kellett hazudni – mondja keserűen. Sulubin alakja az egyetlen, akinek nem volt prototípusa a szerző vallomása szerint, s mint ilyen, ő a szerzőt izgató gondolatok kimondója – az etikus szocializmusról, a bálványokról (a barlang, a színház és a piac bálványairól), Szolovjov és Kropotkin nézeteiről (31. fejezet). Más hősökben és mozzanatokban is felbukkannak az író ismert eszméi. Az ifjú Vagyim a szívós munkában véli felfedezni a betegség elviselésének eszközét, s az idővel versenyt futva akar valami hasznosat tenni, mielőtt meghal.

A rák természetes gyógyszerének vélt nyírfagomba a népi gyógyítás, a hivatalos eljárásokkal szembeni orosz őserő jelképe. A gomba lelőhelyének leírásában a szelíd orosz táj egyszerűségének himnusza Közép-Oroszország dicséretét zengi. „Akik ott élnek, sokszor nincsenek is tudatában szülőföldjük értékének, kék vizű tengerekre, banánra vágynak... A természet a föld minden pontján gondoskodik arról, ami az embernek kell."[28] A Titok, a csoda létezése, az isteni rend zárójeles írói kommentárt is kap (11. fejezet). A Világszellem szilánkja maga az ember is, Sulubin szavaival. Poddujev kicsinyes hazugságokkal ügyeskedő életében a betegség törést okoz, de gondolkodni csak Tolsztoj novellájának hatására kezd. A *Mi élteti az embert?* kérdései érthetően fogalmazzák meg a sofőr és lágerőr életében először felmerült kételyeket életről, halálról, szeretetről. Irodalmi áthallás Sulubin kérdése is: az ember vajon tuskó? Alekszej Remizov *(Testvérek a keresztben)* kisemberének, a szeretetlenség keresztútját az öngyilkosságig végigjáró Marakulinnak a tételét ismétli Sulubin, aki az emberi közönyt látja ebben: az ember, akár a tuskó, nem hallja a másik imáját, hívását, bocsánatkérését, csak némán áll, legfeljebb egyszer majd eldől.

Szolzsenyicin szereplői típusként képviselik a kor jelenségeit: a perifériára szorult értelmiséget (a magánpraxisától megfosztott professzorban), a háború

28 Uo. 159.

utáni magányos nők nemzedékét vagy a táborokról mit sem tudó új generációt. A tábor utáni száműzetésben minden apróságnak örvendező Kadmin házaspár, e modern Filemon és Baucis prototípusai Szolzsenyicin személyes barátai, Zubovék voltak.

Szolzsenyicin fokozatosan vezeti be hőseit a kórterem nyomasztóan belterjes cselekményébe. A szerkesztésnek végig ez az elve és életben tartója, például az utolsó oldalakon szólal meg először az addig csöndesen dominózó üzbég beteg. Elbocsátása napján derül ki, hogy lágerőr volt, hogy a rabokat nem tekinti embereknek, enni sem adna nekik, s gyűlölettől fröcsögve vallja, hogy ő ott szolgál, ahová helyezik. Szolzsenyicin figyelmeztet, hogy az olvadás megkezdődött, de a lágerőrök itt vannak közöttünk, és a fejekben a változásnak még nyoma sincs.

A pokol tornáca (1957–1959, megjelent 1968-ban New York-ban, 1978-ban Párizsban) című regények két változata van. A cenzúra számára 1963–1964-ben „finomított", 87 fejezetes változat jelent meg New York-ban, és csak tíz év múlva követte a teljes, 96 fejezetes regény párizsi kiadása. Az utóbbiban a „kinti" cselekménnyszál elindítója, Innokentyij végzetes telefonhívása az amerikai nagykövetséggel tudatja, hogy a szovjetek hol és mikor kapják meg Amerikában az atombomba készítésének titkos leírását (az ártalmatlanított, rövidített változatban egy orvosnak telefonál, és egy gyógyszerről beszél). Innokentyij motívumai is mások a két változatban: az eredeti, csonkítatlan szövegben Innokentyij családi-érzelmi öröksége révén kezdi kritikusan szemlélni a szovjet valóságot, anyja szekrényét átnézve válik gondtalan világfiból vívódó, kétkedő hőssé (vajon szolgálhatott-e ilyen egykori dandy Sztálin államgépezetében?). Szolzsenyicin gondosan építi fel alakjában azt a világnézeti eszmeegyüttest, amellyel saját álláspontját közvetítheti. Innokentyijnek a társadalmon kívülre vonult nagybátyjával mondatja ki élesen megfogalmazott didaktikus tételeit, hogy a haza szeretetét nem kell kiterjeszteni a kormányra is, hogy hétmillió embert veszítettünk a háborúban, hogy szorosabbra húzhassák nyakunkon a kötelet, hogy az apák vétkét a fiaknak kell levezekelni, és hogy az 1917-es forradalom egy kis csoport puccsa volt. A nagybácsi furcsa neve Avenir, ami franciául Jövőt jelent.

Az orosz vidéken tett idilli (templomlátogatást is beiktató) kirándulás során Innokentyij, akinek a neve a latin „ártatlan" szóból származik, két kört rajzol a földre. A nagy kör az emberiség, benne a kicsi a haza. A haza az emberiség része lenne, ha át lehetne törni a szögesdrótok és előítéletek kerítésein – mondja keserűen.[29] Telefonjával ezt az áttörést kísérli meg, mert nemcsak honfitársai életét

29 Szolzsenyicin, A.: *A pokol tornáca*. Ford. Makai Imre, Szabó Mária. Bp., Magvető, 1990. 340. (44. fejezet).

félti, hanem hazáját eláruló diplomataként az emberiség érdekében is cselekszik. Szolzsenyicin eme szélesebb ideológiai háttér megrajzolására kitérőket tesz, és hosszadalmas fejtegetésekkel terheli regényét, ami annak művészi megformálásán sokat ront. Egyes nézeteit szervetlenül, szinte ügyetlenül erőlteti a szövegbe, például egy jelentéktelen börtönőr kihallgatja két rab beszélgetését a rabszállítóban I. Péter jelentőségéről az orosz történelemben (28. fejezet vége).

A regénycím, amely szó szerint 'Az első körben', nem csak erre a két körre utal. Dante *Poklá*nak első körében vagyunk, ahol a kereszténység áldását még nem ismerő ókori bölcsek tengették halál utáni életüket. Sorsuk lényegesen jobb volt, mint a pokol mélyebb bugyraiban szenvedő és kínlódó bűnösöké, ahogyan a *saraska* (a tudományos kutatásra összeszedett rabok elit börtöne) is kibírható életkörülményeket nyújt a kiváltságosaknak. Az író „varázskastélynak" gúnyolja a sajátos képződményt, amelyet „fekete ruhás lemurok" építettek, alakítottak át. (A lemurok tevékenységét vélte a vak Faust lázas életjobbító munkának, pedig csak sírját ásták, amelybe holtan hullott bele, amint megtévesztve kimondta, hogy „Ó, állj meg, pillanat"). A fogságba zárt kutatók feladata a titkos hadiipar és az államvédelmi hatóságok technikájának fejlesztése, amellyel a rendszernek nem tetsző embereket, köztük Innokentyijt börtönbe juttatják (hangfelismerő akusztikai módszerekkel megállapítják, hogy ő telefonált az amerikai követségre). Aki kitünteti magát a munkában, szabadságát is elnyerheti. Aki viszont megtagadja az együttműködést, az a pokol mélyebb köreibe vettetik, azaz munkatáborba viszik. A cím jelentése így bomlik ki: hiszen Dante poklában a tornácon maradók soha nem láthatják meg istent, csak az juthat el a purgatóriumba, majd még tovább, aki a pokol legmélyét is megjárja, mert onnan juthatnak tovább. Geraszimovics és Nyerzsin, akik nem hajlandók az együttműködésre, a regény végén egy rabomobilban a láger felé tartanak, és a cím értelmében az ő etikai választásuk az egyetlen út a felemelkedéshez.

A pokolba hull Innokentyij is, még a ruháját fertőtlenítő gépről is a pokol pörkölő tüze jut eszébe a börtönben, s a lift zúgását csontőrlő gép csikorgásának képzeli. A regény némileg emlékeztet a *Bűn és bűnhődés* vagy *A Karamazov testvérek* cselekményvázára. Dosztojevszkijnél is regényei elején történik meg a bűn, és a nyomozás és a közben zajló etikai eszmélés alkotja a művek gerincét. A detektívregény vonásaival maszkírozott filozófiai regény jellemző műfaji vonása az is, hogy az író nem árulja el, volt-e értelme Innokentyij Vologyin telefonjának. Ő is leírja saját köreit: a telefonhívás előtt taxijával úgy köröz a Lubjanka börtön előtti téren, ahogy majd az őt odaszállító rabomobil teszi, mielőtt a kapu elnyelné. A börtön más időszámítása viszont azzal lép életbe, hogy a mindig rohanó hivatalnok óráját elveszik, és nem köti többé semmi a mutatók körözéséhez. Szolzsenyicin életművében ezek a sokjelentésű körök mind elemei lesznek a vörös kerék

történelmivé növekedett szimbólumának, amely már itt is szerepel a tüzes kerék metaforájával.

A regény szereplőinek egy része sorsával, teljes élettörténetével vesz részt a cselekményben, így bomlik ki az orosz történelem teljes körképe a háttérben. A főszereplők viszont elsősorban nézetek képviselői és lélektani típusok. Közülük Nyerzsin magával az íróval azonosítható. Nyerzsinhez illik a szerep, hogy börtönben legyen (fogalmazza meg felesége), itt formálja nézeteit, itt tanulja az életet, itt kerül helyes kapcsolatba a Néppel, elsősorban Szpiridon személyében. Szpiridon nemcsak az író ideálja, a családját és naiv vallásosságát mindenekfelett őrző orosz paraszt, hanem közvetve ő mondja ki az értelmiségiek között az atombomba birtoklásáról folyó vitában az értékítéletet is: a bombát le kell dobni rájuk, Oroszországra, mert csak így semmisíthetik meg Sztálint. Ez áttételesen Vologyin telefonjának az erkölcsi jóváhagyását jelenti.

Vologyint viszont árulónak tartja és börtönbe is juttatja akusztikai méréseivel a zsidó származású Lev Rubin, akinek alakját az író a később szintén emigrált rabtársáról, a zsidó Lev Kopelevről mintázta. A letartóztatásban is a szocializmust védelmező párthű kommunistában a hatalmas műveltség, a sziporkázó intellektus tragikusan él együtt a politikai önbecsapással. Rubinnak a Polgári Templomokról alkotott elméletében Szolzsenyicin alighanem a Gorkij és Lunacsarszkij nevéhez kötődő istenépítés század eleji teóriáját eleveníti fel arról, hogy a szocializmus új rituáléját az egyházi rítusok mintájára kell megalkotni. Nyerzsin szavaiban fogalmazza meg az író azt, hogy ennek a vallásos szocializmusnak az elemei a gyakorlatban már megfigyelhetőek: a szocializmus az Evangélium paródiája. Rubin és Szologgyin (ejtsd: Szolog-gyin) együttműködnek a dekódert követelő hatalommal: Rubin vak meggyőződésből, Szologgyin a hírnév és szabadulás reményében.

A pokol tornácán a „bölcsek" sokat bölcselkednek, s megvitatnak minden lényeges filozófiai kérdést, egy görög tudósiskolához méltó dialógusaikban. Beszélgetéseik és tudásuk összekovácsolja őket, zárt társaságuk a kívülállókat a rózsakeresztesekre emlékezteti, mert úgy érzik, hogy az egész emberi történelemért felelősséggel tartoznak. A titkos társaság jelentése az orosz történelemben a dekabristák hagyományához vezet. Ezek az új dekabristák előszeretettel idézgetnek az *Anyegin*ből, a publikálatlan 8. fejezetből, ahol utalások vannak a nemesi lázadók összeesküvésére. A színhely vallásos távlatokba vezető asszociációkra is alkalmas: a börtönt egy volt kolostorban helyezték el.

Szolzsenyicin motívumait a krisztusi szimbolika köré szövi, a karácsony körüli időpont összefonódik a Krisztus vérével teli Grál kelyhet őrző vár legendájával, a történet három napja pedig a főhősök elfogásában és pokoljárásában egy majdani feltámadást rejt. (Vologyin szeme előtt ott lebeg az aktáján lévő nagybetűs felirat: ÖRÖKRE MEGŐRZENDŐ.) A regény közepe táján leírt különös kép, Kondrasov-Ivanov

fogoly művész képe is a Szent Grál várát próbálja látványba foglalni. A Szent Grál körül pattanásig feszített ádáz viták zajlanak: a kétkedő Nyerzsin légvárnak tartja, a reménykedő Geraszimovics (akinek nézetei Andrej Szaharovéra emlékeztetnek) a technikai haladás megtestesítőjének. A tökéletesség keresése Szologgyin ideálja, aki úgy sorolja a munka etikai szabályait, mintha kőtáblákról olvasná a tízparancsolatot. Innokentyij orosz természetbe vezető kirándulása Rozsgyesztvo faluba, azaz Karácsonyfalvába vezet, s alakja az emberiség oltárán hozott önáldozat írói megfogalmazása. Vértanúsága a Nyikita Vértanú templomára rímel, ahol Jakonov tábornok ifjúkori szerelmének elvesztésére, árulására emlékszik vissza. Agnyija neve ismét beszélő név. A lányt tisztasága (*hagnesz* = gör. 'tiszta'), ösztönös vallásossága, következetessége és a testi szerelmet kerülő magatartása nem evilági alakká formálja. A karácsonytól az öröklétig, a feltámadásig ívelő liturgikus utalásrendszer egy újabb kör jelentéstartományával kapcsolódik a címhez.

A Gulag-szigetvilág (1963–1968, megj. 1973 Párizs, 1989 Moszkva) a lágerek háromkötetes, hétrészes monumentális krónikája, George Nivat szerint etnográfiai kézikönyv a szovjet koncentrációs táborokról.[30] Az író 227 egykori fogoly nevét sorolja föl a bevezetőben, akiknek levélben leírt sorsa beépült a műbe (a magyar kiadásba ez nem került bele). A Gulagról szóló Szolzsenyicin műnek két magyar fordítása van. Mint említettem, a kalózkiadás címe *A Gulag szigetcsoport*. Ebben csak négy rész található a hétből és fordítása összecsapott, stílusa hevenyészett, sőt botrányosan hibás (amit egy-két szellemesen magyarított mondat sem enyhít).[31] A teljes, háromkötetes változat *A Gulag-szigetvilág* címet viseli.[32]

Ez a kollektív tanúságtétel a táborok enciklopédiája, szociográfiája, természetrajza. Korrajz, amely a saját népét irtó sztálini abszurditást írja le: a külső háborút megnyert Sztálin hogyan fordult saját nemzete ellen egy belső háborúban. Szolzsenyicin dokumentarista pontosságra is törekszik, nem tudván, meddig marad egyik legfontosabb tárgyi forrás ez a kénytelenségből sok helyütt pontatlan opusz, amelyet élete fő művének tartott. Összegyűjtötte a táborok neveit, a letartóztatási hullámokat (melyik kis népet mikor deportálták), a kínzási módozatokat és bevezetésük idejét, a háborúban bűnössé nyilvánított hősök kategóriáit. (Eközben átértékeli a vlaszovistákat, a németek oldalán harcba állt, a szovjet hadsereg ellen fordult orosz katonákat –a témát csak sokkal később tudta feldolgozni Georgij Vlagyimov regénye, *A tábornok és hadserege*, 1997, lásd ott).

30 Нива, Ж.: *Солженицын*. Пер. с фр. С. Маркиша. London, OPI, 1984. Francia eredetije: Nivat, G.: *Soljenitsyne*. Paris, Les Éditions du Seuil, 1980.

31 Ford. Szente Imre. Bp., Új Idő, 1989. A fordítás korábban külföldi kiadásban is megjelent: München, Nemzetőr – Danubia Druckerei. 1989.

32 Ford. Soproni András. Bp., Helikon, 2018. Első kiadása: Európa Kiadó, 1993.

Szolzsenyicin arra is módszeresen kitér, hogy a forradalmi állam már megszületése után igen hamar börtönállam lett, és nem igaz a népi mítosz, hogy ha Lenin nem halt volna meg, minden másképp lenne. A 20. kongresszus utáni időre kitekintve felhívja a figyelmet, hogy nem igaz, hogy Hruscsov idején megszűntek volna a táborok. A táborrendszert (amely szerinte a lakosság 8 százalékát foglalta magában) részletesen egybeveti a cári idők börtön- és kényszermunka-rendszerével, ez utóbbi elviselhetőségét, szinte enyheségét hangsúlyozva. Gúnyos kritikával illeti az általa hamisnak ítélt, felülről engedélyezett lágerirodalom szerzőit, csak Varlam Salamovot tiszteli. A könyv nemcsak korrajz, kórrajz is: pszichológiai körkép arról, mit tehet a tábor egzisztenciális határhelyzetébe kényszerített ember, arról, hogy nincs köztes választás: vagy hitvány lesz vagy szent. Miközben bemutatja, hogy a jogfosztott és nyomorgó közember számára az egyetlen túlélési forma a lopás és a csalás, a besúgásról nem is beszélve, közvetve arra derül fény, hogy az egész országra kihatott a lágerrendszer.

Kritikusai a szerző szemére hányják tévedéseit és félreértelmezéseit, a vehemensebbek hazugsággal vádolják. A tévedések történelmi-történészi megítélése hosszadalmas és bonyolult folyamat. Bizonyos, hogy Szolzsenyicin a maga történelemszemléletének, néhol prekoncepciójának rendeli alá a tényeket, és prófétai hevében csúsztatásokra is hajlamos. A leleplezés és mindent kimondás tisztességes, eltökélt szándéka azonban kétségtelen. A kengiri lágerlázadás izgalmas leírását például csak szemtanúktól hallott szubjektív, ellenőrizhetetlen hitelű részletekből állíthatta össze. Ugyanakkor érthető azoknak a lázadást megélt embereknek a hevessége is, akik szemére hányták a valóság elferdítését (mint Marlen Korallov).

Szolzsenyicin irodalmi eszközei a retorika széles skáláját vonultatják föl. A gúny és pátosz, gyűlölet és maró irónia, felkiáltások és kérdések, a lábjegyzetek szigorú tényszerűsége és a közbevetett megjegyzések érzelmi túlfűtöttsége, terjengősség és lakonikus ünnepélyesség, az anekdota és a statisztika bizonyító ereje egyszerre vannak jelen. A pamflettől a vádiratig terjedő széles skálán váltakoznak a művön belül az irodalmi és nem irodalmi műfajok. Klasszikus irodalmi idézetek (különösen a fogolyirodalom nagy elődjei, Puskin, Dosztojevszkij, Csehov) gyakorta tűnnek fel szövegében, és mellettük nagyszerű szentenciákat, csattanós mondatokat alkot ő maga is. „A történelmi események általában meg szoktak lepni bennünket." „Ha ennyi igazi politikai fogoly lett volna, már régen a rendszer ülne a vádlottak padján." „Csak azok az emberek érdekesek, akik nem csináltak karriert."[33]

Szolzsenyicin súlyos ítéletet mond a korabeli irodalomról. Azt állítja, hogy az 1930-40-50-es években a próza eltűnt, mert íróit megölték, a megmaradottak

33 *A Gulag-szigetvilág*. Helikon, 2018. II. 338, 309., III. 521.

pedig lemondtak a valóság ábrázolásáról és hazudtak. Megörökíti viszont azokat a névteleneket, akik a betiltott művek megmentéséről, Pavel Florenszkij, Nyikolaj Fjodorov vagy Ligyija Csukovszkaja írásainak megőrzéséről gondoskodtak, néha életük kockáztatásával.

Szolzsenyicin saját irodalmi műveire is utal, nyíltan vagy közvetve. Az *Ivan Gyenyiszovics egy napjá*hoz kapcsolódik az a rész, amelyben leírja, hogyan alakult ki benne a falépítés lélekemelő élménye, a piszkos fizikai munkában hogyan ismerte fel a „nem henyélni – túlélni" imperativuszát, s ebben az „öntökéletesítés" morális törvényét. Hangsúlyozza, hogy a más lágerekről szóló irodalmi művekben mellőzött „egyszerű Ivant", az orosz parasztot csak ő választotta hőséül, és megerősíti a főhős választott nevének általánosító értelmét. Másutt utal *A pokol tornáca* Abakumovról szóló fejezeteire (I. 17., 18., 21.), mondván, itt egészíti ki azt, amit ott nem mondott el. E megjegyzése alátámasztja, hogy szépirodalmi műveinek is van bizonyos publicisztikai jellegük. Regényeiből ismerős jelenetek köszönnek vissza élményei között: az aktáján szereplő ÖRÖKRE szó láttán a sztálinizmus, a 25 éves börtönbüntetés és a történelem idődimenzióit veti egybe, és ezeket a gondolatokat majd kölcsön adja hősének, Vologyinnak *(A pokol tornáca)*.

Az írónak a műben megalkotott elbeszélői magatartásában a már felsorolt (érzelmeket tükröző) elbeszélői-retorikai magatartások mellett kirajzolódik egy „önélettörténet", egy szinte nevelési regénybe illő életrajz. A szocializmus neveltjének „megokosodása" szemünk láttára történik meg, szeme kinyílik, hibáit, gőgjét előttünk vetkezi le. Vallomásos őszintesége szuggesztív erővel sugallja az akkori szovjet olvasóknak, a rendszer becsapott és félelemmel teli gyermekeinek, hogy ez az ember „egy közülünk". Változása pedig (eszmélése, a belső ellenállás kifejlesztése, ezzel erkölcsi felemelkedése) éppen azt mutatja, hogy van kiút a rendszer csapdájából és az egyéniség megőrzése maga is ellenállás. Az „üzenet" mögött azonban nem tételes, hanem megkomponált Szolzsenyicin-életrajz áll. Néhány jel arra utal, az író hajlamos volt utólagos átfogalmazásokra, ahhoz hasonlóan, ahogyan *A pokol tornáca* hosszabb változatában önéletrajzi ihletésű hőse, Nyerzsin 16 évesen a Kirov-gyilkosság napján „valami okból hirtelen" ráébred, hogy Kirovot Sztálin gyilkoltatta meg.[34]

A gulagok e történetében sok magyar vonatkozású érdekesség van, kezdve a magyar foglyok említésétől Kádár Jánosig, aki Gomulka és Gustáv Husak társaságában a valaha szocialista börtönben ült, de a rendszerbe visszakerült „gyógyíthatatlan kommunisták" díszpéldányaként szerepel. (Az író hízelgőbb történetet is tud a magyarokról: a németekkel harcoló hadsereg magyar tisztjeinek távozásakor egy egész falu asszonyai siratták a gáláns „megszállók" távozását.)

34 *A pokol tornáca*, 277.

AZ OROSZ „BÁRDOK”: GALICS, OKUDZSAVA, VISZOCKIJ[1]

Az oroszok az ún. „szerzői dalok” költő-énekeseit nevezik „bárdoknak”, mert mindnyájan (más mértékben és formában) elfogadták azt a kelet-európai irodalomra jellemző szerepet, amely – más megnyilvánulási forma híján – a művész vállára rakja a társadalmi bajok kimondásának feladatát, illetve keresztjét. A szerzői dal műfaja az ötvenes években jelent meg. A dalát maga éneklő szerző saját fizikai jelenlétével hitelesíti a költészet jelenlétét, a többféle érzékre ható ének, szöveg és látvány segítségével katartikus színházi élménybe vonja be a hallgatót. A szovjet viszonyok között a szó szoros értelmében a bőrét viszi a vásárra, hisz ezek a koncertek a legritkább esetben voltak engedélyezett események. Illegálisan terjesztett magnófelvételek ezrei jöttek létre, a magnetofonos szamizdat, a behálózta az országot. A szerzői dalhoz hozzátartozik az előadás egyszerisége is, mert a városi folklór eme darabjai alkalmanként változhattak, szövegük, dallamuk, de még az összekötő szöveg és a bevezető más és más szavainak kontextusa is új tartalmi és formai elemeket jelenthettek. Ugyanígy változhattak a címek is, amelyek szinte népköltészeti sokféleségben jelentkeznek, nem kis gondot okozva a szövegvariánsok össze+hasonlítóinak és összegyűjtőinek. Galics történelmi-politikai paródiái, Okudzsava lírai önvédelme, Viszockijnak a szovjet tudat abszurd és sötét mélységeit megmutató pillanatképei az ellenzéki irodalom részét alkották.

1 A bárdokat tárgyaló három fejezetben említett dalcímek orosz eredetijét a fejezetek végén sorolom fel, és ott jelzem, van-e magyar fordításuk. Megjegyzem, hogy a szerzői dalok nagy szerepet kaphatnak az irodalom és kultúratörténet tanítása mellett a nyelvoktatásban is.

Alekszandr Galics (Alekszandr Ginzburg) a szovjet korszak nagy bárdtriójának egyike, Vlagyimir Viszockij és Bulat Okudzsava mellett. Színészként kezdte pályáját a moszkvai színészstúdióban, amely frontszínházzá alakult. Első verseit Eduard Bagrickij fedezte fel az 1930-as évek elején. Néhány bemutatott darab társszerzőjeként debütált, majd saját darabjai is mentek az olvadás korszakának kezdetén (*Nem magánügy*, 1948). Híres filmdaloknak is szerzője, például a *Viszlát, mama, ne keseregj…* című igen népszerű szovjet dalnak. Fokozatosan eltávolodott a színháztól és a szerepléstől is, s hamarosan csak az illegálisan előadott, gitárral kísért versek műfajában alkotott. Olyan tiltott dolgokról is énekelt, amelyekről az irodalom hallgatott, például az 1968-as prágai bevonulásról. Ezt követően már csak Nyugaton publikálhatott. 1974-ben kiutazási engedéllyel emigrált, Norvégia és München után Párizsban élt haláláig. Groteszk véletlen, hogy egy hibás magnetofontól szenvedett halálos áramütést, sokak szerint a KGB közreműködésével.

Galics 1974-ben könyvet írt arról, hogyan tiltották be a *Matrózok csöndje* című kollektív szerzőségű darabot (amelyet 1956-ban Arbuzov saját neve alatt publikált). *A főpróba* pedig a szovjet színházi élet és bürokrácia leleplező rajza.

Galics életrajzi adatait gyakran elferdítik, így például az első külföldön megjelent kötetében börtönjárt és tábort tapasztalt embernek írják le. Vlagyimir Viszockijról is ezt híresztelték, tévesen: mindkettejük életrajzára a műveikből következtettek, azonosítva a dalok elbeszélőjét annak megalkotójával. Galics műveinek textológiai adatai is bizonytalanok és pontatlanok: például művei posztumusz kiadásaiba mások művei is belekeveredtek (például David Szamojlov verse, az *Ej, mező, mező, mező…* című); ugyanakkor Viszockijnak tulajdonították az Oleg hadjáratáról szóló, az orosz történelmet Puskin versén keresztül parafrazeáló dalát. Korai dalaiban a sztálinizmus áldozatairól, a táborok és üldözések koráról ír, elmélkedő vagy gúnyos stílusban, s ez a téma mindvégig munkássága egyik tengelye maradt. Dalokat szentelt Anna Ahmatovának, Oszip Mandelstamnak, Borisz Paszternaknak. A *Kadis* című poémát Janusz Korczaknak szentelte, annak a lengyel tanárnak, aki osztályának zsidó tanulóival együtt vonult be a treblinkai gázkamrába, s így belső szabadságát fizikai létének elvesztésével őrizte meg. Galics dalaiban mindig hangsúlyozta zsidó származását, az állami antiszemitizmus ellen tiltakozva. Az *Intés*ben a zsidókat inti, hogy „ne öltsenek lakájruhát magukra”, úgyis a börtönökben és a táborokban végzik (lásd szövegét a fejezet végén).

Dalai gyakran emlékeztetnek mikroszíndarabokra, a cselekmény szétfeszíti az egyszerű zenei kereteket, s a ritmusos, balladai narráció, a *parlando rubato* veszi át a fő szerepet. Refrénjei rendkívül gazdag variánsokban ismétlődnek, mindig új, többnyire parodisztikus vagy tragikus elemet toldanak az előzőekhez, s energikusan lendítik tovább a művet. Egy-egy dalba belefér egy egész életút:

három nemzedék örömtelen elmúlása *(Vidám beszélgetés)* vagy egy nyomortól menekülő öngyilkosság *(Farce-guignol)*. Intim szerző, a hallgatóival párbeszédet implikáló formákkal kisebb közönséghez szól, irodalmi idézeteket sző dalaiba, néha folklórelemeket is alkalmaz, de visszafogottan. A *Ballada az értéktöbbletről* vagy *A festőkről, a fűtőről és a relativitáselméletről*, amint balladái általában, gyakran (a címnek ellentmondva) első személyben írott „esetek" a szovjet életből.

Az „egyszerű nép fiai" közül választott elbeszélője rokonítja Viszockijjal, de még inkább Mihail Zoscsenkónak az 1920-as években írott humoros szkázmonológjaival. Egyes verseinek abszurdig vitt hangneme is az 1920-as–1930-as évek megszakadt hagyományához, Danyiil Harmsz *Eseteinek* kis darabjaihoz nyúlnak vissza *(Dal a boldogságról)*. Okudzsaváná nyersebb, kevésbé romantikus, nála erősebben, szinte enciklopédikus tematikai teljességgel kapcsolódik a szovjet hétköznapokhoz. Maró szatírával, elliptikus párbeszédek és monológok formájában mutatja a gazdag nőkhöz csapódó férfiakat *(Tonyecska)* és a hallgatással karriert csináló megalkuvó történetét *(Igyekvők kis keringője)*. A keringő ritmusát Galics másutt is ironikus ellenpontként használja a nyers tartalom elmondására, például a *Bölcsődal* című lágerdalban, vagy *Az őrség szabályzatának szentelt keringő*ben. Ilyen szerepet játszanak a könnyed formájú refrének is, vagy a fokozásként ható gondolatritmusok ragrímei (lásd *bogacsi–pervacsi–palacsi–promolcsi*, *Igyekvők kis keringője*).

Ellentétes tartalmú, de hasonló hatású művei az indulóformában megírt lírai, elégikus dalai *(Balra át, A természet törvénye)*. Az előbbiben Majakovszkij verscímét veszi kölcsön, illetve Majakovszkij egyetlen verssorához kanyarít egész történetet. A költőelőd kedvelt eszközét, a realizált metaforát teljesíti ki: egy Venezuelából érkezett rímszállítmányt lopnak meg a csempészek, s az „ananászokkal érkezett asszonáncok" közül örökre elvész a szó, ami rímelhetne az „Igazság"-ra. A kölcsönvett cím módszerét máshol is alkalmazza – Tolsztojra utal az *Ivan Iljics halála,* Alekszandr Blokra a *Dal a gyönyörű asszonyról*, és Blok maga is megjelenik a *Cigányrománc* szereplőjeként. Tragikus csehovi alapképletet ad elő pergő humorral *Az üdülésre való jog*. (Más előadók a *Fehér oszlopok* címen énekelték, így hívják Moszkvában az ottani „Lipótmezőt", az őrültek háza kerületét.) Látogató és páciens kis időre helyet cserélnek, mert utóbbinak dolga akad a városban. S kiderül, a benti élet nem is különbözik a kintitől, sőt bent jobb az ellátás és teljes a szólásszabadság.

Az orosz dalirodalom szerzőihez is kapcsolódik egyik-másik verse, például Apollón Grigorjevhez a cigánydalformában írott *Búcsú a gitártól*. Dalt ajánlott I. Grekovának és Varlam Salamovnak, megénekelte Szolomon Mihoelsz emlékét. Az emigráció nemcsak a nyelvétől, a közönségétől is elszakította, ezt énekelte meg a *Fehér ló, alacsony felhők* című versében. Az elégikus versekben a felhők

állandó metaforák, a piszkos lenti világtól független, szabad élet allegóriájává nőnek. Távoli tájakra úszva emlékekkel kötnek össze, Kolimával és Abakannal, meditálásra késztetnek. A *Felhők* ezt a kozmikus „irodalmi" képet fennkölten költői formában építi a volt lágerfogoly monológjába, amelyet versszakonként hullámzóan váltakozva a zsargon alacsonyabb stílusa ellenpontoz stilisztikailag. Erre a versre utal vissza önirónival a *Vendégség után*: a háziasszony lejátssza a későig nála maradottaknak ezt a dalt, s amikor valaki megjegyzi, hogy túl merész a szerző, a háziasszony legyint, hogy hiszen már több mint száz éve halott.

Alekszandr Galics: Intés

Oj, te zsidó, ne varrassál libériát magadnak.
Inasként sem járkálhatsz majd, onnan is kitagadnak.
Ne keseregj, ne sértődj meg, ne lógasd az orrodat,
Se szenátus, se szinódus[2] nem enged át posztokat.

Posztolhatsz majd Szolovkin[3], és Butirka[4] is ad helyet,
Járkálhatsz majd bakancsban ott, fűzőtlenben, nézheted.
Szombatonként nem hangzik föl a „lehájim"[5] kiáltás,
A smasszerod hátba taszít, irány a kihallgatás.

Csak majd mikor tömjént árulsz, s füstölőket is veszel,
Csak majd mikor kereskedő hasznos zsidócska leszel,
Megengedik, hadd legyen majd Russzinante[6] a neved,
Kaftánodra vállbojtot is biggyesztenek, díszeset.

Hiába megy nagyszerűen a tömjénes üzleted,
Akkor se lehetsz te inas, érted sose küldenek.
Nem hagyják, hogy érvényesülj, magukhoz nem fogadnak,
Úgyhogy, zsidó, ne varrassál libériát magadnak.

Hetényi Zsuzsa fordítása

2 Az orosz ortodox és keleti egyházak legfőbb döntéshozó tanácsa.

3 Az Északi Jeges-tengeren lévő szigeten, a Szoloveckij-szigeteken lévő egykori kolostorban Lenin kezdeményezésére az 1920-as évek elején kiépített börtön és kényszermunkatábor.

4 1771-ben épült hatalmas, rettegett és kegyetlen börtön Moszkvában.

5 Héber, többek között: „Egészségedre", koccintáskor.

6 Szójáték, Don Quijote lovának (Rosinante) és Oroszország történelmi nevének (Rusz) összevonásával.

*Galics műveinek kétnyelvű címlistája, *-gal jelölve a magyarra fordítottakat*

A festőkről, a fűtőről és a relativitáselméletről – Про маляров, истопника и теорию относительности
A főpróba – Генеральная репетиция
A természet törvénye – Закон природы
Az őrség szabályzatának szentelt keringőben – Вальс, посвященный уставу караульной службы
Az üdülésre való jog – Право на отдых
Ballada az értéktöbbletről – Баллада о прибавочной стоимости
Balra át – Левый марш
Búcsú a gitártól – Прощание с гитарой
Cigányrománc – Цыганский романс
Dal a boldogságról – Песня о счастье
Dal a gyönyörű asszonyról – Песня о прекрасной даме
Farce-guignol
Fehér ló, alacsony felhők – Белый конь, низкие облака
Felhők – Облака
Figyelmeztetés – Предостережение
Igyekvők kis keringője – Старательский вальсок
Ivan Iljics halála – Смерть Ивана Ильича
Kadis
Matrosszkaja tyisina – Матросская тишина
*Nem magánügy – Вас вызывает Таймир
Tonyecska
Vendégség után – После вечеринки
Vidám beszélgetés – Веселый разговор
Viszlát, mama, ne keseregj – До свиданья, мама, не горюй...

Bulat Okudzsava az ún. hatvanas évek nemzedékének egyik legjellegzetesebb alakja, sokoldalú tehetségét mint költő, énekes „bárd", prózaíró és forgatókönyvíró bontakoztatta ki. Moszkvában, apai ágon grúz, anyai ágon örmény eredetű családban született, de tősgyökeres moszkvainak, a legendás Arbát lokálpatriótájának vallotta magát dalaiban. Apja, aki magas beosztású pártfunkcionáriusként működött, a sztálini rendszer áldozata lett, édesanyja pedig hosszú ideig a Gulag foglya volt (előbb 1937-től 1947-ig, azután 1949-től 1956-os szabadulásáig). Okudzsava neveltetése ily módon a tágabb családra, nagynénikre, nagybácsikra hárult. A család életének alakulása nagyban meghatározta Okudzsava világszemléletét és részben műveinek tematikáját is. Mint nemzedéke más képviselői, Okudzsava is összekapcsolja a magánéleti tragédiákat a közéleti problémákkal, és a sztálini szörnyűségek leleplezésében látja irodalmi tényked ése egyik legfontosabb feladatát. Mint egyik versében szinte programszerűen megfogalmazta, fel akarja támasztani az őseit, meg akarja érteni, mi is történt valójában, szinte a nép lelkiismeretének szerepében kíván fellépni.

Egy-egy versében az apák és fiúk ellentétének általános gondolatkörébe ágyazottan már az 1950-es évek közepétől felbukkan apja meggyilkolásának képe. Az *Amit volt időd átgondolni…* (1957) kezdetű versében arra figyelmeztet, hogy a sztálinizmus gaztetteit egész Moszkva látta, ezeket nem lehet kitörölni az emlékezetből, és az új nemzedék számára a vigasztaló szavak nevetségesen hatnak. A *Megölték apámat* (1966) kezdetű versében apja halálát úgy idézi meg, hogy a költemény elsősorban a névtelen gyilkosról és a költő viszonyáról szól, és az utolsó sorok évtizedek óta tartó groteszk összeölelkezésben mutatják be a lírai hőst és apjának gyilkosát. Az *Apám* (1987) félévszázadnyi távolságból mutatja be az apa kegyetlen meggyilkolását. Nem segített a Ne ölj! parancsolata, a sír ismeretlen és jeltelen, a gyilkosok szintén eltűntek már az élők sorából, a költő számára nem marad más, mint a keserű, könnyes emlékezés, a belenyugvás és az ének.

A *Levél anyámhoz* (1957) az édesanya száműzetésére emlékezik. A villoni ballada hangvételét idéző költemény első három versszaka egyenként emlékezik meg a letartóztatást elvégző katonáról, a kihallgató tisztről és a lágerőrről. A páros rímű nyolcsoros strófák refrénként visszatérő utolsó három sora a „nem tudják, mit cselekesznek" bibliai gondolatát parafrazeálva megbocsátásra szólít fel, az utolsó sor („nem magáért, hanem az egész népért teszi") azonban keserű iróniába fordítja a hivatalos ideológia szentenciáját, s ily módon a megbocsátásra való felszólítást is. A vers utolsó, negyedik versszaka a Kremlbe zárkózott kegyetlen vezért jeleníti meg, s a refrén megbocsátásra szólító sorai ebben az összefüggésben nem csak az utolsó strófának, hanem az egész költeménynek groteszk hatást kölcsönöznek.

A sztálini rendszer elleni fellépés általánosabb, nem közvetlen önéletrajzi ihletésű megfogalmazást kap a keltezetlen, *Gondoljunk ki despotát* kezdetű ver-

sében. A rövid, jambikus lüktetésű, köznapi beszédintonációt idéző költemény többes szám első személyben szóló lírai hőse azt javasolja, hogy alkossuk meg közösen saját despotánkat. Az önkényúr képe kísérteties Sztálin-portré (bajusz, ragadozó szem, csizma), amelyik aztán a sötétségből, figyelmeztetően felemelt ujjal arra az abszurd helyzetre emlékeztet, hogy nem ő a mi kitalációnk, hanem mi vagyunk mindannyian az ő kreatúrái.

Okudzsava prózai írásai közül a családi tragédiát idézi az *Álmaim lánya* (1985), a *Nem várt öröm (*1986) vagy az 1994-ben Booker-díjjal jutalmazott regénye, *A boldog írnok gyermekei (*1989–1993). Ezek a hagyományos, reflektálatlan elbeszélői technikával készült, előbb az 1960-as években megjelent, majd az1980-as évek második felében, a hivatalos politika által meghirdetett „glasznoszty" jegyében született „leleplező irodalom" sorába tartozó Okudzsava-művek meglehetősen csekély esztétikai értékkel bírnak, önismétlővé válnak, és messze elmaradnak a már említett lírai alkotások színvonalától.

Hányatott ifjúsága ellenére Okudzsava fiatalkorában őszintén hitt a második világháború idején a Szovjetunióban elterjedt háborús propagandában. Romantikusnak mondható hazafias érzelmektől fűtötten tizennyolc évesen, egyenesen az iskolapadból, a kilencedik osztályból önkéntesként indult el a frontra, hogy a kor szellemének megfelelően hősiesen küzdjön a német fasiszták ellen. A fronton hamarosan kiderült, hogy a háború közel sem felel meg ezeknek a romantikus elképzeléseknek. Megsebesült, és szinte a csodával határos módon menekült meg a haláltól. A háború azonban, mint a „hatvanasok" nemzedékében többeknek, egész életre szóló élménnyel szolgált.[7]

Okudzsava azonban egészen másként írt a háborúról, mint kortársai, és legfőként másként, mint ahogyan a hivatalos irodalompolitika elvárta volna. Háborús témájú művei közül igen népszerűvé vált a *Sok szerencsét, pajtás!* (1960–61), amelyben Okudzsava mintegy szembesíti a fronton szerzett tapasztalatait korábbi elképzeléseivel, és a kettő közötti hatalmas szakadékra derül fény. A kisregény egyes szám első személyű, nyilvánvalóan önéletrajzi fogantatású elbeszélője számára a háború a felnőtté válás kegyetlen iskolája, a gyermeki naivitás teljes eltűnésének színtere: a zöldfülű iskolásfiúból felnőtt férfi válik. E folyamat ábrázolása a kisregényben Tolsztoj önéletrajzi trilógiájának mintájára kettős, illetve háromféle láttatással, az eseményeket átélő gyermek, majd ifjú, illetve a visszaemlékező

7 A „hatvanasok" nemzedékét Sztanyiszlav Rasszagyin nevezte el így, a *Junoszty* folyóiratban 1960-tól kezdve publikáló fiatal írókat értve ezen. Рассадин, Ст.: Шестидесятники. *Юность* 1960/12. 80. A Hatvanasok nemzedékéről és a *Junoszty* folyóiratról ld. Каспэ, И.: «Мы живем в эпоху осмысления жизни»: конструирование поколения «шестидесятников» в журнале «Юность». https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11793/ (megtekintés 2019.11.12.).

felnőtt szemszögének érvényesítésével történik. Ugyancsak Tolsztojt idézi meg az aprólékos lélekábrázolás is, ami éppen a többszörözött nézőpontnak köszönhetően valósulhat meg. Az önéletrajzi hős egyszerre komikus és tragikus események sorát éli át (a benzines slaggal kiszívott bortól lerészegedés epizódjában, a bajtársak elvesztésének jeleneteiben). Az egész kisregényen érződik az ígéretes tehetségű író keze vonása, alak- és szituációteremtő képessége, ugyanakkor ma már erőltetetten didaktikusnak tűnik néhány mozzanat (például a hős képtelen enni a német katonáktól elvett kanállal), vagy egy-egy érzelgős, hatásvadász epizód (a halott bajtárs kanala a sebesült elbeszélőhöz kerül). A kisregényből 1967-ben *Zsenya, Zsenyecska és „Katyusa"* címmel forgatókönyv is készült (V. Motillal társszerzőségben).

A háborús tematika Okudzsava költészetében is meghatározó. Háborús költeményeinek népszerűvé válásához hozzájárult az is, hogy két megzenésített verse filmzeneként szerepelt: a *Nem ragaszkodunk az árhoz* kezdetű dal *A Belorusz pályaudvar*, a *Fogd a köpenyed, és indulj haza* kezdetű pedig a *Felragyog szép, tiszta fényű csillag* című filmben hangzott fel. Okudzsava háborús költészete legfőképpen a folklórból táplálkozik: a közkatonák viszontagságait, egyszerű érzelmeit énekli meg közvetlen formában, a beszélt nyelvhez közeli prozódiával és szóhasználattal. A dalok a lírai hőst egyszerű katonaként tüntetik fel, aki talán el sem hiszi, hogy részt vett a háborúban *(Valahogy nem hiszem)*, aki megőrzött valamit a hajdani lovagok mentalitásából, aki tud küzdeni az Igazságért, s aki szívében őrzi a három nővér, a Hit (Vera), a Remény (Nagyezsda) és a Szeretet (Ljubov) képét *(Fogadjon engem, drága)*. Mindemellett a lírai hős képzeletében állandó térbeli és időbeli utazással összeköti a hátországban otthon maradottakat a fronton harcolókkal, a békeidőt a háborús időszakkal *(Vezetékek a parancsnoknál; Egyre halkabb a lélek muzsikája)*. És a háborús tematika része természetesen a szerelmi költészet is, a vágyakozás lírája és a hűség problémája.

A háború után Okudzsava elvégezte az egyetemet, és a szovjet káderpolitika szeszélyeinek kiszolgáltatottan a kalugai körzetbe, egy isten háta mögötti faluba, Samordinóba vezényelték irodalomtanárnak, ahonnan hamarosan egy városi iskolába került. Ez az időszak mintegy másodszori felnőtté válását jelentette, amiről több önéletrajzi elbeszélésben (*Puskin magánélete, avagy Az alanyeset szerepe Lermontov életművében,* 1976; *Néhány sikertelenség a csupa siker közepette,* 1978; *Az életszabás-varrás művészete,* 1985) és egy kisregényben (*A zöldfülű,* 1962) számolt be.

Önéletrajzi fogantatású elbeszélései reflektálatlan önvallomások arról, miként kezdte gitárkísérettel énekelni a verseit, hogyan lépett fel szűk magánlakásokban, hogyan jelentették ezért fel, adták ki külföldön kalózkiadásban dalait, utazhatott az Írószövetség hivatalos kiküldöttjeként Nyugatra. Minden naiv bájuk ellenére is ott munkál ezekben az elbeszélésekben az a szándék, hogy Okudzsava

a glasznoszty idején bizonyítsa: a brezsnyevi érában mily kevéssé kedvelt alakja volt a hivatalos irodalompolitikának.

Az 1950-es évek elejétől Okudzsava Moszkvában élt, ott kapcsolódott be a korabeli irodalmi életbe, versei jelentek meg különböző folyóiratokban. Igazán népszerűvé 1956-tól vált, amikor már bárdként is belépett az irodalomba. Megzenésített, gitárkísérettel előadott verseit az egész művelt orosz világ ismerte és énekelte. Olyasmit talált bennük, ami a sztálini időkben elképzelhetetlen volt: ideológiamentes költészetet. Okudzsava jellegzetes műfaja ebből az időből a *peszenka* (kb. dalocska), amelyben a városi folklór, a románc, a ballada, az elégia műfajai egyesültek. Jellemző erre a műfajra a zeneiség, az énekelhetőség, a könnyedség. Alapvető témái a szerelem, a nagyváros, a (moszkvai) kisember hétköznapi érzései és élményei. Ezek a versek a „tűréshatáron" belül maradtak, dalai soha nem keltettek olyasféle botrányt, mint Viszockij művei.

Az *Ének az Arbátról* (1959) verssel kezdődően Okudzsava költészetének visszatérő motívuma az Arbát, Moszkva történelmi belvárosának zenés-költői képe. Az Arbát nemcsak lakóhely (1940-ig Okudzsava az Arbatszkaja 43-ban lakott), hanem olyan önálló, intim világ is, ahol a lírai hős otthon érezheti magát. Ebben a szuverén világban örök emberi értékek uralkodnak, amelyek nem rendelődnek alá semmiféle politikai hatalomnak. Az *Ének az Arbátról* refrénként visszatérő és variálódó soraiban az Arbát hol a lírai hős elkötelezettsége, hol vallása, hol pedig szülőföldje. Az Arbát nem pusztán a város része, hanem élő, érző jelenség, belső tér, sors, költészet. Az Arbát volt a színhelye apja letartóztatásának, innen indultak háborúba a fiatalok, az Arbát adott teret az első barátságoknak és szerelmeknek. Az Arbát a színtere a költői lét kibontakozásának, az Arbát költészetet, dalt ihlet. Okudzsava költészetében a zene nemcsak kísérő forma, hanem gyakran a témája is a zene. A zene a megbomlott harmónia helyreállításának lehetősége.

Az Arbát-témával összefonódik Okudzsava szerelmi lírája is. A szerelmi költészet Okudzsava számára egyfelől az egyéniség önkifejezése: a szerelemben mutatkozik meg leginkább az ember önálló személyisége. Másfelől a szerelemben kifejezhetők azok a lovagi tulajdonságok, amelyekről a háborús líra kapcsán már szót ejtettünk. A szeretett nő ebben az esetben az Alekszandr Blok-i értelemben vett Szépséges Hölgyként, Örök Asszonyiságként, a világot harmonikussá rendező elvként mutatkozik meg.

Okudzsava az 1960-as évek végétől publikálta azokat a történelmi regényeit, amelyek nagy népszerűségre tettek szert nemcsak a Szovjetunióban, hanem Magyarországon is, bár a korabeli kritikai fogadtatás nagyon ellentmondásos volt. Akadt, aki a történelmi regény megújítását látta bennük, akadt, aki történelmietlennek tartotta. Az utóbbi vádra Okudzsava verssel válaszolt (*Történelmi regényt írok,* 1975), amelyben a szerzői szabadságot hirdeti a történelmi anyag

felhasználásában is. Okudzsava történelmi regényei egyfelől a Merezskovszkij-féle történelmi stilizációk nyomdokain haladnak (például azzal, ahogyan mindenféle valódi és áldokumentumokkal, levél-és naplórészletekkel tűzdeli tele regényeit), másfelől a Tinyanov-féle koraavantgárd játékos-ironikus hangvételt imitálják.

Okudzsava újítása ebben a hagyományban részben az, hogy (amint az imént említett versben megfogalmazza) történelmi hőseibe önmagát képzeli bele. Ugyanakkor gyakran mutatja őket olyan helyzetben, amikor beszélgetés közben a szavaknak nem elsődleges, hanem mögöttes értelme fontos a beszélők számára, s ezzel a szerző hűen kifejezi az 1960-as–70-es évek általános légkörét, agyoncenzúrázott beszédmódját. (A legkifejezőbb példa erre talán a *Dilettánsok utazásá*ból Mjatlev herceg és Tucskova asszony nevezetes beszélgetése.) Okudzsava történelmi regényeiben a historikus anyag és a jelen vagy a közelmúlt közötti párhuzamok alapján elsősorban történelmi allegóriákat látunk.

Történelmi regénytrilógiában dolgozta fel az 1825-ös dekabrista felkelést (*Szegény Avroszimov*, 1969; *Dilettánsok utazása,* 1971–77; *Találkozás Bonapartéval,* 1979–83). A *Találkozás Bonapartéval* a dekabrista felkelés előzményével, az 1812-es napóleoni hadjárattal foglalkozik. Okudzsava itt a Tolsztojnál vagy Thackeray-nél, sőt Babelnál található eljárást alkalmazza, hogy a „nagy történelmi esemény”-t csak mellékesen tárgyalja. Sokkal fontosabbnak tetszik a korabeli orosz nemesi udvarházak élete, semmint maga a hadjárat. A *Szegény Avroszimov* című regény már szorosabban kötődik a dekabrista felkeléshez. A regény főhőse, Avroszimov írnokként dolgozik a dekabristák kihallgatásán, s miközben szörnyülködve hallgatja a „birodalom árulóinak” vallomásait, Pesztyelnek, az egyik legtehetségesebb dekabristának hatása alá kerül. A kezdetben ördögi praktikának tartott hatás fokozatosan szimpátiává alakul át, az állami gépezetben egyéniségét vesztett írnok mind jobban felfogja Pesztyel szellemi és erkölcsi nagyságát, olyannyira, hogy hajlandó szerepet vállalni a felkelő megszöktetésében is. A könyv eredeti címében szereplő „korty szabadság” azonban nagyon is rövid idejűnek bizonyul: Avroszimovot vidéki birtokára száműzik vakmerő tettéért.

A *Szegény Avroszimov* végén felbukkan egy Mjatlev nevű férfi és egy Lavinia nevű nő, akik a *Dilettánsok utazása* című regényben egy meglehetősen kalandos szerelmi történet főszereplői lesznek. A regény egy párbaj utáni jelenettel indul, a cselekményvezetés *in medias res* történik, és a továbbiakban a párbajhoz vezető események és út feltárása következik. A párbaj motívuma nem csupán a korrajz tartozéka, hanem fontos irodalmi utalás is. Mjatlev ugyanis Mihail Lermontov barátja, és szemtanúja volt a költő halálos kimenetelű párbajának. Mjatlev egy kulturális emlékezeti lánc folytatójaként a regény folyamán megírja emlékiratait Lermontovról, ugyanúgy, mint ahogyan Lermontov is megírta híres versét Pus-

kin párbajáról. Ráadásul a regény kezdetét jelentő párbaj azért zajlott le, mert az uralkodó köréhez tartozó lovastiszt tiszteletlenül beszélt Laviniáról (egyértelmű utalás a Puskin – Goncsarova – Dantès viszonyra). A grúzosan hangzó nevű elbeszélő, Amiran Amilahvari egyfelől önéletrajzi jellegű alak, másfelől a regény egyik – a cselekmény szempontjából periferiális – szereplője, s mint ilyen, partikuláris ismeretekkel rendelkező krónikás, a Dosztojevszkij-regények (például *Ördögök*) krónikásainak leszármazottja. Okudzsava alighanem a *Dilettánsok utazásá*ban került a legközelebb a modern prózapoétikához.

A *Merszi, avagy Sipov kalandjai* (1971) szintén történelmi regény, a trilógia írásának közepén készült. A fergeteges bohózattá kerekedő cselekmény azt mutatja be, hogyan számol be Sipov, egy szélhámos rendőrkopó egy általa kitalált, Tolsztoj gróf vezetésével Jasznaja Poljanán szerveződő összeesküvésről. A fantasztikus méreteket öltő besúgórendszer kiépülése, a képtelen feljelentések, e képtelenségek komolyan vétele a felső állami vezetés részéről – mind-mind olyan tényezők, amelyek mögött nem nehéz felfedezni a sztálini rendszert.

Az 1980-as évek második felétől kezdődően Okudzsava lírájában érezhetően hangnemváltás következik be. Az addigi melodikus, zenei, énekelhető versei helyébe szinte prózaként ható költemények lépnek. A stilisztikai és formai egyszerűségük mellett filozofikus versekben egyértelműen felfedezhető az összegző szándék, a számadás elkészítése, a bűn, a felelősségvállalás és a halálra készülődés témája *(Nincs örömömre...; Érzem: ideje búcsúznom; Szeptember; A költőket üldözték, a költőkre vadásztak).* Összegző verseskötetében (*Teázás az Arbáton,* 1996) Okudzsava úgy válogatta évtizedekre lebontva a verseket, hogy az újabb termés mellett közölte az ennek a filozofikusabb hangvételnek megfelelő korábbi költeményeket is.

Bulat Okudzsava 1997-ben bekövetkezett halálával olyan költő és író távozott az orosz irodalomból, aki bár nem jelentette a korszak irodalmi csúcsteljesítményét, az 1960-as–70-es években olyan magatartást képviselt, olyan műveket hozott létre és énekelt el, amelyek milliókban kelthették fel azt az érzést, hogy minden elnyomás ellenére mégis maradt „egy kortynyi szabadság”.

*Okudzsava műveinek kétnyelvű címlistája, *-gal jelölve a magyarra fordítottakat*

A költőket üldözték, elfogták – Поэтов травили, ловили
A szabás és az élet művészete – Искусство кройки и житья
Álmaim asszonya – Девушка моей мечты
Amit már át tudtál gondolni – О чем ты успел передумать
Apám – Мой отец
Apámat megölték – Убили моего отца
Csupa siker közt egy-két kudarc – Отдельные неудачи среди сплошных удач
*Dalocska az Arbatról – Песенка об Арбате
*Dilettánsok utazása – Путешествие дилетантов
Érzem, itt a búcsú ideje – Чувствую, пора прощаться
*Felfüggesztett színház – Упраздненный театр
Gyanús hangszer – Подозрительный инструмент
Gyöngéd hajnalpír… – Утро красит нежным светом…
Hogyan tette boldoggá Ivan Ivanics az egész országot – Как Иван Иваныч осчастливил целую страну
Kivonat egy régen elavult ügyiratból – Выписка из давно минувшего дела
Levél a mamának – Письмо к маме
*Merszi, avagy Sipov kalandjai – Мерси или похождения Шипова
Nem okoz nekem örömet… – Мне не в радость…
Puskin magánélete avagy Az alanyeset szerepe Lermontov életművében – Частная жизнь Александра Пушкина или Именительный падеж в творчестве Лермонтова
Rivoli mellett, avagy a sors szeszélyei – Около Риволи или Капризы фортуны
*Sok szerencsét, pajtás! – Будь здоров, школяр!
*Szegény Avroszimov – Бедный Авросимов
Szeptember – Сентябрь
Szigetek – Острова
Találjunk ki egy önkényurat – Давайте придумаем деспота
*Találkozás Bonapartéval – Встречи с Бонапартом
Tea az Arbaton – Чаепитие на Арбате
Történelmi regényt írok – Я пишу исторический роман
Vadonatúj – Новенький как с иголочки
Váratlan öröm – Нечаянная радость
Zeneórák – Уроки музыки

Vlagyimir Viszockij színész volt, költő és énekes, a szerzői dal utánozhatatlan mestere. A Moszkvai Művész Színház (MHAT) színészképzőjében tanult 1956 és 1960 között, s innen jutott egyenesen a Taganka Színházba (1964), amelynek nagy korszaka zárult le Viszockij halálával. Színházi szerepei közül kiemelkedett a *Hamlet*, ezt az előadást Budapestre is elhozták. Összesen huszonhat filmben játszott. Feleségével, a lengyel származású párizsi Marina Vladyval együtt több magyar filmben is szerepelt Mészáros Márta rendező jóvoltából. Marina Vladynak köszönhette, hogy utazhatott, többször járt Franciaországban, 1979-ben Amerikában turnézott. Színházi játékában elsősorban saját egyéniségét vetítette rá szerepeire, filmszínészként is eszköztelen volt, alakításaiban az érzelmeket túlfűtötten, nagy ívű, gyakran akrobatikus mozdulatokkal kísérve fejezte ki.

Viszockij versei életében alig jelentek meg nyomtatásban. A szerkesztőségek féltek, és azzal az ügyes érvvel utasították el versei közlését, hogy azok nem újak, hiszen már elénekelte valahol. A cenzúra ellen tiltakozó *Metropol* almanachban (1979) huszonöt oldalnyi műve jelent meg.

Életművének első korszakában a városi folklór, az utcai dal műfaja uralkodik. Már ekkor határozottan körvonalazódik, hogy legtöbb dala a szerepekbe bújás, az avantgárd irodalomban oly jellegzetes eszközzé vált szkáz-elbeszélés narrációs alapállására épül (elődei Zoscsenko, Harmsz és még sokan). Jellemző szerepe, akinek első személyű maszkja mögé bújik, az alvilági, íratlan törvények szerint élő perifériára vonult hős. Nem a perifériára szorult, hanem választotta a kívüllállást, a „törvényen kívüli" magányos alak a szubkultúrák idealizált alakja. Ez a nézőpont, ez a stilizáció rendkívül sokoldalú maszknak bizonyult. Volt benne ifjúkori romantikus vágy egy betyárbecsületre épülő világ után, a hivatalos törvények hazugsága ellen irányuló egyfajta szovjet cowboy- vagy indián-etika igénye. (Akszjonov az *Égési seb* című regényében Ringo Kid és Szánya Gurcsenko párhuzamában fogalmazza meg ezt az életérzést). Ugyanakkor a maszk mögött felsejlett a háború utáni nemzedék egyfajta „irigysége" a háborút megjárt férfiak nemzedéke iránt, akiknek megadatott a hősies cselekvés egyértelműsége. Az élesen fehér-fekete, jó-rossz, igen-nem értékvilágot játszották a gyerekek az utcán a hadijátékokban, erről álmodoztak a fiúk, akiket erről álmodoztattak az iskolában. Harmadsorban ez a maszk tükrözte a fiatalkori lázadás meghökkentési, megbotránkoztatási vágyát, az erőt demonstráló szembenállást. S végül ezeknek a daloknak a börtönzsargonja nemcsak a bűnözők, de a politikai foglyok sorsára is utalt, a másként gondolkodás merész dalaiként hallgatták sokak. E korszak jellemző darabja a *Ballada a gyermekkorról*.[8]

8 A Viszockijt bemutató többnyelvű weboldalon a magyar fordítók és amatőrök hozzájárulása kiemelkedő (hétszáz verssel). http://www.wysotsky.com/1038.html (megtekintés 2019.08.13.).

Viszockij második korszakának művei ezekből a rétegekből ágaznak szét. Egyik jellemző műfaja a szatíra, azok ellen, akik értékek nélkül élnek, és akik ilyen életmintát adnak nekik. A tévé előtt beszélgető házaspár replikáiból a szovjet kisember minden torzulása kitűnik: a nyomor szülte irigység, a tudatlanság, az idegengyűlölet, az alkoholizmus és a család szétesése *(Beszélgetés a televízió előtt* vagy *Beszélgetés a cirkuszban)*. Viktor Sklovszkij mondta Viszockijról, hogy „az embereknek, akik az ő dalait hallgatják, eszükbe jut, hogy emberek".[9] Jelentősek a háborús témájú dalok, s ezek közül néhány – főleg a „szent háború" kultuszának köszönhetően vagy a hétköznapi, enyhébb szatírái – lemezen is megjelenthettek (igaz, az átütő magányos gitár helyett meglehetősen kommersz esztrád kísérettel). Az egyértelműség és megmérettetés szituációja dalaiban a háború mellett lehetett hegymászás, hófúvásban betemetett teherautó vagy viharos tenger. A hősiesség kérlelhetetlen világa Viszockijnál gyermekien tiszta értékrend, ifjonti romantikus hév és tízparancsolati szigorúság keveréke.

Viszockij harmadik korszakának érett költészete mutatja meg azt a paradoxont, hogy a szívinfarktusban fiatalon és váratlanul elhunyt költő lényegében bevégezte életművét. A lázadás motívuma allegorikussá vált. Dalainak lírai hősei, a kötéltáncos, a bekerített farkas, a bal láb helyett csak azért is jobbal ugró atléta és a többitől eltérő járású ló a másságukkal tüntetnek. A leginkább perifériális szerepe a lágereket megjárt fogolyé, s ez a tabutéma a köztörvényesek sorsán keresztül a politikai foglyokét is implikálta *(Magadan-dalok)*. A sztálini korszakkal az *Izzítsd fehérre a fürdőt* megrendítően szaggatott, lassú soraiban számolt le. Ebben a szótagokat utolsó levegőtartalékával, megfeszített hangszállal és, mint mindig, rekedten énekelte. A szakadéknak tartó lovakat és kocsisukat megéneklő *Makrancos lovak* című dalban a hallgatók a Brezsnyev-korszak allegóriáját látták, azét a korét, amely már csak a halálba vezethet. A halál személyes motívuma is megjelenik a negyvenéves költő műveiben. Utolsó versében búcsúzik: „Van mit eldalolnom, ha a Mindenható elé állok // Van mivel igazoljam magamat előtte."[10]

Majakovszkiji jelenség volt. Verseinek közéletisége, az utcanyelvi lexika és fonetika költészetbe emelése, az epikusság, a versformák, a rímek megválasztása mind rokon vonásuk. Mindketten szerették a nyilvánosságot, a tömegek elismerését, a néptribuni szerepet és önmagukat – mégis magányosak maradtak. Még a halálukat követő sorsukban is van valami közös: a hivatalos elismerés a már halott, tehát jó magaviseletű költőnek szólt, aki már nem tiltakozhat. A róla fenn-

9 Бабенко, Т.: Тип религиозности Высоцкого. *В поисках Высоцкого* 2013/10. 29. https://www.pglu.ru/upload/iblock/6d4/vysotsky_10.pdf (megtekintés 2019.08.13.).

10 I sznyizu ljod, i szverhu ljod (Lenn is jég, fenn is jég) *«Мне есть что спеть*, представ перед Всевышним / Мне есть чем оправдаться перед ним.» https://www.lyricsworld.ru/Vladimir-Vyisockiy/I-Snizu-Led-i-Sverhu-874246.html (megtekintés 2019.08.13.).

maradt képet mindenki a maga hasznára igyekszik formálni, kultusza fokozatosan idealizálja és átformálja.

Viszockij esetében a durván férfias imázs egy szeretetéhes lélek álcázása, sőt önbecsapása volt. Nem tisztelte a tabukat, nem akart hivatalos elismerést, szeretett meghökkentően és látványosan élni. Pletykák és legendák vették körül, és keserítették mindennapjait. Az alkohol és kábítószer – tekintsük akár orosz népbetegségnek, akár e kor értelmiségi önajzásának (emlékezzünk Venyicskára Jerofejev *Moszkva–Petuski*jában) –, egyrészt feledést, a földi mocsoktól elszakító mámort, másrészt művészi szárnyalást hoztak számára, s aláásták egészségét.

Fatalista volt, mint egyik dalában, *A fatális dátumokról és számokról* (1975) címűben is megénekelte. 26 évesen került a Tagankára, egy 1964-es öngyilkossági kísérlet után. 33 évesen játszotta el a Hamletet. A 37 éves életkor végzetét irodalmi elődeinek párhuzamában látta: Puskin, Majakovszkij, Byron és Rimbaud mind ennyi idősen haltak meg, s mind tragikusan, szokatlanul. 1975-ben, mint pályatársa, Zolotuhin róla írott ellentmondásos naplójegyzeteiből kiderül, az is aggasztotta, hogy költői vénája elapadt.[11] Egy vilniuszi turné alkalmával, egy szüntelen alkoholos periódus után kórházba került, s hamarosan bevarrtak bőre alá egy „időzített bombát", amely alkohol hatására rosszullétet, sőt halált is okozhatott.

Sokan vitatják, költő-e egyáltalán Viszockij. Versformái nem tökéletesek, egyszerűen fogalmaz, nehéz róla műelemzéseket írni. Gitárja inkább ritmusokat játszik, mint dallamot, az énekes rekedt hangjának varázsát nem az iskolázottság, hanem az érzelmek és az egyéni hanghordozás adja. Problémaérzékenysége, témáinak közege miatt a hatvanas-hetvenes évek prózavonulatában Vaszilij Suksinhoz közel helyezhető el. Tömérdek aktuális témát dolgoz fel, a krumpliszedésre irányított tudományos kutatókról, a Bermuda-háromszög rejtélyéről, az egészséges életmód divatjáról énekel; a mindenki mást hülyének néző örök kispolgár, az emigránsok, a „zárt" üzletek (valutás boltok) mind-mind belefértek a hétszáznál több verset számláló életműbe.

Életműve enciklopedikusan sokrétű, nagy íve a kabarészerűen lapos-vicces dalocskáktól a sztálinizmus bírálatáig, az orosz életet gyökerében megragadó, politikai tabukat semmibe vevő megrendítő balladákig terjed. A műfaji skála a balladákon kívül mesék és meseparódiák (az oly különböző Puskin-parafrázisok és az *Alice Csodaországban* mesejáték dalai), himnuszok, szatirikus dalok, indulók, sanzonok gazdag sorát vonultatják föl.

11 Золотухин, В.: *Вдребезги, Повести, дневники, рассказы*. М., Союзтеатр, 1991. Öt részlet jelent meg: *Литературное Обозрение* 1991/3, 4, 5, 6, 7, 8. Viszockij utóéletéről ld. még: Бакин, В.: *Владимир Высоцкий. Жизнь после смерти*. М., Эксмо. 2011.

Viszockij vendégszövegeket is alkalmaz, a legkülönbözőbb módon. Leggyakrabban idézetfragmentumokat ékel az egyszerű beszélő szövegébe, amolyan iskolai kötelező olvasmányokat, ahol az idézet így értelmét veszti, s a komikum eszköze lesz. „Az élet – színház, mondta Shakespeare // Én csak a jellemző szerepeket látom, // Ez gazember, az csaló, amaz vámpír // És kész. Ahogy Puskin mondta: Kell-e több?" (nyersfordítás) Tatyjana levelének első sora alig ismerhető fel a leválasztott második részből *A nyomozó dalá*ban. De Viszockij komoly dalaiban is idézi és emlegeti Goethét, Dantét, de főleg az orosz klasszikusokat, sőt önidézeteket is alkalmaz (például a *Hajók* című, 1966-os dalra utal a *Lenn is jég*... kezdetű dalban, 1980). Nemcsak Puskinnak, de Gyerzsavinnak, Lomonoszovnak és Brjuszovnak is „válaszol" az *Emlékmű* című dalában, így az egész orosz irodalom folyamatában helyezte el magát.

A kutatók joggal próbálják tematikai ciklusokba rendezni verseit, háborús, politikai, sportról, börtönről vagy lágerről és sztálinizmusról szóló csoportokat, illetve ciklusokat állítanak össze. Első kötete *Ideg* (*Nyerv*, 1981) címmel jelent meg halála után, még a Szovjetunióban. Robert Rozsgyesztvenszkij állította össze a mintegy 130 verset tartalmazó kis kötetet, amelyben a versek többsége csonkítva, cenzúrázva került az olvasó elé (például a *Fekete szemek* című). Külföldi kiadásai közül a 3 kötetes amerikai volt sokáig a legteljesebb (1981–1988). Viszockij az orosz nemzeti önvizsgálat kezdeményezője volt egy olyan korban, amikor erre nagy volt az igény, de kevés a lehetőség.

*Viszockij műveinek kétnyelvű címlistája, *-gal jelölve a magyarra fordítottakat*

A nyomozó dala – Песня следователя
*Ballada a gyermekkorról – Баллада о детстве
*Emlékmű – Памятник
Fátum-dátumok – О фатальных датах и цифрах
*Fekete szemek – Очи черные
*Hajók – Корабли
Ideg – Нерв
*Fürdő - fehér izzásig – Банька по белому
*Zabolátlan paripáim – Кони привередливые
*Jég fogságában... – И снизу лед, и снизу...
*Párbeszéd a tévé előtt – Диалог у телевизора

HIT, HŰSÉG, FEGYELEM

Georgij Vlagyimov: *Egy őrkutya története*

Vlagyimov a realista próza hívének vallotta magát. Minden művét hosszan hordta ki, és mind egészen más tematikájú volt. Az olvadás kezdetén lett a *Novij Mir* prózarovatának szerkesztője. Első regénye, a sok vitát kiváltott *Bolsaja ruda* (Az igazi érc, 1961) termelési regényt sejtet, de azokra semmiben sem hasonlít, mert a központi konfliktus egyedi, egy teherautósofőr makacs teljesíteni akarása és tragikus halála. Pontrjagin nem szovjet sztahanovista, s társainál rosszabb kocsijával csak azért akar ugyanannyit teljesíteni, mert szerelmes a munkájába, a kocsijába, és virtusból, életszeretetéből fakadóan bizonyítani akar. Vlagyimov a közösség és az egyén szembeállítását is kihasználva a mindenki mástól különböző ember felmutatásával a korai Gorkij-novellák etikai kérdésfelvetéséhez hasonlóan a társadalomtól független emberi méltóságot örökítette meg.

1964-ben érdekes irodalmi kísérletben vett részt, kilenc író[1] kollektív műként detektívregényt írt, *Szmejotsza tot, kto szmejotsza* (Az nevet, aki nevet) cím alatt, a *Nyegyelja* hetilap közölte négy részben, és 2010-ben adták ki önálló könyvként.

Vlagyimov 1967-ben levélben fordult az Írószövetség IV. kongresszusához, hogy foglalkozzon nyíltan Szolzsenyicinnek a cenzúra eltörlését felvető beadványával. A szovjet irodalom nem létezhet, ha nem szabad – írta, s a cenzúra a hibás abban, hogy a regények Nyugatra kerülnek. Saját művére is célzott, amely tabutémához nyúlt: az *Egy őrkutya története,* a lágerek világa átdolgozások után se kerülhetett szovjet olvasó elé, így később Nyugaton publikálták.

Vlagyimov következő regényét, a *Három perc hallgatás*t (1969) a *Novij Mir* publikálta, de könyv alakban már nem jelenhetett meg, csak 1976-ban Nyugaton (később már csonkítatlanul ugyanott 1982-ben). Vlagyimov 1977-ben kilépett az Írószövetségből (ahonnan addig csak kizárni szoktak írókat), és elvállalta az Amnesty International moszkvai illegális szervezetének vezetését, amiért perbe fogták. Az üldözést, az utána folytatott nyomozást örökíti meg a *Ne is törődjön semmivel, Maestro* (1982) novella, amelynek címe Okudzsava dalából vett idézet.

1 A többi nyolc alkotó: Valentyin Katajev, Anatolij Glagyilin, Jurij Kazakov, Lev Szlavin, Vaszilij Akszjonov, Ilja Zverjov, Vlagyimir Vojnovics és Fazil Iszkander, ilyen sorrendben. Vlagyimov írta a zárófejezetet.

A *Három perc hallgatás* (1969) is a „termelésben" játszódik, de távolról sem tipikus szovjet regény. A tengerésztörténetek angolszász hagyományához, elsősorban Joseph Conradhoz kapcsolhatóan a hajós élet itt is az ember fizikai és pszichikai megpróbáltatását, átalakulását előhívó közeg. Vlagyimov bravúros szüzséépítését jellemzi, hogy a regényt oly mértékben távol tudta tartani a szovjet élet ideológiával fertőzött részétől, hogy akár vérbeli amerikai történetként, egy Vonnegut-típusú műként is olvasható. A magyar fordításba is kitűnően átültetett zsargon az egyik oka ennek, a másik, hogy a halászhajó allegorikusan a Helytállás, az Elemekkel birkózás, az Énről való számadás absztrakt helyszíne. A szárazföld normái itt nem érvényesek, ahogyan két világ peremén lévő átmeneti helyszínen sem, a kikötőben. A vihar is egzisztenciális helyzetként, próbatételként emelkedik ki a regényben, ekkor kristályosodik ki az előző műhöz is kapcsolódó kérdés: „Mi bűnt követtünk el? [...]. Vagy mégis semmiért? Vagy talán épp ezt érdemeljük? Mert tényleg szemét népség vagyunk [...] S mindazért kapjuk ezt, amiben csakugyan bűnösök vagyunk. Nem mással, hanem magunkkal szemben."[2] A legnagyobb boldogság: embernek lenni, de ez csak ritkán adatik meg, például amikor egy kisbálnát sikerül visszajuttatni a vízbe. A tenger „a pokol feneke", amely fölött nem az életért folyik a küzdelem, nem az életben maradásért, hanem az embernek maradásért. Az etikai kérdések azonban egyáltalán nem szorítják háttérbe a rendkívül részletesen leírt izgalmas kalandot, a halászat és a hajózás részleteit.

Az egyes szám első személyű elbeszélő számára „egy jó norvég jakó" (dzseki), a szárazföldre visszatérés utáni mulatás, pénz, nő, pia tűnnek elsőrendűen fontosnak. Miután az ivócimborái kizsebelik, egy régi barátságnak köszönhetően már fordul is vissza a tengerre, az Öreggel, aki utolsó útjára indul egy erősen toldott-foldott hajón. Vlagyimov minden szereplőt kiválóan egyénít, egyre nyilvánvalóbbá téve, hogy hőse, aki fél más lenni, mint mindenki, csak úgy lehet önmaga, ha erősen különbözik a többiektől. Profi szaktudás és lustaság, ügyesség és önzés, agresszivitás és áldozatkészség, nyers erőszak és őrület párosulnak egy-egy olyan jellemben, mint a hálómester, a matróz újoncok, a kádár, a rádiós és a halászok. Elsősorban a hajó tisztjei, a felső vezetés bizonyulnak jellemtelennek és döntésképtelennek (legfőképpen a kapitány, nála csak a szárazföldi főnökök ellenszenvesebbek).

Észrevétlenül, de határozottan a főhős kezébe kerül az események irányítása, ő tömi be dédelgetett „jakójával" a léket, ő vágja le a viharban a hálót a hajóról, és kulcsember a skót hajósok megmentésében. Átalakulása a szemünk előtt történik, s ennek oka egy furcsán-nyersen kezdődő szerelem is. Klavának látszólag

2 Vlagyimov, G.: *Három perc hallgatás*. Ford. Szabó Mária. Bp., Magvető, 1976. 429.

semmi köze az orosz irodalom nőalakjaihoz, kikötői pincérnő, talán kurva is, és makacsul kerüli a tartós kapcsolatokat. Beszédében a gyöngédség és az ironikus-durva zsargon keveredik. Egy második, vihar utáni találkozáson Vlagyimov az összes asszonyi-női cselekvésekkel teszi varázslatossá Klava alakját: két óra alatt megfürdeti Szenyát, kimossa-megszárítja a ruháját, enni ad neki, és önmagát is odaadja. Klava Iszaak Babel nőalakjaihoz hasonlóan univerzális, szinte mitikus vigasztaló, aki a világ veszélyei között (Babelnál háborúban, Vlagyimovnál tengeren) sodródó férfit anyaian és szeretőként is befogadja.

A matrózok szubkulturális közösségének folklórja nemcsak a sajátos beszédmódban, de a regény végén egy megkapó mesében is jelen van. A hajószakácsról mesél Vaszka, arról, hogy a mennyországba kerülve majd fogadja „az Úr, aki nincs".[3] A komikumot és pátoszt elegyítő, folklór mintát követő, Villon-os, szinte középkori karneváli paródia-mese zárószólamát Isten ejti ki (aki persze a szocializmusban nincs...), és ezzel még ezt a kicsi, mesés etikai tanulságot is elperli Vlagyimov az ideológiai maszlagoktól.

Az eredetiben *Hűséges Ruszlán* címet viselő kisregény, magyarul *Egy őrkutya története,* az orosz lágerirodalom egyik legjelentősebb műve. Vlagyimov 1963 és 1965 között írta, 1975-ben jelent meg, Frankfurt-am-Main-ban; Moszkvában csak 1989-ben.

A kutya szemével láttatott kicsike világdarab allegorikusan és reálisan is sok mindent elmond a sztálinizmus, a totalitarizmus, a lágerek okozta súlyos traumákról. Az egyszerű történetben dolog nélkül marad egy őrkutya a lágerek 1953-as feloszlatása után, és társaival együtt beköltözik a faluba. Ki-ki gazdát talál, csak Ruszlán, a hű kutya várja, hogy ismét embereket terelhessen, s teljesítse a kötelességét. Kijár a többiekkel együtt az állomásra, várja a rabszállítmányt, mert abban reménykedik, hogy egy nagyobb tábort fognak építeni. Elgyengülve vadászni tanul, és emlékeiből megismerjük dresszírozása részleteit, a bizalmatlanság és az erőszak iskoláját, aminek eredménye a gazda iránti odaadó szeretet, a feltétlen engedelmesség gyönyöre és a kitörölhetetlen bizalmatlanság a fogolyszagú emberek és dolgok iránt. A történet elvontabb síkra emelésében nagy szerepe van annak, hogy Sztálint nevezték Gazdának a köznyelvben.

Vlagyimov regénye azonban végig reális marad: Ruszlán végül egy udvarba szokik, ahol egy volt fogoly szobát bérel. Az emberek azt hiszik, gazdát talált, valójában Ruszlán munkát talált: úgy értelmezi, hogy ezt a foglyot kell őriznie és kísérnie, amíg a régi gazdák vissza nem jönnek. Ez a vérfagyasztó kettősség mindvégig megmarad a regényben: a kapcsolat nem tud szeretetté válni, meggátolja

3 Uo. 545.

a bizalmatlanság, a tönkrement lélek beidegződött rettegése az ember részéről, a zsigeri kötelességtudás, a katonafegyelem a kutya részéről. Fogoly és őrzője csak egy pillanatra tudnak közel kerülni egymáshoz, amikor a normális életbe visszainduló fogoly hirtelen úgy érzi, mégsem fog már soha visszailleszkedni, s leszáll a már induló vonatról. A kis vasútállomás kulcsszerepű helyszín, érzékeltetve az átmeneti, a biztonságot nem ismerő állapotot. Itt szegődik a fogolyhoz Ruszlán, amikor régi gazdája, a lágerőr egykori hatalmát fitogtatva, a kutya engedelmességéből gúnyt űzve megkínozza. Itt kezdődik a tragédia is, amikor komszomolisták érkeznek vidám csapatban, hogy a láger helyén épülő üzem építésében részt vegyenek. A csapat megjelentével a kutyák úgy érzik, a Szolgálat végre ismét hívja őket. Az engedelmesség és a küzdés legkülönbözőbb jellemeit képviselő kutyák a csapatra vetik magukat, és a mészárlás végén a sebesült emberek agyonverik Ruszlánt.

Vlagyimov története sokszorosan megcsavart. Mindenekelőtt nemcsak a kutyák, az emberek sem tudnak felejteni: nemcsak a fogoly nem képes hazatérni, mert fél, hanem a falusiak sem fogják fel a változásokat. A kutyák „társadalma" nem kevésbé egyénített jellemekből áll, mint amilyen valósak az emberszereplők. Az elegáns és nemes gondolkodású Ingus, a buta és erős Dzsulbarsz és a hűséges Trezorka akár embertípusok is lehetnének. A két világ párhuzamos és egybe is folyik: a kutyákat szerető idomító beleőrül a KGB szolgálatába, és kutyának képzeli magát. A kutyajellemek viszont emberebbnek bizonyulnak a KGB-seknél, és nem hajlandók a foglyok lázadását elfojtani, maguk is fellázadnak. A hűség és a szolgálat pozitív eszményeit még magasztosabbá emeli a főszereplő kutya neve, amely Puskin művével, a balladai hűséget éneklő *Ruszlán és Ludmillá*val összekapcsolódva az áldozatra kész, odaadó szeretet jelképe. Mindezek az eszmények itt tragikusan átfordulnak, mert a Jó és Rossz közötti határvonal másik oldalára sodródnak: ahogyan a kutya áldozata a rendszernek, akképpen vált az orosz nép engedelmességből és szolgálni kész lelkesedésből először becsapottá, szolgává, majd bűnössé.

Szabadulásakor Ruszlán már nem tud mit kezdeni a szabadsággal, hiába kerül ki a szolgálatból, annak rabja marad – csavaros módon éppen azért, mert nem gépiesen szolgált, hanem őszinte meggyőződésből. Mint Szinyavszkij írja, Ruszlán alakja a szovjet irodalomban megkövetelt „pozitív hős" megvalósulása, felsőfokon. Ruszlán legjobb tudása szerint, odaadóan, hittel állt az Ügy védelmére, s ez az elhivatottsága csodálatra is méltó: Trezorka, a falusi kutya ezért csodálja és kíséri haláláig Ruszlánt. Trezorka is hű, de ez mindössze kutyahűség egy társ iránt. Ruszlán jó kutya volt, mitől lett hát veszélyes? Miért lesz az engedelmes lény fenyegetővé? Hogyan lehet, hogy a jóból rossz lesz, és a gonosz hatalmát a legjobbak tartják fent? – teszi fel a kérdést Szinyavszkij.[4]

4 (Синявский, А.) Терц, А.: Люди и звери. *Континент* 1975/5. 367–404.

Vlagyimov az első változathoz képest átdolgozta kisregényét és benne a kutya alakját is, miután Tvardovszkij figyelmeztette, hogy „nem dolgozta ki a kutyát, alja rendőrsöpredéket csinált belőle, pedig a kutyának is megvan a maga tragédiája."[5] Az író a döbbenetes befejezésben a beismerés kissé irodalmiatlan patetikus gesztussal kimondja: „Mi valamennyien vétkeztünk ellene."[6]

Vlagyimov szerzői kiszólásaival objektivizálja a mindentudó elbeszélő kutyagondolatokat is ismerő narrációját. Bármely más író kibontotta volna a lágerparancsnok figuráját, bemutatta volna emlékeit, azt az utat, amelyen idáig süllyedt, az orosz vagy ukrán falut és a gyerekkorát. Vlagyimov viszont társadalomrajz helyett kozmikussá tágítja a lágervilágot, ahol a rabság törvénye a második a gravitáció után:

> Szegény földgolyónk, ez a sorompókkal, országhatárokkal, kerítésekkel és tilalmakkal átszeldelt és keresztül-kasul övezett csak repült és forgott a jeges messzeségben, és felszínén nem volt egyetlen talpalatnyi hely sem, ahol valakit nem őrzött volna valaki. Ahol ezek a rabok azoknak a raboknak a segítségével ne őrizték volna amazokat a rabokat és önmagukat is a kék szabadság egyetlen, halálosan veszélyes, fölösleges kortyától.[7]

Vlagyimov 1983-ban hagyta el a Szovjetuniót. Az emigrációban először a *Granyi* folyóirat szerkesztője lett, majd elfordult a lap mögött álló emigráns orosz párttól, visszavonult és több mint egy évtizedet szentelt *Genyeral i jego armija* (A tábornok és hadserege, 1997) című regénye megírásának, amely elnyerte a Booker-díjat.

A regény a kilencvenes években egyre intenzívebbé váló átértékelési hullámhoz tartozik, amelyben a II. világháború, vagy, ahogy az oroszok nevezték, Nagy Honvédő Háború napvilágra került dokumentumai fényében újra átvizsgálják a hat évig tartó világégés eseményeit és következményeit. A regény történelmi kérdése az, hogy Vlaszov hadserege, az orosz hadifoglyokból alakult hadtest, amely német egyenruhában szembeszállt a szovjet hadsereggel, nem aljas árulókból állt, hanem olyanokból, akik a szovjet rendszer megdöntését német segítséggel akarták elérni. Vezetésük kereste a kapcsolatot a német hadvezetésben azokkal, akik egy „harmadik utat" szerettek volna követni és Hitlert el akarták távolítani a hatalomból, elsősorban Heinz Guderiannal. A vlaszovisták tömeges feltöltődését és az átszökéseket is a kollektivizálás és az 1930-as évek terrorja utáni elkeseredés motiválta az író szerint, aki a regény kapcsán kirobbant igen éles hangú,

5 Твардовский, А.: Что происходит в стране. Рассказывает Георгий Владимов. *Посев* 1983/8. 40.

6 Vlagyimov, G.: *Egy őrkutya története*. Ford. Árvay János. Bp., Magvető, 1989. 163. Új kiadásának már pontos a címe: *Hűséges Ruszlán*. Bp., Európa, 2007.

7 Uo. 103.

inkább politikai, mint irodalmi vagy történelmi polémiában hangsúlyozta, hogy a vlaszovisták csak Oroszország határain túl szálltak szembe az orosz seregekkel.

Szégyenletesnek nevezi az orosz hadsereg háború utáni kelet-európai jelenlétét, és történelmi dokumentumok sokaságára hivatkozva olyan fontos kérdésekben írja meg (vagy árnyalja) a történelmi igazságot, mint a katyni kivégzések, a prágai felkelés és a leningrádi és Moszkva alatti csaták. Párhuzamot vont a csecsen háborúval is, ahol a hazájukat szerető oroszok ismét saját vereségüket kellett, hogy kívánják.

Regénye irodalmi szempontból Tolsztoj *Háború és béké*jére hasonlít legjobb lapjain, például Kobriszov tábornok és tisztiszolgájánal bensőséges, testközeli kapcsolatának leírásában, ám az mű egésze hosszadalmas, és szerkezetén meglátszik, hogy részekben íródott. Érdekessége főként a részletekben rejlik: a Szmers ábrázolásában (a „Halál a Spionokra" belügyi kémszervezet 1943-ban kezdte meg működését a hadseregben) és a történelmi személyek, például Hruscsov lélektanilag hitelesített szerepeltetésében. Vlagyimov „a régi jó realizmus" módszerének tulajdonítja műve sikerét. A modern művészetről így vélekedik a Booker-díj átvétele után:

> Hebehurgya Dobcsinszkijek és Bobcsinszkijek (Gogol *Revizor*ának ostoba, komikus hivatalnokkettőse — H. Zs.) az Atlanti-óceán mindkét partján azon igyekeznek, hogy akár a világvégét is vidoran, de főleg elsőként jelentsék be, szóval ezek már sírba rakták a realizmust, szépen el is siratták. De a realizmusnak elég volt csak megmoccannia, és máris rendkívüli az olvasók érdeklődése a regény iránt, amely teljesen konzervatív, amelyben nincsenek a már megszokott avantgárd szófacsarások és posztmodernista cikornyák. Úgy tűnik, az olvasó megelégelte ezeket, illetve nem akar már úgy tenni, mintha érdekelné, valami értelmezhetőre vágyik, ahol a dolgoknak van eleje és vége, konfliktus és megoldás, bevezető és bonyodalom, a jó öreg Homérosz receptje szerint.[8]

Vlagyimov 2000-ben hazatelepült, és az írók dácsafalujában, Peregyelkinóban lakott lakott. Frankfurtban halt meg 2003-ban.

8 Владимов, Г.: Мы живём в стране, где покаяние всегда запаздывало, но никогда не оказывалось излишним. Владимов Г.: *Собрание сочинений:* В 4 т. Т. 4: *Литературная критика и публицистика*. М.: АОЗТ NFQ/2Print, 1998. https://philologist.livejournal.com/10679513.html (megtekintés 2018.02.13.). Ld. még a regényről: Лейдерман, Н.: Георгий Владимов и его генералы, или Реализм сегодня. *Урал* 2003/7.

ANTIHŐSÖK, HÁTORSZÁGOK

Vlagyimir Vojnovics: *Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai*

Vojnovics, ahogy minden adandó alkalommal hangsúlyozta, apai ágon szerb, anyai ágon zsidó származású. A szívműtét árnyékában őszinte, érdekes korrajzot és önéletrajzot írt, amelyben családfáját felsorolva szomorúan jegyzi meg, hogy a szerb ősei valamikor a horvátokkal és a bosnyákokkal egy népet alkottak, alig tíz nemzedékkel ezelőtt. Az író egy katalógusszerű felsorolásba sűríti az életet során váltott identitásokat.

> De jó érzés pizsama helyett újra ruhát húzni, és kimenni az utcára az élő emberek közé, ahol már nem beteg leszek, hanem járókelő. És hirtelen eszembe jutott, hány ideiglenes elnevezést tettek már a nevemhez életemben. Voltam már újszülött, gyerek, kisfiú, tanuló, evakuált, pásztor, éjjeliőr, utas, iparos, asztalos, fiatalember, férfi, autóvezető, behívott, újonc, katona, sorkatona, őrszem, ügyeletes, letartóztatott, leszerelt, instruktor, pályamunkás, ács, egyetemi hallgató, munkakerülő, szerkesztő, költő, prózaíró, író, ellenzéki, gyanúsított, vádlott, emigráns, külföldi, hontalan, rehabilitált, és még legalább két tucatot fel tudnék sorolni.[1]

Gyermek- és ifjúkora elég mozgalmas, iskoláztatása pedig meglehetősen szaggatott volt. Az 1., 4., 6., 7. és 10. osztályt végezte el, de egyiket sem egy helyen. Sikertelen felvételik és befejezetlen főiskolai évek közben és után sokfelé dolgozott, négy évig volt katona (1951–1955). Moszkvában nem került be az írókat képző (vagy inkább termelő) Gorkij Intézetbe, elvégzett két évet a tanárképző főiskolán, majd otthagyta és elment a kazahsztáni szűzföldekre dolgozni. Itt kezdett novellákat írni. 1960-ban költözött Moszkvába, ahol a rádiónál kapott állást. Ettől kezdve publikált, első művét máris a *Novij Mir* közölte. Első írásai hangsúlyozottan a mindennapi életről szóltak, amint ezt első könyvének címe is mutatja: *Mi zdesz zsivjom* (Itt élünk, 1961). Már e korai művek mikrorealizmusában felfedezhető a későbbi szatíraíró látásmódja.

1 Войнович, В.: *Замысел*. М., Вагриус, 1995. 365.

Vojnovics korai művei jellemző képet adnak arról, meddig juthatott el egy tehetséges író a szovjet cenzúra határainak feszegetésében. A *Hétpercnyi járás* (1961) behatárolt cselekménytere és hőseinek a legszűkebb kis világukra korlátozódó, de közben az élet nagy kérdéseivel bajlódó gondolkodása a 19. századi orosz novella minden mesterfogását át tudja ültetni a szovjet kisember lélekrajzába. Csehov *Rotschild hegedűje* a novella intertextuális elődje. Ocskin hirtelen halála suta megbánást vált ki a falu népéből, akik közül a koporsókészítő esetlen filozofálása áll a központban. A társas érintkezést fenntartó, örök problémaként taglalt „hány oszlopa van a Nagy Színháznak”[2] kérdés is Gogol és Csehov groteszk szemléletéhez vezeti vissza az olvasót. A kisemberek sajátosan naiv életfilozófiája már a majdani Csonkin alakjának előképe, s talán a főhős hasonló neve is ezt sejteti. Ocskin szülőháza és a sírja tízpercnyi járásra esnek egymástól, s életének negyven éve alatt úgy járta meg a szovjet történelem állomásait, hogy mindig börtönből vagy táborból jövet-menet élt. Dezertált, lopott, betört, s élvezte az ingyen ellátást.

Vojnovics 1962-ben írt egy verset, amelyet megzenésítve az egész ország dalolt: *Négy perccel a start előtt* avagy *Az űrhajósok dala*.

Tipikus szovjet téma, az építőiparban játszódó „termelési konfliktus” áll a *Hocsu bity csesztnim (*Becsületes akarok lenni, 1963) középpontjában. A tartalom ideológiailag mintaszerűnek is tekinthető. Az építésvezető nem hajlandó selejtesen átadni a házat idő előtt, a november 7-i ünnepre, még akkor sem, ha az előléptetése múlik ezen. A szocialista munka e pozitív hőse becsületessége révén áldozat lesz, így alakul ki a becsületesség vs. létező szocializmus képlet. A főhős kétségbeejtő magányban, magánéleti megalkuvásokkal kénytelen élni, és szomorú sorsok veszik körül. Ezek a zsákutcák lökik előre a hőssé válás, majd a fizikai összeroppanás kudarcába, később az unalmas házasság csapdájába. A szovjet élet körképe a kaotikus építkezési szervezés, a hiánygazdaság abszurditásai és a termelési pártirányítás ábrázolása révén teljesedik ki. Az elbeszélés színpadi változatát nagy sikerrel játszották mindaddig, amíg Vojnovics első művei szamizdatba nem kerültek, s nem lett betiltott író.

A *Putyom vzaimnoj perepiszki* (Kölcsönös levelezés útján,1968) már tautologikus címében érzékelteti az abszurd megjelenését, a szatíra térhódítását Vojnovics életművében. A kisregény anekdotasorozat. Ha lélektani prózaként szemlélnénk műveit és alakjait ennek megfelelően pszichológiai alakoknak, akkor csak a kölcsönösen egymás csapdájába esett emberek ördögi körét tudnánk felrajzolni. Altinnyik élete végzetes véletlenek sorozata, nem lenne szabad leszállni a vonatról, bemenni Ludmillához a baljós házba, lerészegedni, öntudatlanul ágyba kerülni,

2 Vojnovics, V.: *Hétpercnyi járás.* Ford. Hetényi Zsuzsa. In M. Nagy Miklós (szerk.): *Huszadik századi orosz novellák.* Bp., Noran, 2006. 364–365.

aláírni a házassági papírt... A realitás abszurditása talán ebben a műben válik először a műfaj meghatározójává, s billenti át az egyébként szűkszavú ábrázolásra szorítkozó művet a szatíra felé. A szereplők önmaguk fölé nőve általánosodnak, és noha alig vannak néhányan, panorámaszerűnek tűnik a szovjet falu és katonaság bemutatása. A párbeszédek és főleg a levelek nyelve Iszaak Babel és Zoscsenko szkáz-eszközeit újabbakkal gazdagítva ellenállhatatlanul komikus nyelvi keverékben érzékelteti a műveltségét fitogtatni akaró provincialitást.

A *Dva tovariscsa* (*Két barát*, 1972) cselekménye soványka. Mintegy száz oldalon egy 17 éves kamaszfiú meséli el pár napját. Vojnovics, a korábbi Akszjonov-művekhez hasonlóan tükröt tart a felnőtt társadalom elé a tizenévesek világával és életével, csak ez már nem a háború utáni nemzedék, hanem a pangás korszaka. Vojnovics a cselekményben kváziszovjet karriert ír hősének, aki nem akar továbbtanulni, hanem inkább bevonul, és mindenáron repülős akar lenni. Csakhogy a repülés sem hősi életálom, hanem menekülés a bódulatba a csonka család, a minden lépését vigyázó mama és nagymama és a körülmények szülte kudarcok elől. A belátható egzisztenciák korántsem meggyőzőek, a szovjet élet végtelen sivárságának jelenségei. Barátját képesek betegre verni a szülei, mert motort vett a saját keresetéből. Az elvált apa cirkuszi jeleneteket ír regény helyett, és második, fiatal felesége mellett szánalmas papucsférj. Az udvarokon az erőszak uralkodik, a főhőst elagyabugyálják, és könnyen kényszerítik rá, hogy a barátja képét szétverje.

A főhős teljes magánya olvasmányai, az irodalmi utalások fényében válik egyértelművé és kilátástalanná. Tánya, a butuska csapodár fodrászleányka, akivel a rendőrörsről szabadulnak ki szerencsésen, és aki csókolózni tanítja, korántsem a nagy romantikus szerelem, nem Tatyjana, amire Vojnovics több elszórt Anyegin-idézettel világít rá. Salinger regényét is olvassa a fiú, a novella elbeszélője, s az életet alulnézetből értelmező kamasznarráció pszichológiai elemekben igen takarékos, de sok párbeszédet alkalmazó nyelve sokat köszönhet Salinger *Zabhegyező*jének. Salinger kamasza viszont talál társakat, elsősorban egy lányt, míg Vojnovicsnál süvít a magány, nyomasztó a kisváros, és a főhős egy bizonytalan gesztussal int búcsút a mű végén. A fokozatosan halmozott és fel nem oldott feszültség forrása az is, hogy ez a fiú tehetségesen ír, sokat olvas, de élete és a szovjet életlehetőségek kényszerpályára sodorják, amit maga nem képes átlátni.

Az *Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai* olvasmányos, s egyben kordokumentumnak számító könyv, írója még a Csonkin-film (rendezte Jiří Menzel, 1994) népszerűsége nyomán is kevéssé vált ismertté Magyarországon. Lassan egy olyan generáció olvassa ezt a regényt, amely már csak elemzésekből tudja meg, mi is a szamizdat és tamizdat, és nem érti a „régi" nyelvet. Nekik a poloska csípős, kicsi, kellemetlen bogarat jelent, bár sohasem látták, azt pedig

el sem tudják képzelni, hogy a beépített lehallgató készüléket nevezték így. Nekik a tégla is házépítéshez való égetett építőanyag, nem pedig beépített besúgó. Idegenek az 1930-as évek végének szovjet valóságára vonatkozó szavak: párttitkár, kolhoz, munkanap mint fizetési egység.[3]

Egykor a kettős tudatban nevelődött nemzedékek pontosan kidolgozták magukban a sorok között olvasás képességét, mindenben „mögöttes" jelentést találtak. Nekik nem fog nehézséget okozni, hogy a *Csonkin*t a történelmileg meghatározott hely és idő ellenére ne csak a sztálinizmus szatírájaként, sőt ne csak a mindenkori szovjetrendszer paródiájaként, hanem saját életük abszurd tükreként olvassák.

A hallatlan népszerűséget hozó regényt Vojnovics 1963-ban kezdte írni, és első fejezetei a szamizdatból hamarosan Nyugatra kerültek, ahol 1969-ben meg is jelentek (a *Granyi* című emigráns folyóiratban). Ettől kezdve az írót nem publikálták, sőt üldözték. Az Írószövetség vallatta, hogyan került Nyugatra a kézirat. A bizottság elnöke szerint nem is fontos, hogyan került Nyugatra a kézirat, mert ha nem is jutott volna ki, ha csak az íróasztalfiókban hevert volna, sőt ha meg sem lett volna írva, csak gondolatban született volna meg, akkor is arra kérte volna az illetékes szerveket, hogy a legszigorúbban büntessék meg a szerzőt. Ezt az „ötletet" Vojnovics felhasználta későbbi regényében, a *Moszkva 2042*-ben, ahol a még meg sem született regényt cenzúrázzák.

Vojnovics engedményt tett a hatalomnak, és újságnyilatkozatban ítélte el a németországi *Granyi* folyóiratot, amiért engedélye nélkül közölték írását. A nyilatkozatba az Írószövetség funkcionáriusai igen gusztustalan sorokat írtak bele Vojnovics tudta nélkül. S noha a kampány elcsendesült, Vojnovics nem bírta tovább a kompromisszumokat. 1973-ban nemcsak a *Csonkin* kéziratát juttatta ki Nyugatra, hanem nyilvános levelet írt Szolzsenyicin védelmében, és kifigurázta a Szerzői Jogvédő címén megalakult újabb cenzúrahivatalt. Ezek után kizárták az Írószövetségből (1974).

A *Csonkin*t sokan nevezik a *Svejk* szovjet-orosz változatának, ami igaz is, meg nem is. Mindkettő katonatörténet, mindkettő lehetetlen operetthadseregnek mutatja be egy-egy nagy birodalom félelmetes erőszakszervezetét, mindkettő

3 A fordítónak sem szabad elfelejtenie a történelmi tapasztalatok múlandóságát. Egy szállóigének is beillő mondatot felolvastam tizenéveseknek. „A tömeggyűlés olyan rendezvény, ahol egyesek azt mondják, amit nem gondolnak, mások azt gondolják, amit nem mondanak." A következő értelmezést kaptam: azok, akik beszélnek, nem gondolták eléggé át azt, amit mondanak, a tömeg pedig nem beszél, mert nincs idő, nem kap mindenki szót. Át kellett fogalmaznom, hogy a hazugság és a félelem mindennapos, elkerülhetetlen jelenlétét érzékeltessem. „A tömeggyűlés olyan rendezvény, ahol sok ember gyűlik össze, és egyesek azt mondják el, amit nem gondolnak, mások meg azt gondolják, amit nem mondanak el." A szónokok azt mondják, amit kell, de ők sem gondolják komolyan, a tömeg pedig nem mondja el azt, amit gondol.

háború alatt játszódik. És mindkét főhős kisember, akik mindketten pontosan tudják, hogy melyek a számukra fontos dolgok: az evés, az ivás és a nők. Nem hasonlítható össze azonban a két birodalom: az Osztrák Magyar Monarchia a bukás szélén állt, a szovjet nagybirodalom azonban éppen irányt vett, hogy még nagyobb és még félelmetesebb legyen. Hogy a cseh, helyesebben prágai kisember mennyivel európaibb, mint a falusi orosz, azt már abban az egyszerű helyzetben is fel lehet mérni, hogy melyikük, hogyan, mit, milyen mennyiségben, és kinek a társaságában iszik. Arról pedig, hogy mi a különbség Ferenc József és Sztálin között, persze nem történelmi tudományossággal, hanem az alattvalók csodáló szemében, nem csak e két regény alapján alkothatunk képet. Végül pedig, de egyáltalán nem utolsósorban, a két világháború közötti óriási különbségről is volna mit filozofálni. Érthető, hogy a regényből Jiří Menzel csinált filmet: a cseh naiv humor, a groteszk szatíra nemcsak forrása, de szemléleti rokona is a regénynek. (Menzel más hőseire, *Az én kis falum* alakjaira is gondolhatunk.)

Az egész falu sajátosan sarkított egyéniségekből áll, akiknek, hogy Andrej Platonov kifejezésével éljünk, a gondolkodás olyan szokatlan, hogy felforr tőle fülükben a zsír, mégis szakadatlanul problémákon törik a fejüket. Platonov naivan filozofáló alakjai egyébként fontos elődjei a *Csonkin* hőseinek, a mocskos Sárosfalva, jelenlegi nevén Vörösfalva lakóinak, akiknek nyelvét is a platonovi belső feszültségre, az ideológiát szajkózó szólamok, és a népi formák frappáns össze nem illésére alapozza Vojnovics. Ebben a szóbeliséget érzékeltető stilizált népi nyelv kikeverésében, a szkázban, Vojnovics nagy elődöket tudhat maga előtt az orosz irodalomban, Zamjatyint, Babelt, Zoscsenkót.

Vojnovics elbeszélője nem fölényes magasirodalmi leleplező, hanem afféle mesélő, aki megcsavarintja a mondatokat, hogy ízesebben-viccesebben folyjon a szó. Vojnovicsot bensőséges érzelmi viszony fűzi anyanyelvéhez, lubickol a népi fordulatokban, az eufemisztikusra finomított káromkodásokban, a szójátékokban, a műveletlen nyelvhasználat komikumában (nem kevés fejfájást okozva ezzel a fordítónak).

Vojnovics nem az ostobaságot írta meg, s amikor olyan szólamokkal támadták (még az 1980-as évek második felében is), hogy a népet gúnyolja ki művében, alapvetően a lényeget nem értették meg. Csonkin antihős, alacsony, csúnya, eláll a füle. S ha nevetséges is, mégis egy a dosztojevszkiji „megalázottak és megszomorítottak" közül: amikor az olvasó először találkozik vele, éppen a hőségben egzecíroztatja a felettese.

„A könyv hőse olyan, mint egy saját gyerek – olyannak születik, amilyen, nem lehet kihajítani az ablakon. Lehet, hogy a mások gyereke jobban sikerült, okosabb is, de a saját gyerek mégiscsak kedvesebb, mint bármelyik más, éppen mert

a sajátunk”[4] – fordul hirtelen olvasójához az író a 3. fejezetben. Vojnovics itt csavaros önreflexiót mímelő narrációt alkalmaz, ravaszkodik, hiszen éppen az a célja, hogy felhívja rá a figyelmet, Csonkin nagyon is hétköznapi figura.

Csonkin rossz katona, csak az istállóban és a konyha körül alkalmazható. Vojnovics a kemencesutba dugja, mert Csonkin az örök népi figura, az ostoba legkisebb fiú egyik változata, aki nem nyer királyságot, de valamilyen, az együgyűeknek járó gondviselés révén mindig kikeveredik a bajból. Talán azt mondhatnánk, hogy legfőbb tulajdonsága a rettenthetetlen népi naivitás. Talán egy kicsit rokona az orosz szent együgyűeknek is. Születése is „csodás”, mesés körülmények között történik, apja ismeretlen, és egy, talán két évig hordta ki az anyja... Az sincs kizárva, hogy a Golicin hercegi család leszármazottja. Neve, az Iván önmagában *az* orosz embert jelenti, a tipikus népi hőst, illetve embert. Apai nevével együtt már más képzeteket is ébreszt: Iván Vasziljevics volt a neve a Rettegett vagy Rettentő Iván cárnak, és így ez a „legkisebb fiú” nevében mégis azt súgja nekünk, hogy az utolsókból könnyen elsők is lehetnek.

Csonkin feladata is mesés: nem a csodás fa őrzésére rendelik ugyan, hanem annak modern változataként egy elromlott repülőt kell őriznie, és azon nyomban ott is hagyja a feladatát Nyurka kedvéért. A kerti munka az ő életeleme, míg az unalmas őrállás, a „feladat” értelmetlenségét józanésszel azonnal belátja. Csonkin „kiszáll a buliból”, s a korabeli olvasó nevetése annak az ártatlan vakmerőségnek szólhatott, amellyel ezt a kiskatona meg merte tenni. Csonkin naivitása olyan páncélt von köré, hogy nem fogja fel a katonai vagy akármilyen szabályok komolyságát, ezért a hivatalos ideológia sem tud rá hatni.

Ebben a szent együgyűségében tulajdonképpen azt mondja ki, amit a mesebeli gyerek, hogy „a király meztelen”, semmi értelme a nagy szovjet birodalmasdi játéknak. Földhöz ragadt (azaz józan) gondolkodásával képtelen megérteni, miért nem szabad a politikai oktatáson azt kérdezni, valóban két felesége van-e Sztálinnak, és nem érti a majomból emberré válás folyamatát. Hiszen ha a munka teszi az embert, miért nem lesz a legszorgosabb igavonó lóból szemünk láttára ember? Amikor Csonkin gyerek módjára nem illő dolgokat kérdez, és nem tud hazudni, a mindenütt uralkodó hazugságot leplezi le. Vojnovics a közvetett, nem didaktikus szatírát használja a szovjet és különösen a sztálini rendszer leleplezésére. Ellenzékisége megingathatatlan, de nem fensőbbségesen intellektuális és nem is dühödt. Mindkét magatartást tiszteletreméltó kortársai képviselték az irodalomban, bár meg kell jegyezni, hogy közülük nem sokan merték a Nagy Honvédő Háborút, vagy ahogyan a lelkesítő induló nevezte, a Szent Háborút kikezdeni.

4 Vojnovics, V.: *Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai*. Ford. Hetényi Zsuzsa. Bp., Gabo, 2005. 23–24.

Vojnovics regényében a korabeli Szovjetunió szörnyűségeinek majdnem minden mozzanata megjelenik, észrevétlenül és szervesen. Akár történelmi panorámának vagy szórakoztató kisenciklopédiának is tekinthető. A Szovjetunió lerohanásának időpontjában vagyunk, és Vojnovics anélkül, hogy bármilyen mélyebb elemzésbe bocsátkozna, bemutatja azt a sokáig elhallgatott tényt, hogy a Szovjetunió diplomáciai vakságának köszönhetően nem látta előre a háború vészes közeledtét. Látjuk a regényben, hogy a Vörösfalváról magas rangba emelkedett fejőnő nemrég még vígan parolázgatott a Kremlben, a német vezetés tiszteletére pompás külsőségekkel megrendezett fogadáson.

A hadsereg is felkészületlen volt, mert a tapasztalt vezetőket, a hadsereg élvonalát Sztálin kivégeztette. (1937-ben a Heydrich vezette német biztonsági hivatal Eduard Beneš csehszlovák köztársasági elnök közvetítésével a Vörös Hadsereg tábornokainak kémtevékenységéről szóló hamisított iratokat juttatott el Sztálinhoz, s így elérte tíz katonai vezető kivégzését, a Vörös Hadsereg „lefejezését", azaz végzetes meggyengítését.) Ennek köszönheti a regénybeli Drinov tábornok fényes és szédítően gyors karrierjét – úgy lépett felettesei helyére, hogy feljelentette őket. Az efféle magatartás persze tovább általánosítható, a módszer alkalmazása nem szorítkozott a háborús évekre, békeidőben is éppen olyan hasznos és jövedelmező volt.

Vojnovics a rettegett KGB-ről is elmondja a magáét. Kezében és ellenőrzése alatt tartja az egész országot, de működését igencsak hátráltatja, hogy fanatikus, gondolkodásra képtelen emberek dolgoznak benne. A mindent elözönlő szürkeség nemcsak a ruhájukban, hanem a jellemükben is alapvető. „Miljaga mindig közepes eredményeket produkált, mert tisztában volt azzal, hogy a láthatatlan fronton éppen olyan veszélyes élmunkásnak lenni, mint lemaradni."[5]

Az állambiztonsági szervek lényegében saját népük felszámolásában végeztek kiemelkedő tevékenységet. Szerepük az volt, hogy rettegést keltsenek mindenkiben, minden és mindenki más iránt.

> Erről az Intézményről az a hír járta, hogy mindent lát, mindent hall, mindent tud, és ha valami nincs rendben, azonnal megjelenik és közbelép. Innen jön a népi mondás: ha túl okos vagy, Oda kerülsz, Ahová Kell, vagy másképp: ha sokat fecsegsz, Oda kerülsz, Ahová Kell. [...] Az Intézmény ama elv alapján működött, hogy üsd-vágd a társaidat ott bent, akkor a többi is félni fog ott kint.[6]

Ezt a félelmet Vojnovics rendkívül alaposan és sok jelenetben érzékelteti, hiszen ez volt a sztálini terror alapvető eszköze.

5 Uo. 219.
6 Uo. 183–184.

Vegyük azt a jelenetet, amikor a párttitkár felettese egy beszélgetés hevében véletlenül ráüt egy Sztálin-szobor fejére, és borzalmasan megijed, mit fog szólni a másik. De a másik is halálra ijed.

> Jobban szerette volna, ha nem is látta volna, ami történt, de hát látta, de még mennyire, hogy látta. Most mit tegyen? Csináljon úgy, mintha nem is látta volna? És ha Boriszov elrohan és bevallja a bűnét, akkor ő bezzeg kimászik a csávából, de Golubev benne marad, és megkapja a magáét azért, hogy nem jelentette. Ha meg feljelenti, akkor is egy-kettőre leültetik, már csak azért is, mert látta.[7]

A félelem diktálta lelkesedés, a tömegben feloldódás paródiája, méghozzá hátborzongató részletességű paródiája Csonkin álmában az a jelenet, amikor „önként és dalolva" együtt kell röfögnie a malacokkal.

Miljaga KGB kisfőnök rendíthetetlen mosolya mögött a kegyetlenség és a határtalan önhittség félelmetes elegye rejlik. Vojnovics paródiája is ilyen kifinomultan kegyetlen. A KGB helyi főnöke először is vereséget szenved egy kis zsidó csizmadiától, aki bölcsességével és élettapasztalatával mindig képes kikerülni a félelmetes szervezet karmaiból, ahonnan senki nem szokott kikerülni. Miljaga azután az egyszerű falusi legény, Csonkin csapdájába sétál bele. Amint onnan nagy nehezen és elég sokára kikerül, a saját kollégái, a szovjet katonaság fogságába esik, és úgy tűnik, nem ismeri fel, kik között is van. Németeknek nézi őket, ők viszont Miljagát nézik Gestapósnak. Fergeteges humorforrás, azt mondhatnánk, tipikus vígjátéki helyzet, komikus félreértések sorozata. Csakhogy Vojnovics végtelenül komolyan játszik. Olyan dolgokat mond ki, amin nevetünk, de közben futkos a hátunkon a hideg. Például hogy „az utóbbi időben Miljaga éjjel-nappal az irodájában volt, amivel súlyos károkat okozott önmagának és a hazának is."[8] Vojnovics a fejével játszik, amikor viccesen kimondja, hogy a KGB tönkreteszi az országot. Bemutatja a minden behálózó KGB értelmetlenségét és abszurdságát, majd kimondja azt, hogy a KGB ördögi Intézmény.

A németes félreértések ott kezdődnek, hogy kiderül: az idegen nyelvek nem ismerése, a tudatlanság halálos veszélyt is jelenthet. A nyelvi dadogások és félreértések sorozatában Vojnovics lépésről lépésre addig a „képtelen" állításig jut el, hogy a KGB-s tiszt, amikor saját honfitársait tartóztatja és végezteti ki, voltaképpen ugyanazt a munkát végzi, amit a Gestapó, azaz szovjet kommunistákat

7 Uo. 58.
8 Uo. 219.

gyilkol. A vicces nyelvi káoszban egyszeriben fény derül arra, hogy a KGB a szovjet Gestapó. Ilyen merész rendszer elleni támadást nem sokan írtak le még az illegális irodalomban sem – és végképp nem úgy, hogy az olvasó e felismerés közben hangosan kacaghasson.

Ez a fogás Vojnovics specialitása: maró szatíráját a vérfagyasztó társadalomkritika, a sziporkázó komikum és a végletekig vitt abszurd elemeiből szövi. Nem riad vissza a fantasztikus elemektől sem. A hősök álmaiban olyan nevetséges jelenetek képződnek, mint amikor Sztálin a malacok lakomáján beúszik egy tálon felszolgálva. Az orosz kisember a tömeggyűlésen Sztálint népvezérként ünnepli és megtapsolja, atyai vezetőként isteníti, de tudattalan vágyálmában vagy retteg tőle, vagy megalázó halálát kívánja. Egy „Sztálin a malacos tálon" képért vajon hány év börtön járt volna korábban, vagy bármikor, ha a mindenkori népvezéreket behelyettesítjük? És vajon hány olvasónak és milyen politikai rendszerek vezetőiről fog még eszébe jutni nevetés közben ez a kérdés? Hasonló „vicces" fogást alkalmaz az író, amikor, mintegy puszta ellátási baki miatt, a támadó egységek a rekkenő nyárban téli hófehér álcázó ruhát kénytelenek ölteni. Csonkin természetesen azonnal meglátja a nyár derekán „feltűnés nélkül" közeledő hóbuckákat, Vojnovics pedig alkalmat teremt rá, hogy „fehéreknek" nevezze a vörösöket. A Vörös Hadseregből így lesz Fehér, a régi polgárháborús szóhasználat szerint ellenség, önmaguk, de legalábbis a nép ellensége.

Vojnovics nem sematikus népellenségeket rajzol, alakjai nem fekete-fehér bábok, képes meglátni a rendszert szolgáló emberekben az áldozatot is. Szvincov egészen addig rendíthetetlenül kegyetlen figura, amíg nem kerül vissza a természetes közegébe, a földhöz, ahonnan elszakadt. Amikor végre krumplit szedhet, boldog, és ébredezni kezd benne a lelkifurdalás. Tulajdonképpen nem érzi jól magát a tőle idegen hóhérszerepben. Felmerül a kérdés, honnan is jöttek, kik is voltak ezek az emberek, amikor még emberek voltak – és a következő lépés az a felismerés, hogy a rendszer változtatta meg őket.

Érdemes arról is szólni, milyen sok beszélő nevet alkalmaz Vojnovics. Egyikmásikat le lehetett fordítani magyarra, vagy legalábbis érzékeltetni lehetett, hogy van jelentése (a fordító ismét panaszkodhatna). Szvincov neve az ólomra utal, Miljagáé arra, hogy folyton negédesen mosolyog. Vörösfalvát és Hosszúfalvát azért kellett lefordítani, mert ez a két falu a mesebeli „hol volt, hol nem volt", nemlétező, de mindenhol elképzelhető helyszín. A nyakatekert és üres cikkeket író Nyeuzselev járási pártbizottsági előadó nevéből sikerült egy szlávos hangzású Vajonha nevet kreálni, a jelentés megtartásával. Vállas gúnynevét pedig könnyű és „jogos" volt megmagyarítani, lévén ragadványnév. Oszoaviahim pedig, a ló neve, éppen azért marad meg bennünk és vált ki újra és újra nevetést, mert önmagában is a szörnyszülött szovjet mozaikszavak paródiájának tűnik, holott

létező fogalom volt.[9] Lónévnek pedig ellenállhatatlanul komikus, mert olyan, mintha egy ógörög eposzból származna.

A bohózatba illő páros, Taldikin („kelepelő, kotkodácsoló, fecsegő") és Sikalov brigádvezetők a mindenkori rendszer zokszó nélküli végrehajtói. Fejükben félelmetes sötétség uralkodik, ezért mindenre kaphatók. Vojnovics ismét nem az embereket figurázza ki, hanem rajtuk keresztül a szentnek tartott szovjet dolgokat.

> – Na és szerinted mikor vót a forradalom?
>
> – Millyen forradalom?
>
> – Hát az októberi. – Taldikin igyekezett olyan dolgokra terelni a beszélgetést, amit biztosan tudott. – A forradalom tizenhétben vót.
>
> – Arról nem tudok – rázta meg a fejét határozottan Sikalov. – Tizenhétbe Pítervárba szógátam.
>
> – De hát a forradalom is ott vót – örült meg Taldikin.
>
> – Neeeem – mondta Sikalov mély meggyőződéssel. – Meglehet, hogy máshol akárhol vót forradalom, de hogy Pítervárba nem vót, az hétszentség.[10]

Itt megtudjuk, hogy a Nagy Októberi Szocialista Forradalom óriási, sőt világtörténeti jelentőségű eseményét, amely állítólag, szavahihető külföldiek szerint „megrengette a világot", egészen közelről észre sem lehetett venni. Ennek a szatirikus mozzanatnak egy mélységes filozófiai vetülete is van. A kisember látószögét mutatja be, akinek a feje fölött zajlik a nagybetűs Történelem, de nem változtatja meg az életét. És ilyen magatartással, a fejében uralkodó sekélyes és zavaros ismeretekkel ennek a történelemnek a kiszolgálója, áldozata vagy eszköze lesz. Sikalov lényegében észre sem veszi, hogy az ország berendezkedése gyökeresen megváltozott: régen is parancsra kergette a népet, és most is.

Pedig a politikai változások befurakodnak az emberek közötti legintimebb szférákba is. Revkin felesége a Krupszkája-típusú keményvonalas női bolsevikok nagyszerű paródiája. (Krupszkája, Lenin felesége volt az, aki új pedagógiai elvekre hivatkozva betiltotta a gyermekotthonokban a játékbabákat.) „Aglája nem mindig értette, miért ilyen humánus a pártvonal, és miért nem lehet ezeket az embereket ott helyben megsemmisíteni. Most a gyermekotthon vezetője volt."[11] Ebbe a két mondatba a szovjet gyermekotthonok minden szörnyűségét bele lehet képzelni.

9 Az Oszoaviahim művelet (oroszul Операция Осоавиахим) célja a második világháborúban legyőzött Németországból tudósok és szakemberek Szovjetunióba juttatása volt.

10 Uo. 136.

11 Uo. 223.

Aglája a politikát, a következetes pártvonalat az ágyba is magával viszi.

> – Andrej – mondta Aglája halkan és tántoríthatatlanul –, ha helytelen hangulatot érzel magadban, fel kell mindent tárnod a párt előtt, és le kell tenned a fegyvert.
>
> – Igen, ezt kell tennem – értett vele egyet Andrej. – De mi lesz a fiunkkal? Hiszen még csak hétéves.
>
> – Ne aggódj. Igazi bolseviknak fogom felnevelni. Még azt is elfelejti, mi volt az apja neve.
>
> Segített a férjének összecsomagolni a kofferját, de ideológiai megfontolásból nem volt hajlandó vele közös ágyban tölteni az éjszaka hátralévő részét.[12]

Vojnovics a mindennapi életről is szinte teljes körképet nyújt. A Szovjetunióban az 1930-as években nem számított kivételesnek az analfabetizmus. Egészen pontosan 1937-ben 68 millió írni-olvasni tudóra 30 millió analfabéta esett a korabeli statisztika szerint, amely bizonyosan nem túlozta el az adatokat. Az 1917-es változások idején a népesség túlnyomó többsége írástudatlan volt, és az új állam becsületére legyen mondva, eleinte minden lehetséges eszközzel segítette e jelenség felszámolását. Az iskolák azonban az 1930-as években már nem voltak olyan aktívak és jók sem, az idősebb generáció nem feltétlenül került be az iskolapadba, és a felvilágosító lelkesedési hullám is elcsendesült, mert kiderült, hogy a nép felvilágosítása nem államérdek egy totalitárius államban. Így eshet az meg, hogy Osztrovszkij erősen irányzatos művét, *Az acélt megedzik* című regényt Kilin pártszervező magától értetődő módon csak a betűket ismerőknek ajánlja.

Az olvasónak talán fel sem tűnik, milyen alapos ismereteket szerezhet Vojnovics regényéből a szovjet mezőgazdaság állapotáról. Távol álljon tőlünk, hogy Szolzsenyicinhez csatlakozva idealizáljuk az I. világháború előtti Oroszország mezőgazdasági eredményeit, amelyek azonban egy igen nehezen modernizálódó, elmaradott, lomha szerkezetű országhoz képest stabilan és hagyományosan jók voltak. 1917 után minden fenekestül felfordult, a mezőgazdaságot mesterségesen szétbomlasztották, tudatlanságból központosították, erőszakkal kolhozosították, a politikai döntések függvényében szétzilálták és elherdálták, a szakembereket száműzték, kitelepítették, a termés visszaesett, a vetőmagot is felélték vagy eladták, az állatokat a parasztok levágták, hogy ne vegyék el tőlük, és ezzel a helyzettel az ország vezetői több éves éhínséget generáltak. Eme recept alapján állt elő az, amit Vörösfalván 1941-ben látunk. A vörösfalvi kolhoz eredményei csak papíron léteznek, a falubéliek nem dolgoznak, mert munkájuknak esetleges

12 Uo. 223.

eredményeihez semmi közük, azt soha nem fogják viszontlátni, se pénzt nem kapnak a munkájukért, se árut. Fantomszerű munkanapokat, vagyis munkaegységeket számolnak el nekik, papíron.[13] Ebből az is kiderül, hogy Vojnovics nem csak a katonaságot, hanem a mezőgazdaságot is saját tapasztalatából ismerte.

Nyúrának megmarad Szépség nevű tehénkéje, ő legeli le a szovjet növénynemesítési agyrémek korai termékét, a szörnyszülött, paradicsomgyökerű és krumplilevelű, *puksz* nevű tudományos vívmányt. A szovjet növénynemesítési kísérletek, Micsurin és Liszenko eredményei a magyar mezőgazdaságot is boldogították az ötvenes években, természetesen politikai tartalommal beoltva. Gladisev növénynemesítő magasröptű elméletében Vojnovics nemes egyszerűséggel a szart teszi a természet sarkalatos pontjává. „A szar a világon a legértékesebb anyag, mert az egész életünk a szarból jön és a szarba is tér vissza."[14]

Ha Csonkin a mesehős, akkor Nyúra a megtalált királylány és a mesebeli segítő egy személyben. Kicsit lompos királylány, de nagyon hűséges és Csonkinhoz illik, mert házias, kitartó és talpraesett. Szinte mesebelien ért az állatok nyelvén, akik maguk közé tartozónak vélik, Nyúra pedig szívesen él velük testi közelségben, mint a természet része. Pontos ellentéte az a KGB-s, aki nem szereti az állatokat, és ezért az embereket sem. Nyúra alakja méltó utódja azoknak a határozott asszonyoknak és nőknek, akik a 19. századi orosz irodalomban oly sok felejthetetlen regényből ismerősek a magyar olvasónak is. Az orosz asszony mindent kibír, zokszó nélkül elviseli a nélkülözést, virrasztást, férfimunkát, és gondolkodás nélkül követi a párját, akivel testben és lélekben egy. Vojnovics az asszonyi erőt teljesen hétköznapi természetességgel, minden pátosz nélkül, de azért határozottan fogalmazza meg Nyúrában.

Nézzük csak meg egy pillanatra körülötte az asszonyi életeket, a pár sorban felvázolt sorsokat is. Miből áll egy orosz falusi háztartás, mit lehet kapni a falusi boltban, milyenek az életben a lehetőségek, a mozgástér, milyen perspektívát nyújt a szovjet állam? Ha valaki marad a faluban, mint Nyúra és kortársai, következik a kolhoz, egy ilyen-olyan férj mellett a szüntelen gyerekszülés, tulajdonképpen a röghöz kötött nyomor. De ha valakit felragad a propagandagépezet,

13 A munkanap definíciója (az újabb kor kedvéért): a kolhozban végzett munka elszámolásának elméleti egysége. Maga Vojnovics így magyarázta el nekem levelében: „Sztálin alatt a kolhoztagoknak nem adtak pénzben fizetést, hanem munkanapokat számoltak el. Úgy képzelték el, hogy amikor a termés beérik, egyenlően osztják szét, és azután minden kolhoztag minden munkanapért (ebből elég sokat össze lehetett gyűjteni) kap valamennyi vetőmagot, krumplit és mindenféle mást, ami a kolhozban termett. Valójában ezekért a munkanapokért a kolhoztagok soha nem kaptak semmit, és abból éltek, amit a saját veteményeskertjükben megtermeltek, a saját tehenük tejét itták. A munkanap feltételes alapegység volt, egyesek egy nap alatt fél munkanapot „kerestek", mások kettőt-hármat. Jómagam tizenegy éves koromban, amikor tehénpásztorkodtam, naponta három és fél munkanapot kaptam."

14 *Csonkin*, 112.

és felkerül Moszkvába, mint Ljuska, a fejőnő, akkor elveszti lába alól a talajt, és egy ideológiai mechanizmus eszközeként lohol egyik helyről a másikra.

Vojnovics szatírájában az emberek soha nem vesztik el valóságos dimenzióikat, nem puszta illusztrációk. Ljuska hirtelen és hamis karrierje mögött ott a szerencsétlen élet, a nyomor, ahonnan elindult. A rendszert szolgáló emberek mindegyikének megvan a maga hasonlóan szürke és döbbenetesen szegényes háttere. A hadsereg paródiája mellett Vojnovics a legegyszerűbb eszközökkel érzékelteti, mit is jelentett a háború kitörése ezeknek a nagyon elszigetelt embereknek az életében. Az érthetetlen újságszövegek nem nyújtanak számukra információt, hiszen a szovjet oktatás nem tudta, de nem is akarta pótolni azt az ismeretanyagot, amit az ország földrajzi és kulturális elszigeteltsége, valamint a cenzúra elérhetetlenné tett.

Csonkinnak fogalma sincs róla, mi is az az Amerika, ez csak puszta szó számára. Amerika vagy Németország támadta meg a Szovjetuniót, neki lényegében mindegy, egyik sem kelt benne konkrét képzeteket. Érdemes itt arra gondolnunk, hogy amikor 1956-ban a budapesti utcákon megjelentek a szovjet katonák, úgy tudták (mert könnyen el lehetett velük hitetni), hogy Egyiptomban harcolnak, a szuezi válságövezetben… Nem tűnt fel nekik, hogy Európában vannak, mert soha nem jártak külföldön, ráadásul elsősorban közép-ázsiai területekről érkeztek, tehát még kevésbé orientálódtak Európában.

Vojnovics számtalan mesefordulatot alkalmaz történetében, fejezeteinek sora lényegében anekdoták láncolata. Vegyük azt a történetet, hogyan ment lépre Miljaga, hogy fogadta az elromlott repülőt a falu, hogy rohanta le a falusi vegyesboltot a háború hírére a helyi asszonysereg és hogyan lett ebből össznépi verekedés, hogyan taposta le a tehén a kísérleti veteményeskertet, hogyan menekült meg furfanggal a falusi zsidó a KGB markaiból, hogyan ejtette fogságba egy szál katona a helyi KGB teljes állományát, és így tovább. Mind-mind egy népi mesemondó anekdotái lehetnének, és éppen ezért tűnnek hitelesnek. Alkalmaz azonban Vojnovics olyan mesefordulatokat, amelyek, bármily valószínűtlenek is, a szovjetrendszer teljes következetlensége és abszurditása mellett akár még elő is fordulhattak. Egyfolytában mosolygunk mi is, amint az örök mosolygó Miljaga szemünk láttára tűnik el a süllyesztőben, a katonai törvényszék elé, egy táborba, börtönbe vagy egyenesen kivégzésre. Az örökké káromkodó tábornok a regény végén hirtelen megkegyelmez Csonkinnak, sőt, ki is tünteti. Megkönnyebbülünk, de nemigen hisszük el. Csonkin se hiszi, szeretne is rögtön egy fényképet. Erre azonban nem jut már ideje, mert a KGB elfogatóparancsa nagyobb adunak bizonyul, mint a tábornok elismerése. A sors hulláma dobálja, felkapja, majd a mélybe veti, és megkötözve tűnik el a szemünk elől. Minden előfordulhat, az életet nem lehet előre kiszámítani. Az is lehet, hogy Csonkinnal még fogunk találkozni.

Ám a regény mégsem itt ér véget, hanem azzal a furcsa jelenettel, amelyben Gladisev megtalálja a csatában elesett ló „végrendeletét". Mi is történik itt, mit tesz velünk Vojnovics? Összemossa a valóságot és a mesét, az életet és a csodákat. Ha egy ló írhat végrendeletet, akkor igaz az álom is, amelyben a lóból ember lett, viszont akkor az is igaz lehet, hogy Sztálint felszolgálták egy tálon, hogy Sztálin női ruhában szaladgál, és talán két felesége is volt… Minden megtörténhet, és ez minden népvezérre is érthető és értendő és kiterjeszthető… ami feneketlen gyönyört jelenthetett a korabeli szovjet olvasónak, és éppen ezért nagy veszélyt az íróra nézve. A ló végrendelete egyébként egy középkori karneváli műfaj parafrázisa, a disznó végrendelete trágár paródia volt a francia irodalomban (Bahtyin hivatkozik erre).

Vojnovics regénye, 2005-ben azt lehetett hinni, az utolsó pillanatban jelenik meg Magyarországon, amikor még talán érthető volt, milyen ok nélküli általános félelemben élni. Azóta kiderült, a félelem bármikor visszatérhet. A regényből megtudjuk és meg is érezzük, milyen nyomorban élt a hatalmas orosz és szovjet birodalom, a nagyvárosoktól fényévnyi távolságban elszigetelt, évszázadnyi lemaradásban tengődő orosz és szovjet provincia. Se utak, se üzletek, se közlekedés, csak ugyanabból az anyagból gyúrt emberek, mint mi vagyunk. Gogol örökbecsű mondása szerint, amikor rajtuk nevetünk, önmagunkon nevetünk.

Ez a nevetést kiváltó szatíra a szórakoztatás olyan időtlen műfajának a klaszszikusa, ahol a humor és a mély gondolatok nem zárják ki egymást. Vojnovics rendszerfüggetlen lélektani vagy természeti megfigyelései, ezek az autentikusnak tűnő tősgyökeres népi szentenciák akkor is bennünk visszhangoznak, amikor Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai már egy kicsit megfakultak az emlékezetünkben. Magunkkal vihetjük az életbe jól használható mondásait, például „Annyi neki az eskü, mint bohócnak a bukfenc." Remélhetőleg az elemzés nem homályosítja el az olvasás spontán örömét. Vojnovics is megmondta már: „A spontán dolgokat irányítani kell. Még ha a kívánatos irányba is haladnak, az élükre kell állni, különben úgy tűnhet, hogy maguk is tudnak haladni."[15]

A *Csonkin* második része, a *Pretyengyent na presztol* (*A trónkövetelő*, 1979) a II. világháború első évében játszódik, a németek által megszállt területen, amelyben Csonkin a Romanovok egy állítólagos kései leszármazottjaként a német hadvezetés tervének célpontja lesz: ha egy trónkövetelővel az élen mennek Moszkva ellen, akkor bizonyosan behódolnak nekik a moszkvaiak. A második kötet ismét egy szentnek tartott szovjet témát, a Nagy Honvédő Háborút, az 1941 és 1945 közötti ellentmondásos eseménysorozat méhkasát bolygatta meg, de ennek a résznek a humora és meseszövése elmarad az első kötet sodró tempójától.

15 Uo. 133.

Vojnovics 1975-ben írta meg annak történetét, hogyan akarta a neki kiutalt lakást egy kultúrdiplomata pártfunkcionárius törvénytelenül, illetve hivatalos maffiamódszerekkel elfoglalni. Az *Ivanykiada* (*Iványkiász*, 1976)[16] a bürokratikus és hierarchikus szocializmus kisszerűségének eposza, a hivatalok packázásainak keleti változatú abszurd, noha csak valóságos, tényszerű leírása. A létező írónevekkel is bőven tarkított szereplőgárda soraiban nincsenek segítők. Az egyetlen „jóakaró" tanácsa is csak annyi volt, hogy ne írjon ilyen követelőző hangnemben, inkább kérjen, írja meg, hogy munkásszármazású, hogy ő írta az űrhajósok dalát, hogy terhes a felesége és célozzon rá valahogy, bármilyen kínos, hogy nem zsidó. A kötet része üldöztetésének másik dokumentuma, *A Metropolban történt* (1975), amelyben leírja, hogyan csalta lépre a KGB azzal az ígérettel, hogy esetleg a *Csonkin* megjelenhet: találkozóra hívták, és mérgezett cigarettát adtak neki.

Amikor az *Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai* fejezetei először szamizdatba kerültek, Vojnovics kihullott a publikálható írók piksziséből. 1980 februárjában megjelent a kerületi pártbizottság embere Vojnovics lakásán és bejelentette neki, hogy a szovjethatalom és a szovjet nép türelmének vége. Még abban az évben elhagyta a Szovjetuniót, kiutasították. Fél év múlva Brezsnyev megfosztotta az állampolgárságától. Ekkor nyílt levélben fordult hozzá:

> *Brezsnyev úr,*
> *Ön méltatlanul túlértékelte tevékenységemet. Nem ástam alá a szovjet állam presztízsét. A szovjet államnak, hála vezetőinek és az Ön személyes hozzájárulásának, nincs semmiféle presztízse. Úgyhogy igazság szerint Önnek önmagát kellene az állampolgárságától megfosztania.*
>
> *Nem ismerem el a határozatot, és azt gondolom róla, hogy nem más, mint egy zagyva papírfecni. Jogilag törvényellenes, tényszerűen pedig én orosz író és állampolgár voltam, és az is maradok halálomig, sőt utána is.*
>
> *Mérsékelt optimista vagyok, ezért nincs kétségem, hogy nemsokára az Ön rendeleteit, amelyek megfosztják szegény hazánkat kulturális javaitól, el fogják törölni. Optimizmusom sajnos nem elegendő ahhoz, hogy hinni tudjak a papírhiány felszámolásában a közeljövőben. Úgyhogy olvasóim kénytelenek lesznek leadni húszkilónyit az Ön műveiből a MÉH-telepeken, hogy utalványt kaphassanak egyetlen Csonkin közlegényről szóló könyvre.*
>
> *Vlagyimir Vojnovics, 1981. július 17. München*[17]

16 Войнович, В.: *Иванькиада, или Рассказ о вселении писателя Войновича в новую квартиру*. Ann Arbor, Ardis, 1976.

17 Vojnovics, V.: *Brezsnyev úr…* (Az író levele Brezsnyevnek, 1981). Ford. Hetényi Zsuzsa. *Élet és irodalom* 62, 2018/31. 2.

Némi vándorlás, többek között a Princeton University katedrája után Vojnovics Münchenben telepedett le. 1981-től évekig rendszeresen dolgozott a Szabad Európa rádiónak, ahol, mint vallja, sokat tanult Anatolij Goldbergtől, Anatolij Kuznyecovtól és Viktor Nyekraszovtól. Az éterben elhangzott műveit Antyiszovjetszkij Szovjetszkij Szojuz (*Szovjetellenes Szovjetunió,* 1985) címen adta ki, szintén tamizdatban. Művei a Szovjetunió összeomlását követően tértek haza.

A kucsma (1987) című elbeszélése a korai művekhez hasonlóan a klasszikus orosz szatíra irodalmi fegyvertárát alkalmazza. Már a cím is Gogolra utal: az orosz 'Sapka' és 'Sinel' *(A köpönyeg)* szavak egybecsengése is hangsúlyozza, hogy Jefim Rahlin író egy gondolat megszállottjaként éppoly kisembere a mi századunknak, mint Akakij Akakijevics az előzőnek. Rahlin nem tud belenyugodni, hogy az Írószövetségben a prémsapka osztásánál neki a legrosszabb minőségű szőrme jutott, és küzdelmet indít feljebbsorolásáért. Összeesküvést sejt, üldözési mániája úrrá lesz rajta, s miközben Vojnovics az írótársadalomról és az írószövetség állambiztonsági irányításáról is mindent elmond, amit szatírában lehet, következetesen végigjáratja vele a csehovi csinovnyik sorsát a halálig. Rahlin csak sapkát akar, makacssága azonban a rendszer elleni lázadásnak minősül, s így válik afféle ellenzékivé, holott csak magának szeretett volna elintézni valamit. (Ez a motívum, az önzésből véletlenül kibontakozó ellenzékiség paradoxona Akszjonov *Tájkép papírból* című regényének a fő témája.) A kálváriajárás észrevétlenül csúszik át a fantasztikum birodalmába. Rahlin először csak vallatójának az ujját harapja le, majd őrületében madárként kirepül az ablakon – egyenesen a kórházba, ahol megbénul, nem tud beszélni. Ebben a tehetetlen állapotában már a sapkát is megkaphatja, s aznap meg is hal. Rahlin ösztönös lázadása kifejezetten Dosztojevszkij irracionális gondolkodású hőseinek magatartását másolja.

Vojnovics sziporkázó ötletekkel teli utópikus szatírája, a *Moszkva 2042-ben* (1986) egy időutazás története. Vojnovics már a kötet egynegyedét kitevő bevezetésben abszolút hiteles életrajzi mozzanatokat kever fantasztikus elemekkel, itt olvasható híres Szolzsenyicin-paródiája is. A kanadai birodalmában önkényúrként élő önhitt Szim Szimics Karnavalov, aki művének, a „Hatvan sziklatömbnek" az elkészült köteteit óhajtja a 2042. évbe küldeni (utalás a Szolzsenyicin szerkesztette szovjetellenes esszégyűjtemény címére, valamint *A vörös kerék* 10 kötetére). A szovjetebbnél is szovjetebb utópikus városállam sok tekintetben Zamjatyin híres ős-antiutópiájának (*Mi*, 1920) az utódja, csak annál sokkal részletesebb jövőkép, azaz valójában jelenkép. A hiánygazdaság immár ideológiával indokolt, s ennek nyelve oly frazeologikusan merevedett hazugságokba, hogy oroszról oroszra tolmács fordítja a beszélgetést. A párt és a KGB egyesült, az újságot rögtön WC-papírra nyomtatják és használat közben olvassák (és a végterméket kötelezően beszolgáltatják), benzin nincs, a futballmeccsek eredményét előre

közlik, az ennivaló ehetetlen, viszont egyetlen kanállal kell megenni, az is a tálcához van láncolva. A fasizmus szele is meglegyinti a jövő Moszkváját: a betegeket, haldoklókat, nyugdíjasokat és rokkantakat kiszállítják a városból, és az örök élet elixírjét kidolgozó laboratóriumokban emberkísérleteket végeznek velük.

Vojnovics szatírája 1986-ban, a glasznoszty és a peresztrojka kezdetén jelent meg. Figyelmeztetése az olyanfajta nyugati értelmiségieknek is szólt, mint regénybeli útitársa, az idealista terrorista, aki az igazi kommunizmus keresésére (és az Interpol elől szökve) indul a jövőbe, az igazságosság és a munkáshatalom birodalmába. De Vojnovics óva int a másik szélsőségtől is. Karnavalov visszatér az emigrációból, fehér lovon vonul be Moszkvába, hatalomátvétele után a régi erőszakszervezetekkel együttműködve visszaállítja a monarchiát és a pravoszláv egyház diktatúráját teremti meg. Az időutazás játékában Vojnovics, ironikusan ugyan, de az író valóságalakító hatalmáról is szól, hiszen amikor a jövőben (2042-ben) regényének öncenzúrázására szólítják fel, akkor valójában az 1982 utáni események alakítását kérik tőle: akit kihúz, az meghal, és máris másképp történik minden 1982 után. A mindenkori cenzúra elleni tiltakozás ez egyben: az írott szó és a valóság viszonya szent.

A peresztrojka hivatalos hírnökei Amerikát is telehazudták azzal, hogy megszűnt a cenzúra – erről is beszél, mint annyi minden másról Vojnovics következő regényében, a *Zamiszel*ben (Alapgondolat, 1995). A sokrétegű könyv a bevezető szerint már az író haláláig fog íródni, s négy rétegében a keretet egy infarktus és szívműtét utáni kórházi naplója alkotja. Közbeékelődnek egy bizonyos Eliza Barszkaja írónő regényének fejezetei, amelyek postán érkeznek Oroszországból az íróhoz; a *Csonkin* keletkezéstörténete és még meg nem írt harmadik részének darabjai, valamint gyerekkori és ifjúkori önéletrajzi részletek (első személyű elbeszélésben) és az írói pályakezdés mozzanatai (harmadik személyű narrációban). Az életre visszatekintő ember nem tekercsben, események egymásutánjaként látja az életet, idézi Tolsztojt Vojnovics, hanem egy palettán, egyidejűleg, egymás mellett. Ez a szerkesztési elv, és a váltogatott négy műfaj egymásba játszása egész és szétdaraboltság viszonyában az élet teljességét jelzi, amely szétesik, és mégis összefügg. Eliza Barszkaja regénye voltaképpen pornóirodalom is lehetne, néhol a divatos „történelem női ágynézetből" változata, de megrendítő részletek teszik ennél többé (például a börtönben ülő ellenzéki rongyos feleségét a jómódú Eliza lelkiismeretfurdalásában megfürdeti, „külföldi cuccokba" öltözteti).

Az író következő szatirikus regénye a *Monumentális propaganda* (2000) volt, amelyért 2001-ben Állami Díjat kapott, az indoklás szerint „az orosz emberek lelke mélyén továbbélő újsztálinizmus" ábrázolásáért. A kitüntetést Putyintól vette át, aminek érdekessége, hogy a későbbiekben Vojnovics következetes anti-putyinista írásokkal jelentkezett, 2015-ben éles bírálatot fogalmazott meg.

Az 1990-es évektől kezdve festészettel is foglalkozott. 2002-ben *Portret na fone mifa* (Portré, mítoszi háttérrel) című könyvében élesen bírálta Szolzsenyicint *Együtt* című monumentális antiszemita művéért, és azért, ahogyan kultuszt próbál építeni maga köré. De azt sem hagyta szó nélkül, hogy Szolzsenyicin írói vénája és stílusa egyaránt lapos. A két könyv körül heves vita alakult ki. Vojnovics ekkorra már visszaköltözött Moszkvába, 2007-ben megjelent a *Csonkin* harmadik része is (*Peremescsonnoje lico*, A kitelepített), és 2010-ben az *Avtoportret. Roman mojej zsiznyi* (Önarckép. Életem regénye) című memoárja. 2018-ban hunyt el.

2002-ben civil bátorságáért Andrej Szaharov díjat kapott. Ennek kapcsán érdemes felidézni Szaharovval közös szerepüket Vaszilij Grosszman *Élet és sors* című regényének Nyugatra csempészésben (lásd a Grosszman-fejezetben). Ma ugyanabban a temetőben nyugszanak.

KICSISÉG ÉS KISEBBSÉG

Friedrich Gorenstein: *A tornyocskás ház*, 53 tele, *Zsoltár*

Gorenstein mélyről érkezett és rögös úton jutott el az irodalomba. Kijevben született, apját, aki közgazdász professzor volt, 1935-ben letartóztatták és kivégezték. Anyjával először rokonoknál bujkált az üldöztetések elől, majd egyik helyről a másikra menekültek. 1941-ben, a háborús evakuáció idején anyja is meghalt. A gyermek Gorenstein először rokonokhoz, majd árvaházakba került. A hányatott gyermekkor zaklatott élményei mind beépültek életművébe.

Már itt felmerül a Gorenstein-jelenség első kérdése: hogyan alakul ki valakiben, aki szülők és család nélkül nőtt föl, a határozott zsidó identitás? S ehhez rögtön társul a másik kérdés: hogyan alakul ki állami antiszemitizmus idején, szovjet talajon? Helyesebb lenne talaj helyett ingoványt vagy sivatagot mondani, hiszen az eszmélkedő Gorenstein már nem tapasztalhatta a szerves, kontinuitásból táplálkozó zsidó kultúra jeleit. Mire eszmélt, már elurakodott az egyházak üldözéséből fakadó amnézia, és lábra kapott az ún. kozmopolitizmus elleni kampány, a zsidó értelmiség (orvosok, írók, színészek) üldözése és perbe fogása. Amit érzékelhetett, az a zsidó témák körül tabukat képző hazugság volt, majd az egyre nyíltabb formában jelentkező népi és állami antiszemitizmus. Életműve azt a hipotézist veti fel, hogy e kettő, az elfedő hazugság és az antiszemitizmus elegendő impulzusok a zsidó identitás felébresztéséhez. Gorenstein sajátos zsidó elkötelezettségének talajtalanságát és egyben egyediségét (valamint egyedülállóságát, ami magányt is implikál) elsősorban esszéinek ösztönös gondolatmenetében, például specifikus történelem- és vallásfelfogásában lehet érzékelni.

Gorenstein az iskola elvégzése után segédmunkás volt, majd bányaipari főiskolát végzett, és bányászként, majd bányamérnökként dolgozott az Urálban és Ukrajna-szerte, végül 1961-től Kijevben. Irodalmi pályáját filmforgatókönyvek írásával kezdte: elvégezte az írószövetség forgatókönyvíró tanfolyamát, és utána Moszkvában maradt. 1980-ig tizenhét közül nyolc forgatókönyve került filmvászonra, köztük két Magyarországon is játszott művészfilm, valódi sikerfilm: a *Solaris* (rendezte Andrej Tarkovszkij, 1971) és *A szerelem rabja* (rendezte Nyikita Mihalkov, 1976). Oroszországban mindössze hét kis elbeszélése jelent meg, mielőtt 1977-ben rászánta magát, hogy külföldre küldje műveit. 1979-ben részt vett a szovjet cenzúrát megkerülő híres *Metropol* almanachban (lásd a szamiz-

dat-fejezetet). 1980-ban emigrált, haláláig Nyugat-Berlinben élt. Utolsó éveiben folyóiratot adott ki *Zerkalo zagadok* (*Talányok tükre*) címmel, amelyben igen éles hangú polemikus esszéit és más írásait közölte, elsősorban a zsidó identitást és az antiszemitizmust, valamint az orosz politikát érintő kérdésekről.

A tornyocskás ház (1963) az író első Oroszországban megjelent műve. A novella gyermekhősének anyja az evakuáció során az egyik állomás kórházában meghal, és kisfia egyedül marad az ellenséges és önző emberek között. Gorenstein novellájában szigorúan hőse világához igazodik, a gyermeki szemlélet keretein belül maradva ábrázol. Így teszi nyomasztóvá a gyerek kiszolgáltatottságát, aki csak az ennivaló értékét ismeri ösztönösen, de az enni adó kéz mögött álló emberi gonoszságot még nem képes felismerni. Az összefüggéseket nem látó gyermek szemével úgy látjuk, hogy a világ érthetetlen és kaotikus, de azt is látjuk, amit ő nem: hogy gonosz is. A visszatérő motívumok a gyermeki szemléletben, amely a képekre koncentrál, egyre jelentősebbé válnak, miközben a fiú a túléléshez szükséges mozzanatokra nem figyel fel, hiszen érzelmek irányítják. A gyanakvási stratégia még nem alakult ki a benne, és ezért áldozattá válik. Az olvasónak a fiú szemével láttatott, érthetetlennek tűnő összefüggésben nem álló képekből és benyomásrészletekből kell összeállítania valamilyen oksági láncolatot, és az emberek őszintétlen megnyilvánulásaiból kitalálnia szándékaikat – a fiú helyett. Gorenstein (későbbi írásaival ellentétben) itt teljesen szenvtelen és kívülálló narrációt alkalmaz, miközben látószöge a gyereké, ebből táplálkozik az elbeszélés egyre növekvő feszültsége.

A világ töredékes megjelenítése fokozza ezt a feszültséget, mert intenzív figyelemmel és empátiával lehet csak összerakni, értelmezni a szöveget. S amint a fiú halmozza a hibákat (elveszti az ételt, pedig éhes; nem veszi észre, hogy meglopják; bizalommal közelít ahhoz, aki becsapja) úgy növekszik a szorongás is a befogadóban. A háború egyáltalán nem jelenik meg, a nyomasztó céltalan menekülést a helyek megszűnése közvetíti. Csupa „nem-hely”-en játszódik az elbeszélés.[1]

A nem-helyek – vonatkocsi vagy vagon, pályaudvar, resti, utca, kórház között hányódó fiú figyelmét éppen ezért ragadja meg a tornyocskás ház, amely a mesésgyerekes kicsinyítő képzővel otthonos meleget és gyerekkort jelenthet számára, valahol nagyon távol, csak a képzeletében. Ezeken a nem-helyeken nem-emberek, arctalan, alig beszélő lények suhannak át a gyerek látómezőjén. Az anya figurája sem tud már teljes lenni, haldoklásában ő válik a kisfiú gyerekévé, de az nem tud gondoskodni róla. A történetnek csak nagyon szűk jelen ideje van, sem

1 Marc Augé fogalma az átmeneti, személytelen, identitás nélküli modern helyekre, mint például a metró, a bevásárlóközpontok vagy akár a menekülttáborok, ahol az ember magányos és elszigetelt marad vagy azzá válik. Augé, M.: *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Ford. Fáber Ágoston. Bp., Elmegyakorlat Műcsarnok-könyvek, 2012.

múlt, sem jövő irányába nincs kiútja. Ebbe a jelenbe szorulnak bele a jelentőssé váló tárgyak, az étel, a ruha, a menekülésben terhet, de kincset is jelentő batyuk, bőröndök, anyagok.

A gyerekszemlélet alkalmazása az irodalomban sajátos eszköz, de még inkább azzá vált az orosz-zsidó irodalomban. A gyermeki értékszemlélet előítéletek nélküli, ugyanakkor sarkosan ítélkezik, igenekkel vagy nemekkel minősítve. A gyermeki nézőpont reflektálatlan ábrázolás, és a mentális fejlődés korai szakaszának megfelelően erősen képi jellegű is, szimbolikus, akár mitikus vagy mágikus összefüggésekkel helyettesíti a logikát. Így téveszt utat Gorenstein kis hőse is. A gyermekszereplő mindig ártatlanságot visz a történetbe, s ezzel együtt nagyon gyakran az áldozat szerepét rója rá, a kiszolgáltatottság helyzetét mutatja fel.

Mintha ugyanez a fiú lenne húszéves korában a következő hétrészes elbeszélés, a *Zima 53-go goda* (53 tele) főhőse. (Ez az 1965-ös mű csak 1978-ban jelenhetett meg, Nyugaton.) Gorenstein itt is csak a fiú tudatának megnyíló jelenségeket rögzíti, és a benne zajló fizikai és lelki érzéseket regisztrálja. Kim bányában dolgozik, megsérül, s amíg arra vár, hogy a sebeit bekössék, elájul, majd elalszik. Álmában anyja címét keresteti nagynénjével, mindhiába, s amikor felébred, magának suttogja: „a cím – a másvilág".

Kim egyedül viaskodik a szénnel, a nagy kődarabokkal, szerszámai elavultak, mindene fáj, hányinger gyötri, emberfeletti erőfeszítéssel kerüli el a bányaomlást és jut ki a felszínre. A fizikai és lelki összetörtség nyomasztó leírása, a sötét bánya vájatának „tájképe" tér vissza az utolsó fejezetben: ez a keret a sztálini Szovjetunió allegóriája.

Ünnep előtti hajrá, teljesítményszázalékok, munkaverseny, részlegfőnökök versengése – a fogalmak és bányászati szakszavak tömkelege látszólag olyasmire utalhat, hogy termelési regénybe csöppentünk, holott egy kafkai világba érkeztünk. (A cenzúra a kisregény betiltásakor megjegyezte, hogy ez a bánya szörnyűbbnek tűnik, mint bármely tábor.) Értelmetlen küzdelem folyik a föld alatt az ember és a feketeség között. A főnökség ügyei a fiú számára csak homályos értelmű szavak, akár a bányáról van szó, akár durva antiszemita kirohanásaikról. Kim gyermekien naiv, gyanútlan, és magát sem ismeri. Kiszolgáltatottsága kiáltó ellentétben áll környezetével. Sokszorosan kivetett pária: árvaházban nevelkedett, az egyetemről egy óvatlan bíráló megjegyzéséért már az első évben kirúgták.

Kisebbségi érzése, szeretetéhsége, magánya, a társas érintkezés minden formájának problémaként megélése patologikus esetnek tűnt a cenzúra recenzensének (aki valószínűleg ugyanígy vélekedett volna Dosztojevszkij vagy Nabokov hasonló hőseiről, mert Kim irodalmi rokonai Miskin herceg, Aljosa Karamazov és Cincinnatus). Hallucinációi egy másik világgal kötik össze, amelynek hívását

többször is érzi. Kim másságát és magányát Gorenstein autisztikus vonásokkal fokozza. A fiú kívülállása biztosítja belső élete tisztaságát a bányászváros fagyos és havas díszletei között, ebben a hatalmas otthontalan betonsivatagban, amelyben szerencsétlen és elgonoszult emberek bolyonganak.

Szinte törvényszerű, hogy ártatlan áldozatként a hatalom karmai közé kerül. Furcsa neve miatt rajta köszörülik nyelvüket a zsidógyűlölők, holott csak annyit mond származásáról, hogy messziről jött (neve pedig paradox módon az Ifjúsági Kommunista Internacionálé kezdőbetűiből összeállított szovjet torzszülemény).

Újévi kimenőjéről visszatérve koporsókat lát: főnökét és a vele dolgozó fiúkat temette be a bányaomlás, ugyanaz, amelynek kezdetén ő maga is megsebesült, s ezért kapott kimenőt. Azzal vádolják, hogy cserbenhagyta őket. A felelősségre vonás gépezete beindul: kérdések sora, vallomás, aláírás, helyszíni szemle. A rideg fenti élettől megriadva visszamenekül a bányába, oda, ahol az omlás kezdődött, ahonnan csodával határos módon menekült csak meg, és addig keresi a zuhanási lehetőségeket, amíg halálra nem zúzza magát. Itt minden lefelé húz, halált hozó és pokoli. A bányát titokzatos érintések, a sárga köd és állandó kénszag teszik egyértelműen pokollá. A felszíni csapdák hálózatához képest azonban a sötét pokol menedéket jelent Kimnek, és menekvést a halál.

Gorenstein azonban tovább megy. Az utolsó oldalakon Kim holttestét kiemelik, lefektetik azon a helyen, ahol a halál torkából megmenekülve a hóesésben gyönyörködött. A természetleírás képeiben Gorenstein elrejti a dátumot. Március elején vagyunk, az utóbbi napokban megkezdődött az *olvadás* – ez a szó a Sztálin halála utáni enyhülés korszakát jelöli az orosz történelemben. Esik a hó, és a holttest elszállítására összegyűlt emberek között hirtelen kitör a zavar. Az olvasóval a távolból csak azt láttatja az író, hogy egymás kezéből tépik ki az újságot az emberek, rohangálnak, a holttestet éppen csak bedobják a mentőbe. Az évszámból világos, hogy Sztálin halála napján (1953. március 5.) találják meg Kimet, mintha az általa hozott áldozat váltotta volna meg a világot a zsarnoktól, akit a nép többek között Ördögnek is becézett. A befejezés mégis komor. A megírás dátumakor már jelzésértékű az utolsó kép, a fagy uralmának lassú visszatérése.

Gorenstein legtöbb műve az orosz antiszemitizmus feldolgozása a szó kettős értelmében: nemcsak a történelmi tények feldolgozása, hanem pszichológiai feldolgozása, lelki megemésztése is. Ennek egyik tematikus súlypontja a németek megszállta Ukrajna. Az *Iszkuplenyije* (Vezeklés, 1967, megjelent 1969-ben) a háború utáni hónapokban játszódik, egy szerelem sajátos története. Egy fiatal zsidó hadnagy hazatér a falujába, és megtudja, hogy családját az orosz falu népe téglákkal agyonverte és temetetlenül egy gödörbe dobta. Az exhumálás hátterében nemcsak az a kérdés, hogyan is történhetett ez meg, hiszen a gyilkosságra nem a németek bíztatták a falusiakat, akik saját gyűlöletüknek engedtek szabad

folyást, hanem hogy van-e értelme a bosszúnak, és mikor telik be a bibliai mérték, amikor már minden áldozatért bosszút álltak. Vajon létezhet-e megbocsátás, és hogyan lehet érte vezekelni.

Az 1975-ben írott *Bergyicsev* című dráma (csak 1980-ban jelent meg, Nyugaton) differenciáltan mutatja az egymás mellett gyűlöletben élő zsidókat és oroszokat. Az antiszemita oroszok változatainak és az asszimilálódó zsidók különböző életmegoldásainak felvonultatása után, a már Moszkvában zajló vitákban (amelyek során a partnerek álláspontja nemcsak nem közeledik, de nem is árnyalódik) Gorenstein nem tud megoldást, csak jelzi, hogy a zsidó kultúra eltűnőben van, a jiddis nyelv kihalóban és az asszimilálódás a teljes eloroszosodás felé vezet. Gorenstein drámái, különösen a *Szpori o Dosztojevszkom* (Viták Dosztojevszkiről, 1973) inkább olvasásra szánt művek.

Az *Poputcsiki* (Útitársak, 1983) Gorenstein az orosz irodalomban gyakori prózai fogással egy hosszú vonatúton beszélgetőtársat, egy ukrán parasztot szólaltat meg. Miközben Keletről Nyugat felé átszelik egész Ukrajnát, az ország hányatott történelmi múltja is megelevenedik, a pogromokat bevezető antiszemita Bogdan Hmelnyickijtől – aki a 17. század közepén az oroszokkal kötött egyezményben a leendő szuperhatalomnak ajándékba adta Ukrajnát, egészen a II. világháborús zsidó tömegirtásig, amelyben a helyi kollaboráns ukránok (policájok és fogolytábori felügyelők) mellett az antiszemita ukránok is részt vettek.

Gorenstein első nagyregénye a *Zsoltár. Elmélkedésregény az Úrnak négy csapásáról.* Az 1975-ös mű 1984-ben jelent meg franciául Párizsban, majd oroszul Münchenben 1986-ban. A nagyregény öt fejezete egy-egy példázat: az alcímek szerint Az elveszett fivérről, A bűnösök kínjairól, A paráznaságról, A szellem betegségéről és Az összetört kehelyről. A Szovjetunió történetének egy-egy korszakát megjelenítő fejezeteket Dan, a földreszállt Antikrisztus alakja köti össze. Gorenstein sajátos Biblia-felfogásának értelmében az Antikrisztus Krisztusnak nem ellentéte vagy ellenfele, hanem fivére. Aki a Megbocsátó és Szeretethirdető zsidó próféta veresége után a bűnösök megbüntetésére érkezett most a földre, hogy betöltse az isteni törvényt, mert „az üldözők számára Krisztus a Megváltó, de az üldözötteknek az Antikrisztus a megváltó."[2]

Az író a babiloni fogság idején a bűnöket ostorozó és látnoki tehetségű Jeremiás és Ésaiás próféták nyelvén szólaltatja meg narrátorát és egyes hőseit. A bibliai nyelvezet átitatja a művet, amivel Gorenstein a 20. századot a teremtéssel kezdődött és a zsidók ószövetségi történetével folytatódó történelem szerves folytatásaként érzékelteti. „Minden életnek és minden sorsnak, még ha keserű vagy kínzó

2 Гоpенштейн. Ф.: *Псалом. Роман-размышление о четырех казнях Господних.* München, Strana i mir, 1986. 435.

is, elmúltával Zsoltárba kell rendeződnie, az Urat dicsérve azért, mert megvalósult, szemben a meg nem valósult sorsokkal és meg nem született életekkel."[3]

Az első sors Marijáé, akit anyja testvéreivel együtt koldulásra nevel és szélnek ereszt, mert nem tud róluk gondoskodni. Az 1933-as éhínség idején eldurvult emberek és életviszonyok között az ártatlan gyereklányból prostituált lesz. Halála előtt megszüli Dan első gyermekét. A második sors Annuskáé, akit 1941-ben az evakuációból Németországba hurcolnak, ott hal meg. A harmadik részben 1948-ban, egy volgai orosz faluban látjuk viszont Dant, aki lányaként nevel egy németek kezéből kimentett kislányt, a látnoki képességű kettős nevű Ruth-Pelagéját. Itt, a személyi kultusz és a nélkülözés torzította közegben, fülledt paraszti szenvedélyek közé keveredve nemzi Dan második gyermekét. Dan két egymást föl nem ismerő fia a hatvanas években moszkvai egyetemi társaságokban sodródik egymás mellé –róluk szól a moszkvai negyedik és ötödik rész. A két fivér életüket vezérlő eszméket keresnek az értelmiségi új vallásosság és a misztikus útkeresések között. Sorsuk megismétli a Krisztus-Antikrisztus kettősséget, ahogyan azt Gorenstein értelmezi: egyikük élete halálba, mégpedig öngyilkosságba torkollik (ő a gyönge, a megváltó áldozat), a másik pedig apja helyébe lép. A regény különös képpel, Dan temetésével zárul. Sírja fölött ott áll nevelt lánya, Ruth, szíve alatt Dan gyermekével. Mellette áll társa, Dan felnőtt fia, aki úgy veszi át apja örökét, hogy fel sem ismerte, hogy ő az apja.

Gorenstein korképeit és történeteit az orosz történelemről, judaizmus és kereszténység viszonyáról, az evangéliumokról írott etikai, lélektani és vallásfilozófiai esszéi szabdalják. Érzelmektől fűtött elemzéseiben igen nehéz elkülöníteni az elbeszélőt a szerzőtől. Az elbeszélő is gyakran szól bibliai nyelven vagy éppen pontos bibliai idézetekkel. S noha Gorenstein a fejezetekben más és más nézőpontból és alaphangon írja le a szűkebb értelemben vett cselekményt, közös összekötő elem bennük ez a hömpölygő szerzői-elbeszélői esszéhang. „A bibliai stílus kerüli a túlzott érthetőséget, mert a túlságosan érthető nyelv a jelszavak nyelve" – írja a regényben.[4]

Gorenstein a szovjet történelem fordulópontjait választotta ki betekintésre. A bajok eredetét bölcseleti síkon keresi, és Európa, sőt a mediterrán világ kulturális forrásaihoz vezeti vissza. Szerinte a kereszténység a judaizmus gyermeke volt, de a görögök a középkorban eltávolították eredetétől a keleti ortodox ágat és a kolostorok zárt világában új arcot adtak neki. Krisztus isteni-égi eredetének középkori hangsúlyozása elkerülhetetlenül vezetett az ateizmushoz. Oroszországban az isten hatalmára törő ember már négy évszázada építi a saját új Bábel

3 Uo. 448.
4 Uo. 147.

tornyát. Ennek az elbizakodott földi hatalomvágynak a veszélye a sztálinizmus időszakában hágott a tetőfokára, és a sztálinizmusban felnövekedett nemzedéknek még az utódai sem tudnak a következményektől megszabadulni.

A *Meszto* (A hely) című regényében a sztálinizmus egyik ilyen „gyermeke" számol be életének útkereséseiről. (A regény 1969–1972 között íródott, 1976-ban azonban a szerző kiegészítette.) A majdnem ezeroldalas regény fejezetei kanyargós úton vezetnek a munkásszállói férőhelyért folytatott küzdelemtől a karrier csúcsára. Gosa Cvibisev árva, apja egy lágerben pusztult el, anyja meghalt, s jelleme a szeretetéhség és az agresszivitás szinte patologikus szélsőségei között mozog. Betegesen keresi a kiutat a kitaszított páriaság csapdájából. Nyomorog, a munkásszállóban csak télen tűrik meg, szüleit titkolnia kell, többnyire munkája sincs, barátai alkalmiak, harmincévesen nőt még nem ismert.

Első hadjárata az apja rehabilitációjából kisajtolt haszonért folytatott küzdelem a hivatalokban (az ötvenes évek végén vagyunk). De közben már érlelődik benne a napóleoni meggyőződés, hogy ő lesz Oroszország vezére, s eszméje megvalósításának érdekében illegális szervezetek ismeretségét keresi, majd maga alapít egyet. Szlavofil antiszemiták és trockisták egyaránt antisztálinista és egymással rivalizáló körei között lavírozik saját érdekeinek érvényesítésre, mígnem a KGG (a belügy) kiszolgálása lesz a soron következő logikus lépés.

Gorenstein e negatív nevelési-fejlődési regényben megírta a 20. század közepi szovjet *Ördögök*et (Dosztojevszkij mintáját követve), az eszméktől vezérelt megszállottak politikai játszmákba vezető veszélyes mozgalmait. Regényében már világosan látszanak a 20. század végének oroszországi zsákutcái: a táborokat és börtönöket megjárt elnyomorodott emberek a trockizmustól az orosz nacionalizmuson keresztül a Hitlert bálványozó terrorista mozgalmakig mindenhol keresik dühük politikai megfogalmazását, mígnem a szélsőbal és a szélsőjobb összetalálkozik egymással és pogromokat, merényleteket szervez. Gorenstein rendkívüli elbeszélői tehetséggel megalkotott főhőse az első személyű narrációban a kisebbségi érzésétől megvadult kisembert leplezi le, akit a szovjet történelem, a sztálinizmus termelt ki nagy mennyiségben: a perifériára szorult agresszív ostobaság a leghasználhatóbb emberi nyersanyag az erőszakszervezetek számára.

Gorenstein egyik gyakran ábrázolt típusa a rettegő zsidó származású értelmiségi, aki nevét megváltoztatja, meglapul, karrierjét féltve kiszolgálja a hatalmat, csak ki ne derüljön, hogy nem orosz. A *Sampanszkoje sz zsolcsju* (Pezsgő keserű epével, 1986) betűvel jelölt főhőse, U (vagyis Ju.) önfeladások sorozatával vívja ki apró előrelépéseit. Krími nyaralása idején tör ki az 1973-as „hatnapos" izraeli háború. Az értelmiségiek üdülőjében az antiszemitizmus fojtogató légkörét csak fokozza a televízió uszító és hazug beszámolója a háborúról. Gorenstein hőse a nyílt antiszemitizmus burkolt formáinak nyomása alatt már elvesztette tartását.

Önbecsapása tudatos, menekülnie nincs hová. Amikor titokban pezsgőt iszik az izraeli győzelemre, mintegy megpecsételve hovatartozása felismerését, sorstársa szavaiban arcul csapja a zsidóság örök megalkuvása, vaksága, gyávasága: szintén zsidó származású nyaralótársa, David közli, hogy nem bírja ki itt tovább. Emigrál, méghozzá egyenesen Németországba, ugyanis apósa az SS litván egységében szolgált, így német útlevéllel családostul távozhat az országból. Gorenstein senkit sem kímél egyik oldalon sem, s egyre azt firtatja, hogyan válhatott a bibliai nép elveszett néppé. Válasza lényegében az, hogy a nemzeti érzés elvesztése, a zsidóság téves önértékelése is hibás ebben. Gorenstein szinte maradéktalanul örökítette meg körképében az antiszemitizmus létformáit.

Gorenstein a Szovjetunió rendszerének, ennek a velejéig hazug világnak mesteri leleplezője. A nyomasztó érzés, amely először az 53 tele oldalain fogalmazódott meg, csak az emigrációban oldódott szatirikus látásmóddá. A *Sz koseljocskom* (*Szatyorral*, 1982) a mindennapi betevő falatért vívott közelharcot, a háziasszonyok ételszerző hadjáratait, a sorban állás lélektanát mutatja be, ami nélkül a szovjet mentalitást és hétköznapokat nem lehet megérteni. Gorenstein szatírája két pólus között mozog: miközben a szovjet életmódot gyűlöli, a *homo sovieticust* nem gúnyolja ki. Inkább szánandó áldozatnak, a körülményekhez alkalmazkodni kénytelen természeti lényeknek ábrázolja azokat, akik a sorban állás és az élelemszerzés dzsungelében ragadozóösztönt és birkatürelmet fejlesztettek ki magukban.

A *Szikra* (1984) szatirikus jellege csak fokozatosan bomlik ki. A Leninről filmet készítő rendező mély filozófiai gondolatokat szuggerál magának. Naivan úgy véli, hogy Lenin a sztálinizmus elleni harc jelképe, s a Lenint még személyesen ismerő veteránokhoz rohan ihletért. Magányában is csak egy pillanatra villan föl benne a meghatározhatatlan lelkifurdalás. A moszkvai értelmiség esti vendégsége burleszkszerű rombolásba fullad, mert a rendező az utcán összeverekszik antiszemita kollégájával, aki Lenint a zsidók cárjának nevezi. A novella alkalmat ad az írónak arra, hogy áttekintse az orosz zsidók 1917 utáni sorsát. Jól látja, hogy a forradalmi messianizmus iránti vonzódásuk vezette őket a szovjet vezetés első soraiba, ahonnan azonban már tíz év múlva kiakolbólították őket, és kispolgárokat ültettek a helyükbe. Így uralkodott el Oroszországon „a tatár Mamaj-lét, a sztálinizmus-dzsugasvilizmus”.[5]

5 A *Gyetoubijci* (Gyermekgyilkosok, 1985) Nagy Péter cár és fia, Alekszej konfliktusát dolgozza fel, de nem történelmi dráma, hanem lélektani (a hatalmát féltő cár gyanakvásában megölette fiát). A *Drezdenszkije sztrasztyi* (Drezdai szenvedélyek, 1993) az 1882-es drezdai nemzetközi antiszemita kongresszuson játszódik, megjelenik benne több magyar szereplő is, köztük Istóczy, az antiszemitizmus parlamenti szószólója.

Gorenstein *Poszlednyeje leto na Volge* (Utolsó nyár a Volgán, 1988) című elbeszélésében megörökíti az emigráció előtti heteket, a búcsú és számvetés pillanatait. A szerző-elbeszélő Schopenhauer szemlélődéselméletét hívja segítségül, így lát a koszos volgai kisváros minden részletében szimbólumot. Áttekinti egész Oroszország történetét, az orosz iszákosság kultúrtörténetétől az orosz értelmiség tea melletti utópikus filozofálgatásán keresztül fő témájáig, az oroszországi zsidóság gyökértelenségéig, kívülállásáig. Amint írja: „Oroszországot nem értheti meg belső szemlélő, orosz ész fel nem foghatja, csak a fentről néző sastávlatú tekintet, Schopenhauer, Shakespeare, vagy Oroszország hozzám hasonló szerény mostohafiainak kívülálló tekintete." Gorenstein emigrálásának lélektani és történeti közelképét a berlini otthontalanság jeleneteivel zárja, ami hűen tükrözi irodalmi szerepét. Nem volt olyan emigrációban élő író, aki ennyire elszigetelten élte volna nyugati életét, és eközben ily szorosan kötődött volna műveiben ahhoz az Oroszországhoz, amely oly mostohán bánt vele.

AZ ÉRTELMISÉG MINT ELLENSÉG ÉS ELLENZÉKI

Vaszilij Akszjonov: *Égési seb*, Krím sziget és a *Moszkvai történet*

Az *Égési seb (Ozsog)* című regényt 1969–1975 között írta Akszjonov, de már Nyugaton jelent meg, közvetlenül 1980-as emigrációja előtt. A mű önéletrajzi elemeket is tartalmaz, amelyeknek megértéséhez tudnivaló, hogy Akszjonov anyja Jevgenyija Ginzburg írónő volt. Gyermekkorát 1937-ben letartóztatott szüleitől távol, először családtagoknál, majd amikor ötévesen „népellenség gyermeke" váddal őt is „letartóztatták", árvaházakban, később kamaszkorát Magadanban, száműzetésben lévő anyjával töltötte.[1] Nemzedékéből szinte össze lehetne gyűjteni az „árvaházi írók" csoportját. Később orvosi egyetemre járt.

Akszjonov regényében két módszerét, a realista és a szimbolizmus hagyományaira támaszkodó modern prózát fonja egybe, s így alkotja meg minden bizonnyal legmélyebb művét. A két elbeszélői hagyomány két cselekményszálhoz kötődve, elkülönülten jelenik meg. A gyerek és kamasz Tolja von Steinbock (Akszjonov egyik önéletrajzi alteregója) lágerek közelében megélt szovjet kamaszkorát felidéző részek nemesen egyszerűek és megrázóak. A másik cselekményszálon, az 1968 utáni évek Moszkvájában (a pangás éveiben) az öt főhős öt párhuzamos részre hasadt további alteregó: mind az ötüknek apai neve Apollinarijevics. Utalás lehet ez Andrej Belij *Pétervár*jából Apollon Apollonovicsra, de Apollóra is, hiszen mind az öten vagy művészek vagy magasan kvalifikált tudósok. Andrej Belijtől Akszjonov sokat merített előző műveiben is, és a századelőhöz kapcsolódás állandóan jelen van a regényben. Az akkoriban csak szamizdatban elérhető alkotóktól, többek között Bloktól, Mandelstamtól

1 Jevgenyija Ginzburg könyve, a *Krutoj marsrut* (*Meredek menet*, 1967) a szovjet lágerekben, munkatáborokban és száműzetésben töltött tizennyolc év krónikája; nemcsak dokumentum, hanem teljes értékű szépirodalmi alkotás is. A könyv természetesen csak Nyugaton jelenhetett meg (Milánóban olaszul, Frankfurt-am-Mainban oroszul 1967, Moszkvában 1988). A nők lágerbeli élete rajzolódik ki előttünk egy megrendítő sorson keresztül. Ginzburgot ifjú házasként férjével Kazanyba küldte a pártmegbízatás. Hamarosan mindkettejüket letartóztatták. A 31 éves ifjú docensnőre 1937-től két év magánzárka, majd tábor várt. A kolimai láger után magadani száműzetésben élt, azután az „ismétlők" hullámában újra lágerba csukták, ahonnan csak 1956-ban szabadult. Akszjonov szülei 18 évi rabság után szabadultak, de túlélték. Akszjonov műveinek állandó háttere ez a sors, regényeinek legszebb lapjai szólnak a hányatott kamaszkorban átélt külső és belső, lelki eseményekről. Az író sokszor ajánlja édesanyjának vagy az ő emlékének könyveit.

vett idézetekben, a kereszténység és a női princípium már említett értelmezésében, a világ androgün eredetének jelzésében, nyelvi játékokban, például a nőnem-hímnem angrogün váltogatásában az alakok mitizálásához, vagy a fonetikai hangrímekkel ellátott főnévhalmozásban, *portemanteau*-szóösszevonásban („Gul. Szmeh. Laj. *Szmeholaj*.", ami kb. 'Zúgás. Röhögés. Ugatás. *Röhugatás*'), illetve parodisztikus névalkotásban (Kukita Kuszejevics = Nyikita Szergejevics Hruscsov) jelenik meg.

Az első személyű és harmadik személyű elbeszélés váltogatása, Akszjonov gyakori fogása fűzi egybe a gyerekkort, az öt szereplőt és az elbeszélőt, valamint az írót. Az öt egymásba folyó szereplő – Arisztarh Kunyicer kutatófizikus, Gennagyij Malkolmov orvos, a Limfa-D feltámasztó preparátum feltalálója, a zseniális szakszofonos Szamszon Szabler, Ragyij Hvasztyisev szobrász és Pantyelej Pantyelej író. Közös a gyermekkoruk, közös volt egy alkoholmámoros jaltai kirándulásuk és közös a szerelmük is. Mindegyiküknek van egy kísérője (Silberstein, Szilvesztr, Argentov, Szerebrjanyikov, Szerebro, mindnyájan a hatvanas évek liberálisai), akiknek nevében viszont az „ezüst" a közös tő – mindnyájan barátból árulóvá, besúgóvá, az ötök alkotói törekvésének kerékkötőivé válnak. Nevük talán Júdás 30 ezüstjére utal.

A szaggatottan időváltásos elbeszélés témája az alkotói szabadságra vágyó művészek és tudósok hatalommal való kényes egyensúlya, a hatalommal egyezkedésük utáni szégyen, amelyből egyenes út az alkoholba menekülés. A regény egy-egy nagy józansági kísérletet, nagy művészi-tudósi alkotói felbuzdulást és azok meghiúsulását mutatja. Kunyicer új összefüggés képletét találja ki, amelyet a Honvédelmi Minisztérium kisajátít. Szabler nemzedéke életérzését komponálja zenébe, a koncertet azonban a druzsinnyikok (fiatal önkéntes rendőrök, az ördögi hatalom képviselői) szétkergetik, és „a people hallgat", vagyis a nép hallgat, ami keserűen ironikus utalás a *Borisz Godunov* (Puskin drámájának) végére, a megfélemlített nép passzív némaságára.

Hvasztyiscsev egy óriási dinoszauruszszobrot készít, amelynek az „Alázat" címet adja, mert benne az orosz nép alaptermészetét óhajtotta kőbe vésni. Ezért felhagy a Möbius-szobor, az örök élet jelképének alkotásával. Az új szobor azonban életre kelve hatalmasra dagad, és ez a Gólem-féle Frankenstein-variáció, a fellázadt mesterséges teremtmény rombolni kezd. A dinoszaurusz már a regény elején megjelenik egy tankönyvidézetben, mint egy olyan állat, amely fej nélkül képes egy évig is tovább szaladgálni és élni. Az őslény a sztálinizmus nyilvánvaló allegóriája: hiába halt meg a fej, az elszabadult test tovább él és rombol. A dinoszaurusz embereket tapos agyon a Hodinka-mezőn, utalással arra, hogy ezen a helyen az utolsó orosz cár koronázásakor 1896-ban több száz embert taposott agyon vagy tett nyomorékká az ingyen sörös és ajándékos bódék közé szorult

kíváncsi nép.[2] Malkolmovnak sikerül magából lecsapolnia egy mintányi folyadékot a Lympha-D életelixírből, amely szeretetet és erkölcsiséget hordoz magában, és felmerül benne az emberiség erkölcsi szabályozásának lehetősége. Hirtelen kapkodásban, majd már tudatos keresztényi megbocsátással egy volt magadani fegyőr feltámasztására pazarolja. Pantyelej pedig egy darabot gondol ki *Gólya* címmel (Akszjonovnak valóban van egy ilyen 1979-es színműve), de aki színre vitte volna, besúgónak bizonyul és Nyugatra szökik.

Akszjonov nemzedéke értelmiségének zavarodott életérzését az 1968-as prágai eseményektől datálja (a „hatvanátkozottban történtek"). De következetesen emlékeztet a szövegben az 1956-os magyar forradalom orosz szégyenére, a chicagói levert diáklázadásra, a novocserkasszki lázadásra is, minden eseményre, ahol a hatalom elleni lázadást erőszakosan vérbe fojtották.

A regény nyelve sziporkázóan sokrétű. Akszjonov versekkel-dalokkal megszakított, szabad asszociációkba is átcsapó prózaszövege, emléknyomozásos történetfelfejtése bevallottan a tudatáram joyce-i változatát követi. A nézőpontok váltogatásával leírt azonos események, például az *ABCDE* c. fejezetek, ahol az öt Apollinarijevics számol be ugyanarról másképpen, de variációs ismétlésekkel, a század eleji narrációs újításokat (Joyce, Pilnyak) folytató módszer. A bürokrácia abszurditása (például egy részeg éjszakát leíró feljelentésben) a Bulgakovtól és Zoscsenkótól ismert újságnyelvi humor eszközeivel él.

A népies stilizációkban a zsargonnyelv és a folklórelemek egyvelegéből (például siratót-parafrázis, Mme M. Kulago siralma) az orosz érzelmesség paródiái születnek. A sztálinizmus örökéletű hóhérai, a mindent túlélő két börtönőr ukrán tájszólással brezsnyevesített nomenklatúra-nyelve Babel kozákjainak szkáznyelvéhez hasonló, ugyanakkor kettősük Nabokov börtönőreire *(Meghívás kivégzésre)* és az abban felhasznált burleszkszerűségre emlékeztetnek. Ezek az ikerdémonok az író korábbi alakjainak, a hatalmat kiszolgáló sátánfigurák folytatásai. Szadomazochista abberáltságuk, más erőszakos hatalomérvényesítőkkel közös vonásaik (hasonlóak Teodorusz vagy Donald Hughes, és legfőképpen a szörnnyé dagadó hím-nő-semlegesnemű metrópénztáros) a szovjet kontextuson túlnőve a mindenkori totális hatalom eszközeiként képviselik a sátáni lényeget.

Akszjonov könnyedén köti össze az orosz és a világirodalmi utalásokat, idézeteit, Hodaszevics, Szeverjanyin, Hlebnyikov műveiből a dzsesszhnyelv megalkotása révén Allen Ginsberg *Üvöltés*ébe fonja. Ez a fontos kapcsolat nemcsak azt tükrözi, hogyan fedezte fel a hatvanas évek végén a kelet-európai értelmiség

2 A *Hodinka* szó ettől kezdve ilyen önmagát széttaposó gyilkos tömeget jelent oroszul. 1953-ban Sztálin ravatalánál is Hodinka történt: még több ezer áldozatot nyomott és taposott halálra a teherautókkal a kordonok közé szorított tömeg.

az amerikai beatnemzedéket, hanem azt is, hogyan eredezteti a beat és a hippi életérzést az orosz avantgárd, az 1920-as évek hagyományából. Az *Égési seb* laza eseményszerkezete és delíriumos vándorlássorozata, a hősök menekülése önmaguktól és megújulásuk a szökésekben Kerouac regényének *(Úton)* orosz megfelelőjét alkotják meg. Viszontlátjuk a korabeli moszkvai értelmiség neves alakjait, Tabakovot és más rendezőket a színházak körül, a bárdokat, Okudzsavát idézve és Viszockijt, Marina Vladyval, Ernszt Nyeizvesztnij szobrászt a barátok közül, és a hírhedt Furceva kulturális miniszterasszonyt az ellenségek képviseletében.

A fellinis szomorú cirkusz bahtyini karneválla szélesedik ebben a regényben. Patrick Tanderjet egyenesen a prágai majális királyaként aposztrofálva vonul át a regényen, hol mint követségi munkatárs, hol mint Holdlakó. De Akszjonovnak mind az öt hőse alakváltó megjelenésekben variálódik. A karneváli groteszk szabályainak megfelelően az emésztés és a testiség szavai gazdag szinonimaváltozatokkal szerepelnek, hiszen a cselekményben központi szerepük van, a magát kereső értelmiség delíriumos és szexuális élvezethajhászása egyben pokoljárása is. Akszjonov cenzúrátlanul részletezi a szexuális testhelyzeteket és erotikus jelenetrészletezései az eladdig prűd orosz irodalom (és nyelv) szemléleti áttörése is. Fantáziája a dél-amerikai mágikus realizmust idézve (Gabiel Garcia Marquez: *Száz év magány*), de azt is túlszárnyalóan foglalkozik a pénisz körülírásaival (például a börtönőr tetovált pénisze csak teljes merevedéskor mutatja a feliratot, amelyből egyébként csak három betű látszik).[3] Egyik kritikusa, Rasszagyin szerint (akitől egyébként a „hatvanasok" nemzedékének elnevezése származik)[4] a nagy szerelemmel, Aliszával egyesülés leírása olyan, mint egy végzős orvostanhallgató nőgyógyászati ismereteinek felsorolása.

3 Ez nem a fantasztikum körébe tartozó túlzás, hanem a szovjet táborok és börtönök szubkultúrájának elterjedt „művészi" gyakorlata. Ld. Kovács Ákos, Sztrés Erzsébet: *Tetovált Sztálin. Szovjet elítéltek tetoválásai és karikatúrái*. Szeged, Népszava, 1989.

4 Mint az Okudzsaváról szóló fejezet említettem, a „hatvanasok" nemzedékét Sztanyiszlav Rasszagyin nevezte el így, a *Junoszty* folyóiratban 1960-tól kezdve publikáló fiatal írókat értve ezen. Рассадин, Ст.: Шестидесятники. *Юность* 1960/12. 78–85. Közös gyermekkoruk a háború és a sztálinizmus, közös ifjúkoruk és a traumákból fakadó világnézeti válság, később a XX. kongresszus leleplezései és az olvadás korszaka. A nyugati kultúra (legyen az filozófia, jazz vagy popkultúra) iránti érdeklődésük, liberális (némelyeknél korai nacionalista) nézeteik többségüket az emigrációba vezették. Tágabb értelemben nemcsak írók, de más művészeti ágak művészei és gondolkodók is ide tartozhatnak. Következzék egy szűkített névsor. Költők: Joszif Brodszkij, Bulat Okudzsva, Jevgenyij Jevtusenko, Julij Kim, Robert Rozsgyesztvenszkij, Viktor Szosznora, Vlagyimir Viszockij és Andrej Voznyeszenszkij; írók: Vaszilij Akszjonov, Andrej Bitov, Alekszandr Szolzsenyicin, Arkagyij és Borisz Sztrugackij, Jurij Trifonov, Vlagyimir Vojnovics; a filmművészetben Andrej Tarkovszkij, Marlen Hucijev, Eldar Rjazanov és Leonyid Gajdaj; Ernszt Nyeizvesztnij szobrász, Szofja Gubajdulina és Alfred Snitke a zenében, Merab Mamardasvili és Alekszandr Zinovjev a filozófiában.

Az irodalmi elemzés számára ennek más aspektusa az érdekes: Akszjonov nem alkot belülről ábrázolt nőalakokat. Női szereplői akkor csábítóak, ha huligánkodva viselkednek (ez a kulcsszó), kicsit csalárdak, azonnal és hálásan szexuális-testi kapcsolatba lépnek, bárhonnan a helyszínre száguldanak, hallgatagok, divatosan öltöznek és bravúrosan vezetnek. A monogámia fel sem merül szereplőiben, nők és férfiak egyaránt féltékenyek és csapodárok. A nők az erkölcsi ingatagság súlyosabb válfaját is gyakorolják: szinte minden női alakja hazudik, mert besúgó – a KGB alkalmazottja. A *szerelem* szó jelentése Akszjonov regényeiben szinte kizárólag a nő keresése, kergetése, a testi beteljesülés és az azt követő szökéssorozat, mindkét fél részéről kezdeményezhetően. A haza is különböző női alakokban metaforizálódik, tejet adó, magához ölelő, orosz parasztasszony és anya.

A karnevál tobzódása, amely az efemer dolgokban az örök körforgást próbálja tetten érni, elsősorban a nő és az alkohol okozta mámor állapotában átélhető. Ahhoz, hogy a kamasz Tolja von Steinbock beavatása ebbe a világba megtörténjen, előbb végig kell járnia bizonyos lépcsőket. Meg kell fordítania értékrendjét, fel kell ismernie a hazugságot, eközben meg kell azzal is küzdenie, hogy szégyelli és titkolja az otthoni életét, mert be szeretne illeszkedni. Kamaszként látta meg először ötéves kora óta az anyját, aki a lágerből kiszabadulva magához hívhatta fiát a száműzetésbe. Anyja új férje, a katolikus Martin, orvos, és mindketten a nép ellenségei.

Tolja viszont kiváló fogalmazásokat ír az iskolában a pozitív hősökről, az iskolai válogatott kiemelkedő kosárlabdása, felvették a Komszomolba, és szeretné, ha a börtönparancsnok csinos lánya felfigyelne rá. Ideáljai a sportolók, az ifjú Majakovszkij, Sztálin és Ringo Kid, az amerikai westernfilmhős. Az értékforduláshoz anyja letartóztatása és egy új ideál megjelenése vezeti el. Szánya Gurcsenko felvilágosítja mindenről, arról, hogy Sztálin és Hitler az Antikrisztus megtestesítői, hogy a vallás nem maszlag, hanem életforma, hogy nem kell meghunyászkodni a fegyverek előtt sem. Szánya a kamasz Tolja kísérője, vezetője a társadalmi alvilágban is, ahol a hajóra váró szabadult foglyok élnek a föld alatt futó fűtéscsövek mellett.

Az alvilágba leszállás konkrétan fogalmazódik: öt bugyor van, ahol transzvesztiták, kurvák, csavargók és tolvajok élnek, akik saját nyelvet használnak és felkelést szerveznek. (Az egyik szabadult neve Pantagruel: Rabelais műve a bahtyini karneválértelmezés mintaműveként illeszkedik ide). Tolja beavatási szertartásának mitológiai három állomása a szüzesség elvesztése, a kábítószer kipróbálása és a felkelés titkának megismerése. Egy perccel az után, hogy Martin dühödten kirángatja a bűnbarlangból Toljá̀t, még látják, ahogy a KGB-sek körülveszik a földbe vezető lejáratokat, és bilincsben hajtják el a lázadásra készülő lentieket. Toljának meg kell tanulnia a gyűlöletet: anyjáért és most már a letartóztatott Szányáért is, és meg kell szoknia meghunyászkodó önmagát. A szovjet élet kettősségében nevelődés éppen a gyermeki szemlélet révén oly hiteles és őszinte. A majdani

bosszú lehetőségeit a felnőttnek mind az öt hiposztázisa el fogja mulasztani, és nem ügyetlenségből vagy véletlenül, hanem keresztényi megbocsátással.

Szánya Gurcsenko sorsának alakulása a fantasztikum határát súrolja és szinte a Ringo Kid westernek kalandjait idézi. Megszökik a fogságból, átúszik a Behring-szoroson, azután pedig Rómában lesz teológiaprofesszor, és Martin után ő is elmagyarázza Toljának istenhitének filozófiáját. Kalandos életébe krisztusi vonások szövődnek: fizikai kínzása a keresztre feszítést, szökése a halálból a feltámadást idézi, az uránbányákban végzett kényszermunka következménye, az impotenciája pedig a testetlen szűziesség auráját vonja köré. Kereszténységének elve egy „harmadik modell", amely a hívők és az ateisták, illetve a szellem és az anyag ellentétén kívül keresi a hitet. „Az ember az alkotásban, a zenében, a költészetben, a matematikában néha képes megközelíteni, de csak megközelíteni, csak érzi a közelségét [...] A harmadik modell a megmagyarázhatatlan."[5]

A regény utolsó, legrövidebb részében Pantyelej író visszatér apja szülőfalujába, Oroszország mélyére. Ez a visszamenekülés az utolsó lehetőség a tiszta Oroszország felfedezésére. Az emberek azonban itt is sötétek. A fantasztikumba hajló utazás végén Pantyelej találkozik halott apjával, aki egy hatalmas tányér kocsonya közepén várja. A letisztult, leegyszerűsödött nyelv, a polgárháború idejébe visszatérés és a kocsonyatóba apjához gázoló, visszakamaszodott komplex főhős félreérthetetlenül idézik Andrej Platonov *Csevengur* című regényének befejezését, ahol apjához, a gyökerekhez és a halálba menekül vissza Dvanov az ideálok megvalósításának kudarca elől.

Az *Égési seb* befejezése egy öngyilkosságként is értelmezhető merész ugrással fejeződik be: az ablakot, amin a főhős kiugrik, ráragasztott plakátportré fedi, és ennek felszakított szemén keresztül a Holdra vezet az út. A kozmikus befejezésben az örökéletű hóhér fennkölt filozófiai igazságokat fejteget (Krisztuson kívül „Buddha, Ozirisz, sinto, dzen, sarló és kalapács"[6]), Isten jóságáról és a megbocsátásról prédikál. Akszjonov vallásos üzenetet mond ki regénye végén, de regénye egésze nem ezt mondja, hanem a hazugság mindenütt jelenlevőségét, amely ellen az ember a szép, az ünnep és a gyönyör keresésével próbál küzdeni, akkori tudása szerint reménytelenül. A kereszténység is ilyen értelemben hiteles csak. A Bergyajev szellemi örökségére visszavezethető világkép, amely szerint az isteni jelenlét nem a világban örökké létező Rossz megbüntetésében, hanem a bűnösöket kínzó lelkiismeret, az örök igazság jelenlétében érzékelhető, a bosszú és a megbocsátás közül az utóbbit választja. Az áldozat, abban a pillanatban, amint bosszút áll, maga is bűnös, hóhér lesz.

5 Аксенов, В.: *Ожог. Роман в трех книгах: поздние шестидесятые – ранние семидесятые.* Ann Arbor, Ardis, 1980. 227.

6 Uo. 440.

A kereszténység e sajátos értelmezése a korábbi és az *Égési seb* körül született művekben is kirajzolódik — a *Győzelem* című sakknovellában (1965) és a *Szvijazsszk* (1981) sportetikai képletében. Ennek értelmében az ember nem lehet bírája és önkezű bosszulója senki gonosznak. A regényben vissza-visszatérő Kronosz-mítosz a mitologikussá nőtt, emberi ésszel felérhetetlen hatalom képlete, amely a Jó túlélési esélyének véletlenszerűségét hangsúlyozza. Akszjonov költészetté szublimálja válaszait a regényben mindenfelől körüljárt kérdésekre. „Ha Kronosz szájába a csecsemő Zeusz helyett nem dugtak volna követ, üres lenne az Olümposz. […] Százezer évente egyszer a Keopsz piramis tetejére rárepül egy kanári, és megkoppantja a csőrével. Az idő, amíg az alapokig szétrombolja a piramist, a mindenséghez képest mindössze egy pillanat."[7]

Akszjonov utolsó otthon írt műveinek egyike az *Osztrov Krim* (Krím sziget, 1977–1979, megj. 1981, USA) – még a félsziget körüli 2016-os politikai események, Ukrajnától Oroszországhoz csatolása sem tudta magyarra fordításra érdemesíteni.

Ki tudja, az író melyik alapötlete valószínűtlenebb és fantasztikusabb, az-e, hogy a Krím-félszigetet levágta a kontinensről és szigetet költött belőle (Kalifornia mintájára idilli kertet, Paradicsomot), vagy az, hogy erre a szigetre az 1917-ben ide visszahúzódott fehérgárdistákat és ivadékait telepítette. (Valóban létrejött itt 1918-ban egy független tartományi kadet, vagyis „fehér" kormány, amely mindössze fél évig tudott fennállni.) A Tajvan és Hong Kong vetélytársaként prosperáló kis állam számtalan pártja közül egyiket a főhős, Andrej Lucsnyikov vezeti, egy világszerte olvasott lap tulajdonosa és szerkesztője, aki az anyaország, a Szovjetunió fennhatósága alá óhajtaná visszakormányozni a szigetet. Akszjonov egyszerre ír politikai pamfletet és krimit, egyszerre rajzol hősében idealista szovjetbarátot és szuperment, magányos, romantikus lelkű krimihőst, a nők bálványát, szakszerű, de mámoros szeretőt, amerikai recept szerint. Lucsnyikov leginkább a jólét unalmába és butaságába belefáradt baloldali értelmiséget testesíti meg (akiknek magánsegélye, az 5. fejezetben a Moszkvába szállítandó „nyugati" ajándékok csupán főnevekből álló katalógusa a hetvenes évek miniatűr kultúratörténeti korrajza).

Lucsnyikovot még a moszkvai valóság mélyére tett kirándulásai sem rendítik meg nézeteiben – üldözőit lerázza, a merénylők golyói elkerülik, szerelme hiába árulja el a KGB-nek, álruhában, álszakállal, autós cselekkel elmenekül, majd átszökik a finn határon – James Bond és Ringo Kid jutnak eszünkbe. Sztálin születésének évfordulójára írott cikke, az „A senkiember" a középszerűség biopszichológiai diadaláról szól, s a mindenütt eluralkodó tehetségtelenség kollektív

7 Uo. 378.

arcátlanságát és az azt kiszolgáló, politikailag prostituálódott értelmiséget egyformán a hitleri és sztálini állam alapjaként mutatja be. A későbbi politológiai elemzésekben közhelyé vált összehasonlító párhuzam itt a frissen emigrált szerző szenvedélyes téziseinek társaságában szerepel: a forradalom az erőszak állandósítása, a forradalom degeneráció, a forradalom görcsösen fél a változásoktól, a forradalom a sport beteges kultusza és a kései Bizánc dermedtsége, a zászlók mozdulatlanná merevedett lobogása, változás helyett örök ismétlődés, torz esztétika.

Akszjonov a regényt a fantasztikum magaslatáról egyenletesen szállítja lefelé a realitásba, a végkifejlet felé. Lucsnyikov, aki valaha 1956-ban Budapesten és 1968-ban Prágában harcolt a bevonuló szovjetek tankjai ellen, még megéri, hogy hasonló tankok zúzzák szét a pálmafás parti sétányokat, az apját is eltapossák, aki az egykori fehérgárdistákkal, mostani nagykapitalistákkal együtt ünnepélyesen kivonul, hogy kapituláljon. A regény során az összes nő és összes barát elpusztul Lucsnyikov körül, autóverseny közben árokba zuhannak, kurvává züllenek, hirtelen lángra lobban rajtuk a ruha. Kocsmai verekedés, autós üldözés, hangsúlyozottan hollywoodi külsőségek és lelki-szerelmi élet hátterében zajlanak a Nyugat és Kelet értékeit és jövőjét szembesítő politikai, ideológiai és filozófiai viták. Arról, hogy mit is jelent a dekadencia: a szocreál fülledten hazug ósdiságát vagy mindent, ami nem haladó, csak hagyományosan, amolyan századfordulósan művészi; vagy azt, ami nem szociális tartalmú, nem népi és nem népies, nem szólít fel semmire, legkevésbé forradalomra, és egészségesen liberális. A hollywoodi asszociáció nem véletlen: egy-két váratlanul nyers jelenet után felhangzik a „mára ennyi, köszönöm", s kiderül, hogy Lucsnyikov nagyvilági sznob ismerősei közé, egy nemzetközi stáb forgatásába csöppentünk. Az apokaliptikus záró csatajelenetben Akszjonov összemossa a filmes kavalkád és a tragédia határvonalait, akár a CNN közvetítette valódi háborús show-műsorok. A regény egy megvadult óra körben forgó mutatóinak szédült közelképével zárul.

Akszjonov a Krím szigetben tobzódik kedvenc nyelvi játékaiban. Az angol szavakat oroszosítja, s hamisítatlan, azazhogy éppen hamisított, „nyugatinál is nyugatibb" atmoszférát teremt vele. A *fríuei*, a *uik-end*, a *pleiboi*, a *forsziz* csak a kezdet az orosz nyelv mai végletes elamerikanizálódásához képest. De Akszjonov regényeinek valódi orosz nyelve is lehengerlően hatott a maga korában azzal, hogy érzékeltette annak káromkodásait, és kiírta a szokásos durva szavakat ott, ahol funkciója volt. A Moszkvából frissen hazatérő főhőst viszont olyan szovjet zsargonban beszélteti, hogy az már-már paródiának hat. Akszjonov a krími gazdag demokraták harmadik nemzedékében egy tatár-orosz nemzetközi mozgalmat rajzol meg, akik önálló, de nemzetek fölötti Krímet szeretnének, s egy ennek megfelelő tatár-orosz-angol nyelvet (a műben a harmadik nyelvréteget) alkot számukra. Ennek a jaki pártnak a vezetője Lucsnyikov húszéves fia, akit hippi

felesége és újszülött kisbabájuk társaságában a szerző, mintegy visszadöbbenve a maga rajzolta káosztól, a befejezésben szökni hagy az égő szigetről.

Akszjonov műveinek végén a rombolás és összeomlás mellett vagy után igen gyakran feltűnik a várakozás, amely azonban nem rokona a *Godot-ra várva* abszurditásának (Beckett művében), hanem egy nyugalmi állapot. Az értékeket tisztázva a szereplők átadják magukat a Jó Ember felé haladásnak *(Az elfektetett hordótara* (másik fordításokban *Megy a hordó vándorútra. Álmokkal és túlzásokkal vegyes történet)*, az örökmozgó szemlélésének *(A vadóc)* vagy a földi időből kiszabadulva elvesztik a koordinátákat – mint itt, a Krím szigetben, vagy a korábbi *Égési seb*ben.

Akszjonovot a magyar közönség tulajdonképp nálunk legsikeresebbnek tartott könyve, a *Moszkvai történet* (*Московская сага*, 1991–1994) alapján ismerte meg – nem csoda, hiszen az előző kettő nem jelent meg még.

A *Moszkvai történet* éppen olyan, mint Oroszország maga: nagy és széteső. Huszonnyolc év történelmi tablója, amely három kötetben átfogja az 1920-as és 30-as éveket, a háborút és az 1950-es évek legelejét. Súlyos műfaji kötelezettséget vállalt magára, mert a család- és történelmi regénytől az olvasó nagyon sokat vár. Ha családregény, akkor legyen benne nemzedékek váltása, hagyományok változása, viharos vagy túlfűtötten elfojtott érzelmek, testvérek szétágazó életválasztásai. És mindez úgy, hogy az összképen átderengjen a társadalom, nép, ország, kor keresztmetszete. Ha történelmi regény – akkor világnézeti színvallás, egyedi filozófiai szemlélet, múltra és jövőre vonatkozó koncepció, s mindez úgy, hogy az adott kor eseményeinek érzékletes, részletekbe menő, majdhogynem ismeretterjesztő igényű mélységekbe menő leírása közvetítse. S noha mindezt megtaláljuk a sokszínű műben, különös, hogy az orosz internetes könyvárusreklám a „kalandregény" kategóriába sorolja a regényt.

Akszjonov mesélte, hogy Amerikában dedikálta művét egy könyvesboltban, amikor egy vásárló megkérdezte tőle, miről szól. – Oroszországról – válaszolta. A kérdező hátat fordított és elment. Jött egy következő: – Miről szól? – Egy orvos családjáról. Ő megvette. A történelmi regényre feltehetőleg kisebb a kereslet, mint a családregényre, amelynek a polgári társadalom vetette meg az alapjait.

A magyar fordítás az eredeti címet, *Moszkvai Saga*, átköltötte. Így rejtve marad, hogy szinte felfoghatatlan történelmi ellentétben reflektálódik az angol *Forsyte Saga* az orosz műben:[8] a szigetország családi panorámája, férfi hőseinek hideg magányával és női szereplőinek vergődésével, illetve annak ellenére, belterjes családi idillnek tűnik a táborokban, börtönökben és hazugságokban ledarált oroszországi emberi sorsokhoz képest. Utóbbiak sorsában az egyént és

8 John Galsworthy műve 1922-ben jelent meg, így az ábrázolt kortól időben sincs túl messze.

társadalmat egybefonó pénz és vagyon folyamatossága egyáltalán nem játszhat már szerepet (bár Akszjonov csak futólag és esszéformában mutatja be az orosz hektikus hiánygazdaságot és az egyenlősdi, igazságos nyomort).

Mi az, amit vagyon híján átadhatnak egymásnak az orosz nemzedékek? Akszjonov felfogásában az orosz elit emberi tartását, a távolságtartást a politikától és történelmi éleslátást – ebben nyilvánulna meg az orosz ember nagysága. „A józan ész, a tisztesség szigete, az orosz intelligencia [azaz értelmiség, a fordításról lásd később – H. Zs.] legragyogóbb erőinek védőbástyája" a Gradov család villája.[9] Az idős nemzedéket képviselő Gradov orvosprofesszor alakja azonban a semmiből merül föl, mert Akszjonov nem rajzol háta mögé még jelzésszerűen sem elődöket, ősöket, orosz társadalmat. Így az értelmiségi patina, az idealizált, de meg nem jelenített orosz múlt nem tudni, honnan vétetik. Az idős Gradov-házaspár képviseli a harmonikus emberi kapcsolatokat. Kirajzolódhatna ez a történetből is, ám Akszjonov azt a regény elején nem mulasztja el, hogy történelmi leckeként ismételve szájunkba rágja, hová is rakjuk őket. A szépséges, dús hajú, selyemruhás, gyöngysort viselő anya, valamint férje, akin nem látszik kora, véletlenül sem pocakos és elegánsan öltözködik – nos, e „két ember távol volt a forradalmi esztétikum ideáljától [...] szinte sütött róluk, hogy ez a két ember a még ki nem pusztított orosz *értelmiség* legszebb hagyományaihoz hűen, gyengéden szereti egymást".[10]

Csakhogy az értékek megőrzéséhez életben kellett maradniuk, a túléléshez pedig megalkuvások vezettek, a hazugság és a kettős tudat mesteri elsajátítása révén. Erre vagyunk kíváncsiak mi, a mindezt másképp, de mégis megélt magyar olvasók: hogyan sikerült ez az oroszoknak (nem tudunk erről eleget még mindig), és hogyan sikerül ennek ábrázolása az írónak.

A *Háború és békét* jelöli meg szövege párhuzamául maga az író, aki leplezetlenül belebeszélve szövegébe Tolsztoj történelemszemléletével veti össze a sajátját a II. kötet bevezetőjében. Mi is mozgatja a történelmet? Akszjonov arra hivatkozik (vizsgázó bölcsészek számára hasznosan pár mondatban összefoglalva), hogy Tolsztoj szerint a történelem nem a nagy személyiségek műve, hanem az emberek ösztönös akaratának summája, vagyis a tömegek akaratának összege. Tegyük hozzá, hogy ezeket Tolsztojnál egy legfőbb és láthatatlan akarat irányítja, mert számára a vallás a legfőbb. Akszjonov viszont, vallomásának megfelelően, az akaratok közelképét mutatja meg a történelem leképezéseként, de ebben a célkitűzésben regénye nem tud tolsztoji filozófiai magaslatokra (sem) aspirálni.

Hazánk (bármely haza) történelme csak akkor áll össze egy szövegben az egyéni sorsokból, ha mesteri szerkesztésben létrejönnek a láthatatlan sorsvona-

9 Akszjonov, V.: *Moszkvai történet*. Ford. Soproni András. Bp., Európa, 2006. 25.

10 Uo. 36. Korrigált idézetrész kurziválva H. Zs.

lak között a vektorok, és a szétszórt pontok paradigmává rendeződnek. Igen, lehet egy családon keresztül egy országot látni, a „Saga" műfaja ilyesmi szándékra utal a címben. A Forsyte család vagy a Thomas Mann Buddenbrook családjának magánviszonyain áttetszik szinte egész Európa történelme. Itt a Gradov család képviselőinek útjai az 1925 és 1953 közötti viharos éveket felölelő, időben gyorsan lépkedő cselekményben szinte körbeölelik a földgolyót. A legkeletibb pont Magadan, a szovjet távol-keleti táborok, a legnyugatibb pedig az Egyesült Államok. Nagy (jobban mondva nagyhatalmi) a térben az inga kilengése, amelynek követésében létrejön ugyan egyfajta panoráma, ám a kohézió nem. Ha tételesen lajstromozzuk a históriai adatokat és a krónikát kérjük számon, a lineáris teljesség lényegében megvalósul, a fordulópontokon mi is megfordulunk. De összességében hiányérzetünk van, és a történelmi regény kategóriában fiaskót regisztrálhatunk.

Egy közelképpel, 1925 őszén indul a történet, alighanem októberben, mert esik a hó, de Frunze, aki éppen katonai reformját szeretné véghez vinni, még él (október 31-én halt meg a rákényszerített vakbélműtét alatt „túlaltatták"). Nem értesülünk olyan alapvető eseményekről, mint az iparosítási program elindítása, a pártnak a szépirodalmat érintő határozata (ettől kezdve határozatokkal irányítják a kulturális életet) vagy Jeszenyin öngyilkossága. Nagyon alaposan kell ismerni ahhoz a szovjet történelmet, hogy az ország vezetőinek kakaskodásában felismerjük Sztálin ellenzékének a szándékait, mert Akszjonov mindösszesze az „egyszemélyi totális vezetés" kontra „józan szakértelem" vonalakat rajzolja meg. Teljesen úgy tűnik, hogy véletlenül elejtett és véletlenül meghallott mondatok miatt hullottak fejek és fordult a politika. (Érdekes, hogy ezek a fejesek Akszjonovnál mind grúzok Sztálin, Berija, Lomadze…) Az extenzív helyett intenzív totalitarizmust mutat meg a regény. Akszjonovnak jó oka volt arra, hogy gyűlölje a szovjet vezetést és undorodva ábrázolja őket, akiken „a letűnt napok korlátlan erőszaka és kegyetlensége kiüt, mint a lepra",[11] de itt nem találta meg ehhez a megfelelő művészi formát.

Idősb Gradov először passzívan, majd aktívan szegül szembe a rendszerrel. Eredendő bűne a hatalmon lévők számára az, hogy nem vesz részt Frunze műtéttel leplezett meggyilkolásában, csak az előtérben ül összeroskadva. Önmaga lelkiismerete előtt pedig az a bűne, hogy rábólintott a szükségtelen műtétre, és el is ment oda. Életben maradásának záloga, hogy Sztálint megszabadítja egyszer a benne felhalmozódott bélsártól. A háború alatt a moszkvai és fronton végzett gyógyítás dicsőséges vezénylője, és csak a Kreml elleni merénylettel vádolt zsidó orvosok letartóztatása elleni nyilvános felszólalása juttatja a kínzók kezére. A börtönből Sztálin halála menti ki, amint a valóságban is a zsidó orvosokat.

11 Uo. 31.

Gradov békés halálával végződik a regény – egy időben távozik a majdnem tiszta Ember (hős vagy áldozat?), és a bűnös, mocskos Tirannus (ördög vagy állat?).

Az idős Gradov történelmi prototípusa Dmitrij Pletnyov lehetett, akinek élete sokkal tragikusabb volt: egyike volt a Buharin-per kapcsán 1938-ban letartóztatott négy orvosnak, aki akkor vallotta be „bűnösségét" Gorkij megölésében (aki valószínűleg majdnem természetes halállal halt meg), amikor emlékeztették rá, hogy sok gyermeke és számtalan unokája van, akikre szomorú sors várhat. A 66 éves orvost 25 évre ítélték el.

A sebészprofesszor gyermekei családregényhez illően párhuzamos sorsokban bemutatott életstratégiai választásokat képviselnek. Nyikita, Kirill és Nyina vörös katonatisztnek, marxista agitátornak és közepes futurista költőnek állnak. Tipikus vagy legalább panoramikus vajon ez a foglalkozási skála? Nem biztos.

Nyikita Gradov, a legidősebb fiú emlékei révén az író részletesen mutatja meg az 1921-es kronstadti lázadás leverését, idehelyezi a forradalom utáni évek csomópontját. Nyikita lelkifurdalásai és rémálmai innen datálódnak – az ő eredendő bűne, hogy kémként befurakodott a lázadók közé, majd lövetett rájuk és kitüntették érte. Akszjonov innen vezeti végig azt a konfliktust, amelyben a szovjet állam vezetői, csak személyes érdekeiket képviselő, képzetlen bandaként saját népük ellen fordulnak – a hatalom birtokosának kikiáltott, valójában tömegesen manipulált munkások, megtört parasztok és parancsnokaikkal egyetemben bábként vezényelt katonák ellen. A vezetés stílusa a szeszélyes döntések révén a félelem gerjesztése, gátlástalan hatalom- és szerzésvágy, céltáblája az egységes tömbként kezelhető, akarat nélküli lakosság. A vezetésben sehol nem találkozunk marxista vagy leninista elvekkel, ezek csak az akcióikat leplező szóvirágos nyelvben jelennek meg.

Egyetlen vakhitű, elvhű kitartó marxista-leninista szereplő kerül be a regény lapjaira, egy lompos, szerencsétlen zsidóasszony, Cilja. Neki még a családja is felemásra sikerül, örökbefogadott fiát a háború, a bűnözés és a lágerek nyelik el, férjét pedig egyenesen a börtön és a tábor, ahol marxistából keresztény lesz. Minden más szereplő pontosan tudja Akszjonovnál, hogy a pártszólamok üresek és hazugok. Nem derül fény arra, milyen módon élték meg és gyakorolták a szovjet emberek a kettős tudatban létezést, és nem látjuk a lelkes becsapott tömeget. Az író szerint mindenki élesen látott és józanul utálta az egész szovjetrendszert. Hitelesen és átélhetően jelenik meg viszont az ok nélküli rettegés, a mindenkit bármikor elérő állami banditizmus, amelynek uralma alatt a legvalószínűtlenebb is megtörténhetett: Nyikita visszatérhetett a láger mélyéből és marsallá emelkedhetett, még Sztálinnal is ellenkezhetett. Berijának lehetett szűz lányokat állami kocsiból vadászgatni, megerőszakolni, letartóztatni, a szovjet hadseregnek lehetett lengyeleket halomra lőni is, hazudni is, illetve csak hazudni lehetett – mindössze

a „mikor" és „miért" logikája volt kifürkészhetetlen. Látjuk, megértjük a regényből, amit tudunk régen, hogy mindenki mindenkit figyelt, hogy a szovjet állam a beépített emberek kiépített hálózata volt.

Akszjonov megválaszolja azt a nyugati szempontú naiv kérdést is, hogy vajon a szocializmusban hogyan nézett ki a szexuális élet (bár az *Égési seb*ben erre hitelesebb és részletesebb választ adott). Nagy romantikára nem volt alkalmas a kor a regény szerint, de szexuális vágyainak kielégítési módját minden nemzedék bőven megtalálta. A lélektan rejtélyeiről nem mond újat, nem is árnyalja a regény. Az altesti gerjedelmeket Akszjonov a fizikai kielégülés, néha gyönyör, de inkább a meghágás és bagzás végletei között, és soha nem a szerelem vagy áhítat regisztereiben helyezi el. Ez a nyerseség nem időskori csőlátás részéről, egész életművében megfigyelhető, hogy a csapodár és gyorsan ágyba bújó vagány nőket kedveli. S ebben a regényben egy tapasztalt író gondosságával ügyel a „szexjelenetek" megfelelő és ritmikus adagolására.

Az öreg Gradovéknak szép, kicsit rózsaszínűre festett emberi kapcsolat adatik meg – kutya, zongora, cseléd, szalon, tornác, kert, családi étkezések adják meg az idill alaphangját. Kirill falun agitálja a népet, a hasonló feladattal arra járó Cilja karjaiban válik huszonöt évesen férfivá. A „hős" Nyikita Gradov házasságát a gyönyörű Veronyikával táborok zilálják szét, a táborból külön-külön hazatérő házaspár elhidegül. Miután a férfi örömtelenül megerőszakolja tábori szajhává vedlett feleségét, később egy frontfeleséggel él, akit a KGB ajándékozott neki a tábor utáni gyorsabb gyógyulás érdekében. Nyina viszont lázadó típus, aki nem szeret férfiaktól sem függeni. Érezhetően ő az író kedvenc hőse, talán éppen ezért tervezte olyan ellentmondásosnak: csakhogy kétpólusú kilengéseiben is sematikus maradt az örök vadóc alakja: Nyina megalkuszik, de mégsem, hűséges, de mégsem, áldozatos is, önző is, de nem csak az.

Akszjonov teljesen hagyományosan kezeli alakjait, meglepően idealizált pozitív hősök rajzolódnak ki, romantikus összetevőkkel, lelkifurdalásokkal, és néha megfűszerezi őket valamilyen disszonáns ízzel. Ilyen váratlan elem, hogy a háborúból hazalátogató Nyikita undort érez a békés családi fészek láttán; és az is, hogy mire Vujnovics és Veronyika végre eljutnak oda, hogy több éves vonzalom után megcsalják egymással házastársaikat, az egész aktus kényelmetlen színjátékká ügyetlenedik. Szavva, Nyina férje félszeg és gyöngéd családapa, jó szerető, kiváló orvos, de a háborúban eltűnik. Az író eközben történelmi szereplőket intéz el egyetlen találónak szánt, leleplező bekezdés tollvonásával. Vorosilov marsallt köpcös kereskedőnek írja le, aki hiába próbál monumentális külsőt ölteni, mert szemében felvillan a páratlan ostobaság. Az egyszerre értelmes és ostoba szem lehetetlensége (megint túl egyszerű kétpólusú képlet) még nem teszi plasztikussá, sem életszerűvé sem a képet, sem a jellemet.

Akszjonov ifjúkori műveinek (lásd *Kollégák,* 1961) esetlensége köszön vissza abban, hogy miközben tudja, hogy a mimetikus leírások csak akkor érvényesek, ha valamilyen nagyobb egységbe illeszkedve az elvonatkoztatás szintjére emelkednek, ezt többnyire nem sikerül megoldania. Jelenete ugyanis vagy megmarad puszta krónikai feljegyzésnek vagy erőszakos, szinte tudálékos magyarázattal szájunkba rágja, hogy általánosítsunk, vonatkoztassuk el a jelenséget a valóságtól.

Egy rendszerváltás utáni orosz regényben meglepő ilyen sorokat olvasni: „Egy patika előtt két fiatal vörös parancsnok állt, sudáran, pirospozsgásan, derekán, vállán szíjakkal". Az író folytatja is: „Egyenruhájuk ugyanazt a dekadens vadságot tükrözte, mint ez az egész forradalom, mint ez az egész hatalom [itt az egyenruha részletei következnek], a káosz hadserege, Góg és Magóg katonái."[12] A dekadens vadság nem elég találó jelző vagy magyarázat a forradalomra. A káoszt nem érzékelteti a szöveg, csak megnevezi. Az ószövetségi, kissé modorosan közhelyes metafora pedig túlzó tudati bakugrás, mert a Sátán oldalán harcba szállt két mítoszi király a Jelenések könyvéből feltételezné az Armageddont, ahol vereséget szenvedtek, de ehhez nem kapunk kapaszkodót. Még azt sem tudjuk (mert a narrációs helyzet nem világos), vajon a chicagói újságíró vagy az író szavait olvassuk-e.

Aki ismeri az 1920-as évek orosz irodalmát, ismeri a regényben is említett Pilnyak nevét, aki megírta az itt is szerepelő Frunze halálát is betiltott regényében. A *Poveszty a nepogasenoj lunye* (Elbeszélés a kioltatlan holdról) 1926 májusában jelent meg, óriási botrányt kavarva, és az író életével fizetett érte: alig tizenegy év múltán az elsők között tartóztatták le. A regény körüli botrányt Akszjonov említi ugyan, de nem tér ki az író sorsára, sőt egyetlen írósorsot sem mutat meg, holott azok valóban emblematikusak. Felbukkan ugyan Bulgakov egy társaságban, és Mandelstam egy tbiliszi szökőkútnál, utóbbinak egy-két verse is szerepel, de nem tudunk meg róluk annyit sem, amennyit Nyina tudhatna, aki művészek között forog. Nem jelenik meg a Bulgakov körüli sajtó-hajtóvadászat, és a Mandelstamot eltemető fizikai üldözés sem.

Pilnyak zseniálisan, páratlan tehetséggel érzékeltette *Meztelen év* (1920) című regényében a kor nyelvének átalakulását, többek között az idegen szavak szervetlen beépülését (az analfabéta állapotból éppen kievickélt tömegek nem értik, mit jelent a szó, de használják, mert újságnyelven, hivatalosan, korszerűen akarnak beszélni) és a szovjet (magyarra végképp lefordíthatatlan) mozaikszavak elszaporodását. Akszjonov nem tudja érzékeltetni vagy megjeleníteni ezt, csak leírja

12 Uo. 9–10.

egy mondatban: „az egész orosz ideológia manapság tele van spékelve az idegen szavak fokhagymájával."[13]

Akszjonov mindent elkövet, hogy a szovjetrendszer kegyetlensége teljes mélységében föltáruljon. Ismerősek a börtönök előtt csomaggal sorban álló asszonyok, akiktől megvonták a levelezés jogát is, férjeikről, fiaikról nincs hírük (olvashattuk Ahmatovánál, Ligyija Csukovszkajánál). Sokaknál olvastunk már a vallatások fortélyairól is, Arthur Koestlerre utalnék, hogy ne csak oroszokat említsek – itt is csak ismétlések fogadnak. Akszjonov a kínzások közül a herék satuba szorítását vagy kalapácsolását helyezi előtérbe, ezt mind Nyikita, mind Vujnovics megtapasztalják – a felhördülő olvasó később csodálkozva látja, hogy a két barát és vetélytárs libidója, az érvényesítéséhez szükséges összes szerszámmal együtt működőképes, gyermeknemzésre, házastárs megerőszakolására vagy megcsalására egyaránt alkalmas marad.

A címben kiemelt Moszkva leírásának egyik írói bravúrja lehetne a metró leírása. A szovjet monumentális építészet presztízsberuházása maga a megtestesült harmincas évek. Akszjonov mindössze egy bekezdést szán a jelenségnek, azt is amerikai újságíró szájába adja.[14] Sematikus mása csak a korabeli problémafeltáró regényeknek az a részlet is, amikor az értelmiségi marxisták falura mennek az eszmét terjeszteni. Akszjonov, talán mert elődeitől eltérően neki már nincs mitől félnie, nem érzékeltet, hanem ismét kimondósdi stílust választ. A két fiatal idealista megdöbben, hogy a parasztokat a kuláktalanítás folyamatában tömegesen hurcolják el teherautókon: „e gyakorlati valóságtól döbbenten megfeledkeztek az elméletről."[15]

Innen indul viszont egy szépen végigvezetett, izgalmas fordulatokban bővelkedő és hányattatásaiban hiteles sors, Mitya Szapunové, akire elvadult állapotban találnak rá, majd az evakuálás elől mentenek meg Kirill és Cilja, az igazi szovjet marxisták. Ők itt találnak egymásra, s ez a két érzelmileg sérült ember mindhalálig összetart. Bár egyáltalán nem illenek össze, irracionális egymásba kapaszkodással ragaszkodnak egymáshoz. A lenini eszmék lázálmában vegetáló zsidóasszony, amikor hírt kap elveszettnek hitt férjéről, utána megy Szibériába, mint egykor a dekabristák feleségei. Ez a teljességgel illogikus, inkoherens család, amelynek minden tagja szélsőségesen máshonnan származik, ez mutatja meg legjobban, mennyire összezavarta az addigi értékrendet és rétegződést a szovjet társadalom. Akszjonov itt következetes: Mityát nem lehet átnevelni, tagolatlanul

13 Uo. 153.

14 Uo. 394.

15 Uo. 180. Az író ráadásul pontatlanul pogromnak nevezi a parasztok vagyonelkobzással járó elhurcolását.

keveredik benne a paraszti vadság, ahonnan jött, és nagyapja házának zongorás-könyves értelmiségi élete, ahol nevelkedett, majd a háború szörnyűségeinek áldozataként maga is szörnyű lesz – sorsa nem mindennapi véget ér.

A háború leírása is kemény dió egy mai orosz író számára. Az idősebb nemzedék más és más indíttatásból vagy kötelezettségből, de szinte toxikus adagban fogyasztotta egykor a második világháborúról szóló orosz irodalmat. A kötelező olvasmány az orosz írók számára kötelező iromány, kötelező gyakorlat volt. A téma adva volt, és a virtuozitás abban állt, ki tud annak leple alatt igazit, igazat vagy izgalmasat írni. Keveseknek sikerült, de akadtak – Viktor Nyekraszov, Vaszil Bikov, Valentyin Raszputyin, esetleg Grigorij Baklanov.

Ha a rendszerváltás után valaki újra ír erről, annak egyik oka az elfedett, letagadott aljasságok leleplezése lehet. Akszjonov regényének váza éppen ezeknek az elhazudott eseményeknek a története. Szinte történelemkönyvi feladatot vállal magára a könyv, amikor lapjain megelevenedik a szovjet hadsereg „lefejezése" (tábornokainak kivégzése a háború előrevetett árnyékában). Szerepe a varsói felkelés cserbenhagyása, a lengyelek tömeges kivégzése (a katyni vérengzéshez hasonló események), a szovjet ígéretek megszegése a lengyelek königsbergi átvonulásakor, a zsidók tömeges kivégzése, illetve ebben az ukránok részvétele a németek oldalán (Babij Jar jelenség), a hadseregen belüli antiszemitizmus.

Árnyalt leírást kap a vlaszovisták serege (a német hadifogságba esett oroszokból szervezett szovjetek ellen küzdő hadtestről Georgij Vlagyimov írt Booker-díjas történelmi regényt 1997-ben, *A tábornok és hadserege* címen), és a német hadifogságból megszökött orosz katonák lágerbe zárása (ennek elhazudásán nyugodott a Nobel-díjjal is kitüntetett Mihail Solohov könnyfakasztó *Emberi sors*ának hamis cselekménye). A háború alatt a fegyelem megszilárdítására alakult Szmers, a „Halál a Spionokra" belügyi besúgó szervezet 1943-ban kezdte meg működését a hadseregben. Ehhez tartoznak a Nyikita mellé helyezett KGB-s-ávósok. Egy marsall viselkedésére természetesen ügyelni kell, de a szöveg nem eléggé világít rá arra, hogy a Szmers a legkisebb prédával is beérte: sorkatonák is végezhették táborban vagy rögtönítélő katonai bíróság előtt egy-egy elkeseredésükben elejtett szóért (lásd Szolzsenyicin esetét).

Nyikita sorsa és karrierje összefüggésbe hozható egy valóságos prototípussal: Konsztantyin Rokosszovszkij marsall szervezte meg Moszkva védelmét, azonban ő egészen 1968-ig élt. (A regénybeli Kutuzov-hadművelet valódi neve Bagration-hadművelet volt.) Akszjonov hőse regénydramaturgiai okokból nem kerülhet ki élve a háborúból, ahol veszélyes magasságokba emelkedett, a háború utáni civil életben csak bukás: megalkuvás vagy kivégzés várhatná.

A háborús téma újrafelvételének másik oka a belső, lelki történések új megvilágításba helyezése lehet. Akszjonovnak itt sikerül jól érzékeltetnie valamit, ami

eddig háttérben maradt. Sorra veszi ugyanis, ki milyen motivációból és hogyan megy vagy kerül a háborúba. Mint említettem, túlzásnak, sőt hiteltelennek tartom a szovjet társadalom olyan keresztmetszetét, ahol csak egyetlen, nyilván saját közegéből kiszakadt, ezért otthontalan zsidó lány hisz fanatikusan a szocializmus eszméjében, és mindenki más érdekből vagy megalkuvásból teszi, amit elvárnak.

Akszjonov Sztálinja mindenki számára félelmetes, a legtöbbeknek undorító patkány, holott a tragédia az volt, hogy a tudatlanságban tartott nép félistenítette. Ám elkövetkezett a háború, és ezzel egy fordulat. Az idős Gradov korát meghazudtoló energiával áll a sebesültellátás megszervezésének élére, miközben gyűlöli a rendszert és vezetőit. Nyikitát a lágerekből emelik ki, hogy Moszkva védelmét megszervezze, s ő zokszó nélkül, sérelmeit meg sem fogalmazva tehetsége legjobbját adja. Mitya kényszerből megy, és ugyan életben marad, de lealjasodik, ilyen értelemben válik áldozattá. Nyina avantgárd költészeti elveit félrerakva megírja az egyik leglelkesítőbb háborús dal szövegét. A legifjabb Gradov, IV. Borisz kamaszos hévvel szökik el otthonról, még az iskolapadból, és a családi üvegház ellen lázadva áll be az elit, KGB-nél is elitebb felderítő alakulatba. Nyikita barátja, a vele sokban párhuzamos sorsú, szintén táborokat megjárt „okos hős", Vagyim Vujnovics sorsa fogalmazza meg Akszjonov üzenetét: lehetett a rendszert gyűlölni, és ugyanakkor a háborúban teljes odaadással részt venni.

Nem világnézeti vagy politikai kérdés volt a részvétel, hanem érzelmi és morális. Jól mutatja ezt az irodalom elnyomott kiválóságainak, például Anna Ahmatova, Paszternak vagy Andrej Platonov háborús tárgyú művészete. Moszkvát védeni, a német hadsereget legyőzni nem szocialista öntudat, hanem szinte, azt mondhatnám, nemzeti tudat kérdése volt – bár a soknemzetiségű szovjet államban nagyhatalmi tudat volt, nemzet létezéséről szó sem esett, mert csak nép és haza volt. Akszjonov hőseit nézve mégis felmerülhet, hogy a hivatalos propaganda harsogása mellett létrejött egy nem hivatalos háborús összetartás, egy életérzés, amely nemzetinek tűnt egy (pár évnyi) történelmi pillanatra. „A hazáért, Sztálinért!" – visszhangozta mindenki, és egy ilyen győzelem után nem lehetett lázadást sem szervezni a babérkoszorús győzedelmes Vezér ellen. Vujnovics ki is mondja, hogy a győzők ismét rabok lettek, becsapottan. Ezt a paradox gondolatot Akszjonov Vaszilij Grosszmantól kölcsönzi, az ő nagy háborús regényéből, az *Élet és sors*ból – nem kizárt, hogy ez Vujnovics alakjában Grosszmanra utal.

A legfiatalabb Gradov háború utáni életének fordulatos vonala valószerűnek tűnik, mégis hiteltelen, szinte hamis. A háború utáni nemzedék árván maradt, és talán tivornyázott is. Valóban a technika és a sport megszállottja volt, valóban majmolta a nyugatot, öltözködésében és az illegális dzsessz imádatával, kétségtelenül undorodott a békeidők hazug unalmától, és művészei állandóan új utakat keresett, a cenzúra és önmegvalósítás közötti borotvaélen táncolva. Mégsem áll

össze ebből hangulatában egy hitelesebb kép, pedig ez a nemzedék az 1932-es születésű Akszjonové, aki tudatosan éppen csak ezt, a harmadik kötet eseményeit élte át, mégis ez a legkevésbé meggyőző. Az író maga is megjelenik saját valós életével a tizenhat éves kazanyi fiú, Vászja alakjában. Itt (nem úgy, mint az *Égési seb*ben) túl közelről láttatja saját sorsát, még szentimentalizmusba is átcsap. Nem kell ahhoz nyilatkozatokat és interjúkat olvasnunk, hogy kitaláljuk, hogy Akszjonov a saját életéből meríti az epizódokat. Úgy látszik, az írósághoz szükséges a távolítás – a korosodó szemű szerző viszont minél közelebb hajol vizsgált tárgyához, annál homályosabb lesz a kép. Mintha a korhűség és a tapasztalat mimézise nem hagyná érvényesülni a szépirodalommá nemesülést.

Nagyon tanulságos a kínálkozó irodalmi párhuzamokkal egybevetni Akszjonov trilógiáját (ez nem irodalomtörténeti kötelező gyakorlat, és nem korlátozódik a *Háború és béke* nyilvánvaló, szinte átlátszó esetére).

Szolzsenyicin volt sokáig a szubszovjet életről az egyetlen adatforrás. 1991-ben (Akszjonov regényével párhuzamosan) befejezett monumentális, összesen tíz könyvre rúgó művében a történelmet csomópontok sorozataként képzelte el. A dekalógia könyvei egyenként mindössze alig egy-két hetes időszakaszt ragadnak ki az 1917-es fordulat előtti orosz történelemből, amelynek mélyére tekintenek – unalmas politikai párbeszédekkel, sematikusan idealizált hősökkel és fellengzős allegóriákkal.

Makszim Gorkij *Klim Szamgin élete* című regénye is alkalmas párhuzam. *Az Artamonovok* családregény befejezésekor, 1925-ben kezdett Gorkij a *Klim Szamgin*ba, és ez a fordulóponti év Akszjonov regényének a kezdete. Gorkij felfedezése még várat magára, az a bonyolult történelmi gépezet hamisította meg, amelynek fonákságát Akszjonov igyekszik megmutatni. Gorkij egy magányos főhősön szűri át az 1905 és 1918 közötti orosz történelmet, egy csavaros, de a 20. században nem ritka irodalmi fogással egy belülről megmutatott gyenge, negatív hőst tukmál ránk, kvázi „érezzetek együtt vele, ha bírtok”.[16]

Akszjonov mellé Gorenstein zseniális *Zsoltár*ja is kívánkozik összehasonlításul, amelyben a Szovjetunió történetének öt korszakát jeleníti meg, a fejezeteket (ismét csomópontokat?) a földre szállt Antikrisztus alakja köti össze (lásd a Gorenstein-fejezetben). Említhetnénk az evidens előképeket, Trifonovtól a *Ház a rakparton*, Anatolij Ribakovtól *Az Arbát gyermekei* az ötvenes éveket leleplező, a peresztrojka szellőjét hozó, a magyar közvéleménybe is bevonult történelmi számvetések voltak. Korábbi, a magyar olvasók körében jól ismert orosz műfajtársak Alekszej Tolsztojnak az 1910-es éveket megrajzoló *Golgotá*ja és Konsztantyin Pausztovszkij sokrészes önéletrajzi ihletésű eposza, amelyből a *Nyugtalan ifjúság* és a *Nagy vá-*

16 Nabokov (a *Lolitá*ban), Friedrich Gorenstein és Spiró György is használja ezt a fogást.

rakozások kora volt a hatvanas években nagy siker. Akszjonov *Sagá*jában mindezek ismerete és emléke felsejlik. A hatvanas éveket maga Akszjonov is megírta, az említett *Égési seb* oldalain, a realista és a szimbolizmus és avantgárd hagyományaira támaszkodó modern prózát egybefonva. A *Moszkvai történet,* amely lényegében ennek az 1980-as műnek az eleje, mert a megelőző korszakot írja le, nem alkalmaz ilyen stílusregisztereket. Egységes a mesefolyam, a narrációs fogások mesterkéltek, az olvasónak címzett szerzői kiszólások nem adnak újabb dimenziókat, csak eltörlik a szépirodalmiság illúzióját.

A műfaji hibriditás itt nem jelent igaz mélységet, csak ritmusváltást. A köteteken belüli részek végén a lélekvándorlás különös példáit felvillantó betétek, közjátékok szakítják meg a cselekményt. Lenin erős hímmókusként jelenik meg, a Gradov család kutyája pedig Tolsztoj Andrej hercegének inkarnációja. Más szereplők is növények vagy állatok lelkét éltetik tovább, amint azok is régebbi személyekből térnek meg újabb florális vagy faunális alakba. Akszjonov közvetlenül kifejtett filozófiájában nem létezik teljes halál, mert az ember a földi természetben tapasztalható állandó körforgás része, ami kétségtelenül örök érvényű gondolat, és alighanem ez lehet az egyetlen és legalkalmasabb vigasz ama ésszel fel nem fogható és érzelmekkel át nem lényegíthető öldökléssorozatban, amelynek szovjet történelem a neve.

A filozofikus elvontság mellett a másik eszköz, amellyel tetten érni vagy nyakon csípni véljük a történelmet, a dokumentarizmus. Akszjonov az 1920-as évek irodalmából jól ismert, a fikciót dokumentumokkal vegyítő szabadsággal illeszti könyve egyes részeinek végére „közjáték" megjelöléssel a korabeli sajtóból összeollózott híreket. A regényben is említett Pilnyak montázstechnikájára kissé hasonló eszköz azonban itt már nem tud avantgárd fogás lenni, inkább hevenyészett szembesítése a sztorinak a valósággal. A kommentár (és sajnos gyakran pontos dátum) nélkül egymás mellé helyezett korszövegek valóban nagyhatású részlethalmazként vagy mozaikképként képviselik az egészet, tömörek és jelzésszerűek, a teljesség illúzióját keltve. 1930-ban például már bevillannak jellegzetes nevek és események: a pártkongresszus, a lerövidített ötéves terv, élelmiszerjegyek, a Patyomkin páncélos évfordulós vetítése, a kolhozok és az egyéni gazdálkodók harca, papírhulladék-gyűjtés, motorkerékpáros staféta célba futása a Dinamo stadionban, jobboldali elhajlás, népi gyűjtés a Pravda léghajó építésére, zöldségtermelési és szövetkezeti kártevők (a fordítást kiigazítva jelzem, hogy nem bogarakról, hanem szabotázsról van szó), az ellenük és a kulákok ellen indított perek, ellenséges Indokína, Lengyelország, Hitler, és legfőképpen, hogy fel kell számolni az irodalom elmaradását a szocialista élet követelményeitől.[17]

17 *Moszkvai történet*, 349–356.

Másfajta kísérletet is tesz az Élet teljességének érzékeltetésére Akszjonov. A II. Könyv 2. fejezetében esszét kínál a háború utáni Moszkva mindennapjairól – boltokba, újságokba, lakásokba kukkantunk be, adatokat olvadhatunk a népességről, a szocialista építkezésről, a népi demokráciák táboráról, a színésznőkről és a sportról, és még a kül- és belpolitika irányvonalát is látjuk ezen a tizenegy oldalon. Még a békeharcos irodalmat is elintézi egy bekezdésben, olyan írókat téve egymás mellé, akik igencsak más értéket és más álláspontot, magatartást képviseltek. Nem vehető azonban egy kalap alá Fagyejev, Szimonov és Ehrenburg. Ki tudja ezt a kutatókon kívül? Akszjonov nem titkolja interjúiban sem, hogy elszámolni valója van sokakkal, például Jevtusenkóval, akit ki is gúnyol a könyvében.

Akszjonov történelmi alulnézete egyfajta fizikai alulnézettel párosul, ami szinte világnézetté válik. Sztálin és az orosz hatalmi szervek fekalista ábrázolása nem túlságosan bonyolult, ám igen elterjedt asszociációs képletté vált a posztmodern kor szabadszájú művészetében. Említhetnénk a szkatologikus irodalom kultuszalakját, a Magyarországon is ismertté vált Vlagyimir Szorokint. Párhuzamként kínálkozik az utóbbi évek egyik talányos alkotása, a magyar mozikban is kis időre feltűnt, nehezen emészthető, de éppen ezért döbbenetes „filmen túli film", a *Hrusztaljov, a kocsimat!* (Alekszej German, 1999). Ennek kockáin az ábrázolt vagy érzékeltetett kor szintén az 1953-as év. A tébolyt abszurd eszközökkel közelítő film főhőse szintén egy híres orvosprofesszor, akit figyelnek, üldöznek, megkínoznak, köztörvényesek martalékául vetnek, majd a végén elhívják a haldokló Sztálinhoz, aki saját bűzös mocskában fekszik. A tébolyt Akszjonov is meg tudta jobban írni 1970-es években írt drámáiban és a csodálatos abszurdban, *Az elfektetett hordótara* (másik fordításban *Megy a hordó vándorútra. Álmokkal és túlzásokkal vegyes történet*) szocreál szatíramesében.

Akszjonov főleg Washingtonban írta a *Moszkvai történet*et, és feltehetően ott gyűjtötte nem csak orosz, hanem angol és amerikai lapokból az idézeteit. Amikor könyvét elkezdte, alighanem ez volt az egyetlen hely, ahol együtt feltalálhatta forrásait, hiszen a kelet-európai kutatóhelyek előbb politikai, majd anyagi okokból, de minden korra vonatkozóan egyformán csonka állományt tartottak és tartanak a mai napig.[18]

A Szovjetunió emberléptékű történelmi regényét Akszjonov tehát Amerikában, 1989-ben gondolta el, és mire készen lett vele, összeomlott a Szovjetunió. Az eredetileg két kötetes (1992), majd a harmadik résszel 1993-ban megfejelt tri-

18 A rendszerváltás utáni évekig folyt az orosz titkos archívumok illegális kiárusítása, amit tudományos konferenciákon is lehetett tapasztalni.

lógia amerikai tévéfilmnek készült és csak a kedvéért írta meg a háttérregényt, amely azután túlnőtte az akkor meg nem valósult filmterveket. 2004-ben 24 részes orosz tévéfilmsorozat lett belőle az óhazában, amely viharos vitákkal fogadta a csak az első két könyvet felölelő sorozatot. (A film egyik érdekessége, hogy utoljára látható benne az azóta lebontott nevezetes Moszkva Szálló.)

Számtalan olyan hely akad a regényben, ahol elsősorban a magyar olvasó, de tulajdonképpen a mai orosz olvasó kompetenciája sem elegendő az olvasottak megértéséhez. Nyina verse 1930-ban jelenik meg a *Krasznaja Nov* című lapban. Ki tudja már, hogy ez a folyóirat az úgynevezett „útitárs", tehát nem egészen megbízható írókat publikálta? Azt már végképp senki nem tudja, micsoda különbség előbb vagy csak 1930-ban megjelenni benne – azt követően, hogy a főszerkesztőt, Alekszandr Voronszkijt 1929 januárjában letartóztatták.

A több mint ezer oldalas mű oroszul három könyvben, magyarul viszont egyetlen vaskos kötetben jelent meg. A terjedelmes könyv kiválóan alkalmas a globális olvasás gyakorlásához, mert a hősök sorsa iránti kíváncsiság hajt minket a cselekményben előre, és nem érezzük veszteségnek, ha megszalad a szemünk és nagyobb részleteket ugrunk át. A premodern regényformában Akszjonov ósdiból szab újat, ezért otthonosan mozgunk ebben a családregénybe oltott töredezett történelmi regényben.

Egy tankönyvben a fordításról is érdemes szót ejteni. A csak felvillanó, lábjegyzetekbe szorult magyarázatokkal röviden értelmezett nevek és címek, mint Alekszandr Rodcsenko, Vlagyimir Szolovjov és a *Mir Iszkussztva*, nagy asszociációs holdudvart láttatnak és kapcsolódó tények tudását kavarták föl a korabeli művelt orosz olvasóban, amelyet a magyar lábjegyzet nem képes helyettesíteni. Főleg nem akkor, ha helytelen: például Szolovjov „Szofia-kultusza" kapcsán (inkább teóriának mondanám) sommás megjegyezni, hogy „a keleti keresztény egyházakban Szofia az isteni bölcsesség megszemélyesítője", mert ez a Példabeszédek 8–9. alapján evidens és ökumenikus bibliai tény. Ám a görög szó (nem kizárólag név!) előfordul számtalan más, nem keresztény, hanem gnosztikus és kabbalista iratban is, amivel a hihetetlenül nyitott és művelt Szolovjov mind mélységében foglalkozott (uo. 741). Peregyelkino nem pusztán „Moszkva környéki nyaralóhely, ahol Paszternak lakott", Peregyelkino fogalom, író- és művészfalu, az ottani dácsák tulajdonlása a politikai elismeréssel ért fel, és ott lakott például Pilnyak is, onnan hurcolták el (uo. 809). Alekszandr Galics egyetlen megjelent darabja két helyen más és más címen szerepel – a „Telefonhívás Tajmírról" (uo. 826) és „Tajmíri hívás" (uo. 849) egyike sem talált, mert a magyar fordítás a *Nem magánügy!* címet viseli. Ld. a címkeresőben: Hetényi Zsuzsa (szerk.): *Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig*. Bp., Universitas, 2002. 385. A „Hallani: csizmák döngenek" fejezetcím viszont Okudzsava azonos című dalának címe (367).

Egy ekkora regény fordítása és jegyzetelése rettentően nagy feladat, amelyben óriási teher nehezedik a szerkesztőre is, akinek helyzetéből adódóan jobb a rálátása az egészre, mint a szavakkal bíbelődő interpretátornak. Az orosz *intelligencia* szó magyarul 'értelmiség', nem pedig 'intelligencia'. A paradicsomos konzervben biztosan nem sneci van, hanem apróhal vagy sprotni (uo. 987). A kéjenc Berija nem a készülékét, hanem a szerszámát veszi kezelésbe a zsebében (még azt hihetnék, rádióadást indít vagy talán mobilozna?). Németül a *Cirkusz* 'Zirkus' (uo. 451). A „Mademoiselle Nituche" (helyesen *Nitouche*, uo. 278) egy francia operett címe, Hervé műve, és magyarul *Nebántsvirág*. Számtalan régies vagy nehézkes nyelven írott mondattal is találkozunk. „Látni valón képtelenek voltak felfogni a történendőket..." (uo. 174). Magyartalan szó szerinti típushiba „Vagyim nem érkezett válaszolni" (uo. 579), és „Nem érkeztünk pertut inni" (uo. 667) – vagyis nem volt rá ideje. Akadnak vicces esetek is: „Az egyenruha kitűnő szabása volt az, ami megkülönböztette a magasabb parancsnokokat az alacsonyabbaktól." (uo. 149). Nyilván a magasabb rangról lenne szó, nem pedig a genetikus adottságok és a nadrághossz összefüggéséről. Anakronizmus a szidalmazó stilisztikai regiszterű „zsidó"-t *zsides*znek írni, ami a mai magyar nyelvben született politikai pártra utaló szóalkotás, a harmincas években ez *zsidrák* lehet (uo. 345). A hasonló „stílbacilusok" (Péterfy Jenő műfordítás-bírálati leleménye a szó) egyenetlenné teszik a hosszú regényt.

EGÉRPÖRKÖLT ÉS KREML-KÖNYVTÁR

Tatyjana Tolsztaja: *Kssz!*, avagy *A macskány*[1]

Tolsztaja irodalmi pályája 1983-ban indult, és elsősorban novellista (24 novellát írt eddig). Éles tollú esszéista, oroszul és angolul is. Az 1990-es években vezető amerikai intellektuális hetilapokban publikált, miközben amerikai egyetemeken tanított, de otthoni újságírói tevékenységét is folytatta. Hazatérése után 2002 és 2014 között Oroszországban igen kritikus hangvételű, talk-show jellegű, nagyon népszerű közéleti tévés interjúműsora volt.

A *Kssz!/A macskány* mindmáig egyetlen regénye, 2000-ben jelent meg Oroszországban. Az ezredforduló különleges perspektívát adott a jövőbe, az atomrobbanás utáni kétszázadik esztendőbe helyezett antiutópiának, mert azt sugallta, hogy összegezi a múltat, és számot vet azzal, vajon mi felé is haladunk. Korunk irodalmi terméséhez képest meglepően hagyományos műfajú ez a regény, noha természetesen a 21. századi posztmodern orosz irodalom mércéjével is megállja a helyét. Tolsztaja művét megjelenése évében két díjra is jelölte az orosz és nemzetközi kritika. A Booker-díj rangsorában csak második helyezett lett, viszont elnyerte a hasonlóan rangos, de jobban jövedelmező Triumf-díjat.

Tolsztaja regényének is egyik nagy újdonsága és hatáseleme a szép új világ sokrétegű nyelve. Az orosz irodalom mindig is nagy nyelvi újítások, elméletek és játékok tárgya és eszköze volt. Olyannyira, hogy nyelvteremtő literátorai önmaguk írták meg a műveik megértéséhez szükséges teoretikus cikkeket is – gondoljunk akár a szimbolista Andrej Belijre vagy az avantgárd nyelven túli nyelv atyjára, Velemir Hlebnyikovra. Ha a magyar olvasó kevéssé vagy nem ismeri őket, annak oka a fordítás lehetetlensége. Tolsztaja könyvének egyik szenzációja az alkotott új szavak, sőt új igealakok és igeidők bájos együttese, amelyben keverednek a népi és népi ihletésű szavak, elferdített szóalakok, a naiv és egyenes gyermeknyelv lexikája és szintaxisa, valamint a cifra vagy egyszerű káromkodások. Döcögős, nem koherens, bukdácsolós nyelvről van szó, mintha a regény cselekményének megfelelően a nyelv

1 Tolsztaja, T.: *Kssz!* Ford. M. Nagy Miklós, Bp., Ulpius, 2004. A zárójeles oldalszámok e kiadásra vonatkoznak. Később megjelent újabb címen: *A macskány*, Bp., Európa, 2016. Tolsztaja angol, francia és egyéb nyelvű könyvein gyakran „Tolstoy"-ként írja a családnevet, azaz nem a nőnemű orosz alakot használja. Így talán egyértelműbben utal származására, arra, hogy Alekszej Tolsztoj volt a nagyapja.

szétesett volna az atomrobbanás sokkjában és a jövő lényei most rakosgatnák össze az egymáshoz nem mindig illő cserepeket, a szétforgácsolódott emlékelemeket.[2]

Ebbe a posztnyelvbe Tolsztaja úgy avat be minket, hogy főhősét teszi meg elbeszélőnek, az ő szemével láttat mindent. Tolsztaja nyelvi kavalkádja visszanyúlik a 20. század eleji szkázra, arra a primitív beszélt nyelvi stilizációra, amely az orosz forradalom utáni teljes tudati kavarodást érzékeltette az irodalomban: azokat az egyszerű embereket szólaltatta meg, akik egyszerre sajátították el a betűvetést és a munkás öntudatot, és a hatalom proletármámorában új arisztokráciának képzelve magukat a legnyakatekertebb avítt nyelvet keverték szervetlenül a szovjet bürokratikus szavakkal és a kommunista pátosszal. Nyelvi-önkifejezési zavartságuk ugyanakkor naiv bölcselkedő útkeresésekkel párosult. Zoscsenko felejthetetlen novelláinak kispolgár munkásaitól hallottuk azt a komikus intonációt, ahogyan Tolsztaja főhőse, Benedikt megszólal. És Iszaak Babel tudálékos kozák vöröskatonáinál olvastunk olyan leveleket, amilyenekben Fjodor Kuzmics, az ősközösség, a középkor és a személyi kultusz vonásait egyesítő városállam vezetője nyilvánítja ki rendeleteit. Fjodor Kuzmics neve minden bizonnyal utalás Fjodor Kuzmics Szologub szimbolista prózaíróra, akinek *Az undok ördög* című regénye egyrészt a gogoli hagyományokat folytatja, másrészt a realista műveket elhomályosító rajza az orosz provincia mélységes romlottságának és elmaradottságának, s ezzel az orosz posztmodernnek is fontos referenciája.

> Mivel hogy én volnék Fjodor Kuzmics Kablukov, áldassék a nevem, a legnagyobb Mirza, éljek sokáig Főtitkár és Akadémikus és Hős és Tengernagy és Ács, és mivel szakadatlanul az emberek jólétén buzgólkodok, ezennel elrendelem:
>
> – Hogy ünnepeltessék meg Újév Ünnepe, [...]
>
> – Ez is munkaszüneti nap.
>
> – Tehát senki munkába ne menjen, hanem mulasson, énekeljen, vagy csináljon, amit akar, de mértékkel, nem úgy, ahogy azt máskor szoktátok, hogy lármáztok és mindent felgyújtotok, hogy aztán elég mindent összetakarítani magatok után [...]
>
> – Gyertyákat is gyújtsatok, hogy minden világos és vidám.

2 A regény bravúros magyar formát nyert. Nem létező orosz szavak megmagyarítása, új morfológiai alakok, szójátékok, egyenes és bújtatott idézetek vártak megoldásra minden oldalon. M. Nagy Miklós képes volt ráállni erre a hangra, a mesés, gyerekes hangba bevonni a magyar tájnyelvet és a nagyvárosi zsargont, az eredetivel kongeniálisan egy nem létező új dialektust megalkotni. Röpködnek a faszopáncsok, mérgező a tüzike, sósak a gilincák, és a rozsodától is be lehet rúgni. A gemence, a gancsó, a goborzsó, a gumbica mai szavainkból is megérthetők, és agyunk hátsó rekeszeiben valahol ott rejtőznek a szép, régi, újra megelevenedett népi káromkodások, fohászkodások, istenre sosem gondoló istenkedések, amelyeket M. Nagy Miklós a mi középkorunkból és a mi népmeséinkből merít. Tolsztaja regénye úgy szólal meg magyarul, hogy elbűvöl az első pillanattól kezdve.

> – Hívjatok vendégeket szomszédokat rokonokat, vendégeljetek meg mindenkit, semmit ne sajnáljatok, úgyse eszik meg mindeneteket meg tik magatok is esztek közbe. […] Érdekes lesz, majd meglássátok.[3]

A szkáz klasszikus mintapéldája van előttünk. A hivatalos írásmódra jellemző minden fennkölt formulát és eszközt nevetségessé tesz benne és hatálytalanít a sok hibás és pontatlan beszélt nyelvi elem. Kablukov rangjai önmagukban is nevetségesen sorakoznak, de bennük ott a konkrétan célzott paródia is: Sztálinhoz hasonlóan mindenhez ért és mindenben ő a „fő". Személyi kultusza azonban végtelen kicsinyes. Tolsztaja nem bonyolítja túlságosan az alakjait, Fjodor Kuzmics fővezéri mivoltában egy aprócska, rút manóra emlékeztet, Benediktnek mindössze a térdéig ér. De hiába nevetségesen kicsi, mégis félelmetes, amire hatalmas hadonászó keze figyelmeztet állandóan. Primitív műveletlensége komikus, önzése nevetséges, mégis vérfagyasztó. A saját maga által felsorolt és nyilván a saját maga által adományozott rangjai, az ünnep leírása leleplezik a hatalom birtoklásába beleszédült és belevadult kisember kapzsi szemléletét: nem baj, ha a vendégek esznek, hiszen mi magunk is eszünk közben, vigasztalja meg irigyen az ő kis „pógárait", akiknél egy hajszállal sem különb.

A nyelvi dekonstrukciót követő rekonstrukció nemcsak formai kerete a regénynek, hanem ez maga a története is. Tolsztaja művének lényegében szabályos, hagyományos, alapjában lineáris cselekménye van. A történet voltaképpen igazi mese, amelyet az elbeszélő is mesés nyelven-hangon beszél el nekünk.

Hol lesz, hol nem lesz, az atomrobbanás után 200 évvel az emberek kunyhókban laknak, és egereket esznek. Tolsztaja regényének már első bekezdéséből megtudjuk, hogy nem csupán a civilizációs kényelem tűnt el a földről, hanem alapvetően minden átalakult. Például a nyulak fáról fára szállnak és ehetetlen a húsuk, és az emberek többsége is igen furcsán születik, szarvacskával, kakastaréjjal, szőrösen vagy farokkal. A kakastaréjos új középkorba kerültünk, semmi kétség, hogy ez a poszttársadalom a robbanás utáni „más-világ". „Kőkorszak, Európa alkonya, istenek halála" – fogalmaz Tolsztaja.[4]

Az első személyű narrációban a belső szemlélő magától értetődő természetességgel mond el egészen hajmeresztő dolgokat, így a mese mögött elrejtett groteszk állandó vibrálásban tartja az olvasót. Ellenállhatatlanul komikus, hogy minden kisszerű diktátor hatalomra lépése pillanatában önmagáról nevezi el a városkát, amely jelen pillanatban a nyelvtörő Fjodor Kuzmicsszk nevet viseli. Másolók hada sokszorosítja – kézírással, nyírfakéregre – Fjodor Kuzmics irodalmi műveit,

3 *Kssz!*, 73–74.
4 Uo. 128.

amelyek valójában egytől egyig klasszikus orosz szerzők műveinek plagizált töredékei. Mindennek azonban nyilvánvaló a végtelen tragikuma is. A diktátorok örök váltakozása, az atomháború okozta pusztítás, a kultúra eltűnése, az irodalom dogmává züllesztése, az emberfajta biológiai mutációja és elállatiasodása végtelenül szomorú és rettentő képet fest arról a jövőről, amely jelenünk minden rákfenéjét megtartotta, de valójában csak múltunk ismétlődése, és szépnek gondolt régi eszméit még sallangokként sem tudja hasznosítani. Ahogy Vörösmarty írta, „szagáról ismerem meg Az állatember minden bűneit". Ezeknek az állatembereknek a mindennapjaival ismerkedünk (Gondolatok a könyvtárban).

Tolsztaja főszereplője, Benedikt az ártatlan, kedves fiú prototípusa. Irodalomhoz szokott vájt fülekkel azonnal ráérezni latin nevének jelentésére is, jó is, áldott is, és jól is mondja el nekünk, hogy milyen az élet odaát, a jövőben. Benedikt másoló és foglalkozása révén kiterjedt rokonsága van a klasszikus orosz irodalom híres hivatalnok hősei között, Gogol Akakij Akakijevicse *(A köpönyeg)*, Csehov kishivatalnoka *(A csinovnyik halála)* vagy Alekszej Remizov Marakulinja *(Testvérek a keresztben)*. Tolsztaja ezzel az írnoksággal művét az orosz irodalom 19. századi közegébe és kontextusába helyezi, az antiutópia műfajával viszont egyszersmind a huszadik századéba is.

A *Kssz!/A macskány* egyik olvasata szerint az antiutópiák sorába illeszkedik, főleg Jevgenyij Zamjatyin alapregényének, a 60 évig betiltott *Mi*nek (1921) parafrázisa. Zamjatyin naplóformát használ, nála is első személyű a „szép új világ" bemutatása.és az ő diktátorának is aránytalanul nagy a keze, a hatalom ijesztő jelképeként. Zamjatyin elbeszélőjében is ott lappang a jövőben tiltott „fantázia", „lélek" és „ösztönélet", amiről atavisztikus testi jel is árulkodik: olyan szőrös a karja, mint egy majomnak. Tolsztaja hőse a többiekhez képest ember formájú és csak a nősülésre készülődve derül ki, hogy a lelkiállapotát híven követő, hol csóválódó, hol behúzódó atavisztikus farkacskája nem tartozéka a deli legényeknek. Zamjatyinnál a fantáziát kioperálják, Tolsztajánál a farkacskát lecsapják, és a lelket megrontó könyveket elkobozzák, így állnak elő a szabványos egyedek. Mindkét író jövőbeli társadalma egy nagy cezúra után következik be, ám míg Zamjatyinnál ez forradalom volt, Tolsztajánál már atomháború (Tolsztaja 1986-ban, Csernobil évében kezdte el regényét).

Mindkét író úgy véli, a jövő a totalitárius társadalom felé halad, Zamjatyinnál őrangyalok, Tolsztajánál őrző-gyógyító Szanitécek vigyázzák a közrendet árgus szemekkel és éles füllel. Mindkét főhős megéli a jövő torz társadalmában a belül érlelődő forradalmat is. Nagy különbség azonban az értelmezésben, hogy Zamjatyinnál a forradalmat a zsarnok leveri, és a forradalmárok hős mártírként halnak meg a kivégzésen. Zamjatyin a hegeli hármas ritmusú fejlődés eszméjét továbbfejlesztve úgy vélte, hogy az emberiség állandó körforgásban él: a forra-

dalmak után azonban az új rend dogmatizálódása is elkerülhetetlen, ami újabb forradalmak érlelődéséhez vezet. Így szerinte nincs és soha nem is lesz ideális társadalom; e tétele az antiutópia axiómája.

Tolsztaja könyvében a forradalom könnyedén győz, hiszen nem népi, nem is ellenzéki-értelmiségi kezdeményezés, hanem, mint annyiszor, csak a következő dilettáns diktátor hatalomra jutásáról van szó. Modern politikai analógiával azt is mondhatnánk, puccs, hiszen nem az ellenzékiek csinálják, azok gyávák, hanem a titkosszolgálat főnöke. A poszt-Berija agyontapossa a poszt-Sztálint (hogy Putyint és Jelcint ne emlegessük). Nincs nagy eszme, csak kisstílű érdekek vannak. Szó sincs technikai hidegséggel kiépített államról vagy tökéletességre törekvésről, hát még jóságról vagy más értékekről. A kormányzás újra dogmákra építi az embereket hangyákként kezelő vasmarkú irányító. Tolsztaja egy új középkor vízióját vázolja föl (Nyikolaj Bergyajev 1924-ben írott *Új középkor* című könyvében a friss szocializmus működési elveit kísérelte meg leleplezni az emigráció távlatából.)

Tolsztaja világa megfélemlített tétova kisemberekből áll, akiket az államirányításban egyik vagy másik, a hatalmat éppen megszerző, tudatlan és rosszindulatú kiskirály rendeletei idomítanak. Szörnyűek ezek a szörnyek, de ugyanakkor kicsinyes, ostoba és gyerekes műveletlenségükben rettentően mulatságosak. Nevetséges maga az uralkodás is, hiszen voltaképpen nincsen min uralkodni, az egész birodalmi perspektíva egy gyommal benőtt szemétdombról belátható félnapi járóföld. A komikum és tragikum egész művet átható keveredése, a groteszk ábrázolás Gogol óta jellegzetes orosz hangvételét folytatja szervesen.

Tolsztaja arra a kérdésre, vajon milyen tanulságot vont le az emberiség az önmegsemmisítés nagy történelmi leckéjéből, egyértelmű választ ad: az égvilágon semmilyet, megismétli sűrítve, mint egy gyorsított filmen az egész dicstelen történelem és dicsőséges technikai fejlődés minden lépését és hibáját. Ennél pontosabban, specifikusan az orosz történelemre vonatkozóan pedig úgy felel, hogy az oroszok mindig a kisebb-nagyobb sztálinok elnyomása alatt fognak senyvedni.[5] Tolsztajánál újrateremtik azt, ami volt itt Keleten: a kiszolgáltatott bamba hangyalétet, a mítoszt, mert még a vallás sem született újra meg.

Tolsztaja regényében a könyveknek főszerep jut, mert az új társadalom jellegzetesen orosz vonása a kultúra és a művészet babonás tisztelete, sőt központosított

5 Ezt szembesíthetjük más kultúrák hasonló vízióival is. Robert Merle *Malevil*jében az atomrobbanás után szintén középkori viszonyok teremtődnek. Merle-nél legfőképpen a civilizációs komfort és a csoportok közötti hatalmi egyensúly újrateremtésére irányul az emberek erőfeszítése. A francia túlélők újra megteremtik életüknek kereteit, az új (poligámiát elfogadó) katolikus közösséget, a helyi önkormányzatokat és a választásokat. Merle regénye azzal végződik, hogy a várban fennmaradt nagy könyvtárban található könyvek segítségével a túlélők maroknyi csapata önvédelmi céllal tudományos kísérleteket kezd. Céljuk a fegyvereikbe való töltények előállítása.

szerep, mert a könyv maga a centralizált hatalom. Tolsztaja Benedikten keresztül azt mutatja be, hogyan hat a könyv az ember fejlődésére. Benedikt egyedfejlődése ott kezdődik, hogy megtanulja az ábécét. Márpedig az ábécé mindennek az alapja, magának a regénynek is, hiszen fejezeteinek címei éppen a régi orosz ábécé betűi. Benedikt alakját úgy vezeti végig Tolsztaja a betűvetés és olvasás tudományának minden stádiumán, mint afféle kísérleti egyedet, hogy ellenőrizze, hogyan hat a könyv az emberiség fejlődésére, megy-e a majd könyvek által a világ elébb, boldogít-e a tudás. Tolsztaja bemutatja, hogyan hat a könyv közvetlenül az életre, mert Benedikt szó szerint értelmez mindent. Számára a magas kultúra azt jelenti, hogy a könyveket magasra kell tenni a polcon, nehogy az egerek megegyék. Benedikt az ábécé megtanulása után írnok, másoló lesz, megragad a fejében minden szöveg és a hatásuk alá kerül, és idővel elkezdi idézgetni a másolt szövegeket, felhasználja a mindennapi élet megértéséhez. „A múlt évről meg soppenhajert méltóztatott írni a mi Fjodor Kuzmicsunk, áldassék a neve, az olyasféle, mint az elbeszélés, csak lópikulát se érteni belőle." Az igazi az, ha van „cselekvény, ki hová ment, kivel találkozott, kivel etyepetyélt, kit ölt meg?"[6]

Benedikt nagy könyvtárat talál apósának a házában, aki maga a Főszanitéc, a könyvüldöző erőszakszervezet feje, s ezért büntetlenül tarthat elkobzott könyveket. A fiúnak kitágul a látóköre, még a *Kötés és horgolás*t is elolvassa ímmel-ámmal, de elsősorban a versek varázsolják el. Tolsztaja a könyvtár darabjainak felsorolásával, ezzel a szó szoros értelemben vett katalógussal a kultúra parodisztikus keresztmetszetét adja. Áttekintése közben alaposan kihasználja az alkalmat, hogy éles kritikájának hangot adjon. *Az irodalom kérdései* az irodalomtudományi kutatóintézet szaklapja. „Nincsenek abban kérdések, csak válaszok vannak. Biztos volt egy olyan is, amiben a kérdések voltak, csak az is elveszett. Kár." A *Szintakszis* az orosz emigráció párizsi folyóirata volt. „Olyan illetlen szónak hangzik, de hogy mit jelent, a csuda tudja. Tán valami káromkodás. Úgy bizony, mindenféle csúnya szavakkal van tele. Úgyhogy félretette: ez érdekes. Éjszaka majd ezt olvassa."[7]

Benedikt idővel osztályoz is, rendet teremt. A könyveket külsejük után ítéli meg, először méretük, majd színük szerint rakja sorba, míg végül rájön, hogy az írójuk is fontos, de a legfontosabb persze a könyv állapota. Ha szép és tiszta, akkor rendes volt az író, de Csehov például rossz értékelést kap, mert az összes könyvében rongyosak és foltosak a lapok. (Csehov fényképe sajátos kommentárt kap: a szemén valami betegség van, alighanem a robbanás beteges Következménye.) Benedikt beleszerelmesedik a szövegekbe és minden szót a való életre vonatkoztat. Érzékennyé

6 *Kssz!*, 80.

7 Uo. 189.

válik, fantáziálni, álmodozni kezd, s megszületik lelkében Paua, a Madárkirálynő, a vágyott nőideál. Majd megválaszolhatatlan kérdések merülnek fel benne, önmagát is kezdi kívülről szemlélni és máris jelentkezik az olvasás első eredménye, a depresszió. Tolsztaja több formában fogalmaztatja meg hősével a könyvek dicséretét, extatikus állapotban ódát és himnuszt zenget vele, majd naiv elemzést ad szájába, végül (amikor elfogynak a könyvek) kétségbeesett lamentálást.

> Bele a könyvbe… Itt minálunk, mondjuk, tél van, ott meg nyár. Minálunk nappal, amott meg éjszaka. És szép, színesen leírják neked, milyen is az a nyár, milyen is az az éjszaka… […] Olvasol… […] és mintha egyszerre két helyen lennél, ülsz vagy fekszel, fölhúzva a lábad, kezed a tálban motoz, de közben más világokat látsz, távoli vagy sosemvolt világokat, és mégis egészen elevenek. […] Mintha valami csodalény lennél, amelyik változtatja a formáját: elébb férfi vagy, aztán hirtelen huss! – nő lesz belőled, vagy öregember, vagy kicsiny gyermek, vagy akár egy egész csapat…[8]

Benediktben a naivitás és az érintetlen tiszta műveletlenség valamiféle lelki bonyolultsággal párosul. Ő maga sem érti, mi történik vele, nem tudja kezelni az olvasás során fokozódó belső nyugtalanságot, a filozófia iránti vonzódást, önmaga és a körülötte lévő világ makacsul megérteni vágyott, de érthetetlen értelmét. Ez a kétpólusú naiv népi filozófus Andrej Platonov hőseire emlékeztet, és Tolsztaja valóban Platonovval rokon elbeszélőmódot alkalmaz a bemutatására. A narrációs formák végképp lehetetlenné teszik, hogy felvetődjön a szerző jelenléte a könyvben. Mimetikus irodalomnak nyoma sincs, eszme sincs, megoldás sincs, szerző sincs jelen. A harmadik személyű elbeszélő naiv stilisztikai és retorikai regisztere észrevétlenül csap át a hős elbeszélői monológjába, mert nem sokban különbözik tőle, így magát az olvasót is beszippantja az első személyű látásmód.

> Benedikt néha hurkokat sikerített, egércsapdákat. Cérnából hurkokat sodor, egérzsírral jól bedörzsöli, egyik végire hurkot csomóz, olyat, hogy csússzon, kipróbálja az ujján – és gyerünk vadászni. A *padlónk* meg csupa rés meg hasadék, nem annyira azért, mert szegények *vagyunk*, hanem hogy az egerek könnyebben előbújhassanak.[9]

Végül is – és ezt vehetjük viccnek is, de valós megfigyelésnek is – az olvasás olyan mechanizmusokat aktivizál, amelyek kábítószerként boldogságot adagolnak

8 Uo. 176–177.

9 Uo. 46, kiemelés H. Zs.

a „fogyasztás” közben, de azután a mélybe zuhan a könyvfüggő egyed. Sőt, elvonási tünetek is jelentkeznek nála. Amint elfogytak az elérhető könyvek, Benedikt szabályosan megvadul és éles kampóval a kezében, a Szanitécek egyenruhájában és társaságában új könyveket hajszol.

A művészet és az irodalom azért is kaphat különleges szerepet a könyvben, mert az orosz létben a kultúra nem pusztán nemzeti illusztráció. Azon belül az irodalom nem írott nyelvemlék, nem kötelező tananyag, hanem olyan valami, ami nélkül nincs teljes élet, fontosabb, mint a táplálék. Benediktet az olvasás szenvedélye emeli ki az állati létből, de az is zavarja össze. A könyv, a könyvtár Tolsztaja elképzelése szerint kétélű fegyver. A tudás – hatalom – mondja a közhellyé vált mondás, amelynek realizált változata a regénybeli szituáció, mert a Kremlre emlékeztető Vörös Palota legnagyobb értéke az ott rejlő könyvtár, innen meríti saját műveiként feltüntetett idézeteit Fjodor Kuzmics. Csak a fejeseknek lehet könyvük, a többieknek kell csak beszolgáltatniuk. Betegek lesznek tőle, mondják, megzavarodik a fejük, és ezért elviszi őket a Szanitéc gárda oda, ahonnan nincs visszatérés. A helyzet középkori – amiből kevés van, azért háborúk dúlnak. A nyomtatott könyv kevés, a kézzel másolt könyv lassan készül. Ezért olyan érték, mint valaha a kódexek vagy a kézzel bányászott és párolt só.

Tolsztaja több világirodalmi alkotáshoz kapcsolódik ezzel a képpel és hatalomszerkezettel, ahol államként funkcionáló zárt közösségben, zárt helyen a könyvtár a folyamatok mozgatója, a titok őrzője, és ahol a könyvtár elzárt részeihez csak a hatalom birtokosainak van hozzáférésük. Említhetnénk *A Rózsa nevét* (Umberto Econál is a szimbolikus tűzvész old meg mindent), de ha arra gondolunk, hogy Benedikt egy bizonyos legfőbb könyvet keres, akkor Borges több műve is felmerülhet párhuzamként (például *A titkos csoda*).

Tolsztaja nem a mai, hanem a régi, a Nagy Péter uralkodása alatt bevezetett és a lenini helyesírási reform idejéig, több mint 200 évig használt orosz ábécét használja fel fejezeteinek élén – ez itt az élet ábécéje. A két határpont, Nagy Péter és Lenin önmagában is messze vezető asszociációkat kelthet a felülről irányított történelem vonatkozásában, de a régi ábécé más jelentést is hordoz. A hagyományos írásmódhoz szükséges jeleinek eltűnése olyan cezúrát jelent az orosz kultúrában, amelynek eltörlését az emigrációba kényszerült Nabokov több művében is egyenesen a rendszerváltás szimbólumának tette meg, *(A múzeumban, Meghívás kivégzésre)*.[10] A régi orosz ábécé használatának további szemantikai szép-

10 A *jaty* vagy a *jizsica* betűket nosztalgikusan felemlegető Nabokovot akkor érthetjük meg, ha elképzeljük, hogy az MTA hirtelen eltörli az „ly”-t, s holnaptól helyette megelégszik a „j”-vel. Pl. az *ejtés* és a *lejtés* ugyanaz, elvileg nincs ennek *akadája*, de akkor nem érne az egész érettségi egy *jukas* garast sem. *Ragájos* lenne ez az írás.

ségét az adja, hogy így a regény éppen harminchárom fejezetből áll, s minthogy kivégzéssel zárul, ennek krisztusi szimbolikája is felvetődhet.[11]

Tolsztaja nagyon erősen a paródia és a groteszk, a mese fantasztikuma mögé rejti a szimbolikus értelmezést. Sokkal közvetlenebbül bomlanak ki a mitologikus látásmódba illeszthető figurák. A Küsznek, az erdő nőnemű sötét szörnyének ellenpárja Paua, a Madárkirálynő, amely (aki?) Benedikt minden megfogalmazhatatlan vágyát megtestesíti. Az emberszem nem látta szép tarka madár elvont alakja maga az Ideál. Tolsztaja kedvesen, közvetlenül és természetesen vonja bele a szexualitást és az erotikát regényébe, ami az orosz irodalomra egészében sem nagyon, de a maira egyáltalán nem jellemző. A szép Páva Benedikt érzéki és szellemi vágyainak is elérhetetlen, de mégis elképzelhető vágyképet varázsol, s ily módon a platoni (plátói) erotikum, a világ egységének helyreállítása is egyik motívummá válik. Benne ott a nemlétező mítoszi madár, a misztikus konnotációkkal gazdagon felruházott főniksz, a kabbalisztikus Páva, az örök világbölcsesség ószövetségi, gnosztikus és a szimbolizmusban oly fontossá vált női princípiuma, filozófiai világlényege. A Paua Madárkirálynő természetesen Keleten lakozik, örök tavaszban és szerelemben, tulipánpiros a szája, ölelésre vágyva hív.

Benedikt hasonlóan vágyott elérhetetlen célja, visszatérő „erotikus" álma „A Könyv" megtalálása. Szenvedélybetege a könyveknek, de nem csak a folytonos belefeledkezős olvasásnak, és nem csak birtokolni akarja a könyveket, megfogni, dédelgetni, vigyázni rá.

> „Ó, Könyv, te tiszta, te ragyogó, te daloló arany, ígéret, álom, távoli hívás…".
>
> „Keresed, amit mi mindannyian keresünk: a fehér madarat, a legfőbb könyvet, az utat a tengeren…"
>
> „És hogy mi az a könyv, hol van, miért fordulnak a lapjai – valaki lapozza tán, vagy csak úgy magától lapozódik? – azt nem tudni."
>
> „a titkos könyv… Az, amelyik megmondja, hogyan kell élni!… Hogy merre kell menni! Hogy merre felé fordítsa a szívét az ember…"[12]

11 Az értelmezéssel persze igen csínján kell bánni, mert amikor Tolsztaja a tavaszi könyvfesztiválon itt járt, zavarba ejtő válaszokat adott az erre vonatkozó kérdésekre. Az első napon az ELTE-n tartott szakmai beszélgetésen a kérdésre, hogy miért adta az ábécé betűit fejezetcímeknek, valami olyasmit felelt, hogy a régi ábécé iránti szeretetből. Másnap azt mondta egy kerekasztal-beszélgetésen, a munkapéldányon nem számokkal, hanem betűkkel jelölte a fejezeteket, és azután így maradt. A harmadik napon a könyvbemutatón pedig arra célzott, hogy minden könyv alapja az ábécé. És amikor az utolsó napon megkérdeztem, vajon a negyedszer feltett kérdésre egy negyedik választ adna-e, nevetve mondta, hogy persze. Az irodalomtörténet azonban rendszert és jelentést keres mindenben.

12 *Kssz!*, 214, 253, 264, 280.

Tolsztaja regényében „A Könyv” fogalma a Legfőbb Fűtő értelmezésében Kant tanításába illeszkedik.

> Az erkölcsi törvények [...] gyémántvéssővel vannak beírva a lelkiismeret kőtábláira! Tüzes betűkkel ragyognak a lét könyvében! És bár ez a könyv rejtve van a mi rövidlátó szemünk elől, bár köd lepte völgyben rejtezik, hét lakat mögött, bár össze vannak keverve lapjai, kusza és érthetetlen az ábécéje, de mégiscsak létezik, fiam! és éjszaka is ragyog. Az életünk, fiam, ennek a könyvnek a keresése, álmatlan botladozunk egy sűrű erdőben, vakon tapogatózunk, és végül, váratlanul csak megleljük![13]

Az egyetlen útmutató könyv létezése a világrend garanciája, transzcendens istenbizonyíték lenne. Ez a már említett Borges novella értelme is *(A titkos csoda)*, ahol a főhős kivégzése elhalasztódik, hogy megtalálhassa Istent a könyvekben.

Erről kérdezi Benedikt is Nyikita Ivanovicsot annak kivégzése előtt:

> – Ja, Nyikita Ivanics! – rohant egészen előre Benedikt. – Egészen kiment a fejemből! De tényleg, még a végén elszalasztottam volna! Hű!? Milyen lyukas a fejem! Hol kell keresni azt a könyvet?
>
> – Milyen könyvet?
>
> – Hát azt! Amiben minden le van írva!... Hát azt a könyvet, amiről beszélt! Hol van elrejtve? Most már nem mindegy? Mondja már el, na! Amelyikben le van írva, hogyan kell élni! [...]”
>
> A válasz már ismerős, mégis talányos:
>
> – Az ábécét tanuld! Az ábécét! Ezerszer elmondtam! Az ábécé nélkül nem tudod elolvasni![14]

Benedikt nem érti, hiszen már régen megtanulta az ábécét. Mire használhatóak a betűk önmagukban? Ő úgy tudja, hogy a betűk önmagukban nem jelentenek semmit, csak akkor, ha velük kezdődő régi orosz szavakat fűznek hozzájuk a könnyebb betanulás érdekében. Ezekből a szavakból áll össze Tolsztaja regényének a tartalomjegyzéke. Itt is, mint bármely szósorban asszociatív módszerrel találhatunk jelentést, ez azonban esetleges és egyénenként változó lesz.

A betűknek a héber ábécében van önmagukon túlmutató transzcendens jelentésük. Az ábécé betűit és a könyvet ugyanaz a szó jelöli, a *szefer*, s az azonos tőből képzett *szefar* ’számok’ és ’szefirák’ mind arra hivatottak, hogy a felső és

13 Uo. 158.

14 Uo. 304–305.

alsó világ kapcsolódását lehetővé tegyék. Mint láttuk, a regényben leegyszerűsítetten kifejtett kanti axióma is hasonló alapokat, a belső és felső világ egyesülését tételezi. A kabbala tanítása szerint (és a haszidizmus egyik legendája szerint) imakönyv híján elég az ábécé betűit mondogatni sorban, abban a reményben, hogy ott fent majd összeállítják belőle a megfelelő imát. A kabbala említése, sőt annak Kanttal összekapcsolása nem esetleges és nem légből kapott a *Kssz* kapcsán. A regény esszenciáját fogalmazza meg Natalja Krangyijevszkaja (Tolsztaja nagynénjének) verse, amelyet Tolsztaja a nyomaték kedvéért megismétel: „Nem ugyanaz-é a világunk // ma és mindétig és örökkön //A kaldeus kabbalától // A csillagig fejünk fölött?”[15]

Benedikt története a legszabályosabb fejlődésregénynek is felfogható, az „Elveszett illúziók” könyve. Tolsztaja regényének alapjába szilárdan beépül egy balzaci típusú fejlődésregény, ahol az ok-okozati összefüggések és morális kategóriák a műfaj klasszikus szabályai szerint bontakoznak ki. Benedikt minden életszférában elbukik, benősül a Főszanitéc családjába (így nem csak degeszre eheti magát, hanem egy könyvtárhoz is hozzáfér), „összeköttetései révén karriert csinál”. De a megalkuvás bűnbe viszi, és az első könyvrazzia alkalmával embert is öl, egy volt munkatársát. Megjegyzendő, hogy apósa, a Főszanitéc maga a mesebeli ördög, bűzös a szája, és pata helyett szörnyű karmokkal kaparja a padlót. Ebben a gazdag családban rendkívül unalmas az élet, egymást érik a végtelen étkezések, és Benedikt úgy elpuhul és elnehezedik, mint egy vidéki életbe beletompult Csehov-figura. Árulást árulásra halmoz, a művészet és a könyvek nevében, mígnem már a hatalom birtokosaként erkölcsi választás előtt áll: ha beleegyezik atyai pártfogója, Nyikita Ivanovics kivégzésébe, akkor nem dobálják ki a könyveket, és ő az apaalak helyett az élvezeteket választja (vagy a kultúrát, nézőpont kérdése). A Legfőbb Fűtő alatt azonban nem akar lángra gyúlni a máglya. Fellobbantásához benzinkútmaradványok alól előnyert benzinnel locsolják le a fát, és ettől az egész város, mint a régi Moszkva is oly sokszor, gazdag könyvtárastul, palotástul leég. Vajon ki a felelős a világégésért? Nincs kétség, hogy Benedikt is, az áruló, akinek neve ugyanúgy kezdődik, mint a Ben-zin. Nincs könyvtár, nincs minek birtoklására alapozni többet a hatalmat. „…ledöntsük, amit ezredek az Ész napvilága mellett dolgozának // a bölcsek és a költők műveit?” – kérdezte Vörösmarty már idézett versében.

Tolsztaja válasza, hogy igen, a kultúra elpusztul vagy elpusztítja önmagát, az értelmiség azonban elpusztíthatatlan. A befejezés nabokovian szublimálja a tragikumot, mert a kivégzés áldozata életben marad, máglyahalála még megváltó áldozatot sem jelent. Nyikita Ivanics nem hal meg, piszkosan és meztelenül

15 Uo. 215, 271.

lekászálódik a máglyáról, új Ádámként szemérmét takargatva. Okudzsava daláról vett bújtatott (és a magyar fordításban észrevehetetlen) idézetet realizál a zárójelenet. „Gyerünk barátom, határozzuk el magunkat, szárnyaljunk”,[16] énekelte Okudzsva, és a két Régenti valóra váltja e szavakat, vihogva felrepülnek egy kicsit. Tolsztaja ezzel a levitációval játékosan kerekíti le befejezhetetlen könyvét, hiszen ki mondhatná meg, mi jön a jövő után.

Tolsztaja regénye valóságos kincsesbánya az orosz irodalom szerelmesei számára. Egyrészt tele van egyenes irodalmi idézetekkel, amelyeket Benedikt mint Fjodor Kuzmics „műveit” másolja. A másolás révén a posztmodern irodalom alapvető jelensége, az intertextualitás cselekményben igazolt létjogosultságot kap, és a szövegek jelenléte szervesebb, mint bármely idézési technika révén lehetne. (A magyar és angol kiadás a kötet végén felsorolja a forrásokat, az orosz nem).

Az idézetek második rétegét a Benedikt fejében megragadt művek monológjaiban találjuk. Benedikt primér módon érti, használja és alkalmazza az irodalmi szövegeket. Ha akad egy egérre utaló metafora valahol, hát az csak az egyetlen húsnemű táplálékra utalhat. Ha Puskin allegorikus szerelmes versét olvassa a vad és szende szerető szembeállításáról, akkor azt rögtön ki akarja próbálni a hitvesi ágyban, mintha szexlapban olvasott volna egy új erotikus figurát. Ha Puskin azt írta *Az emlékmű* című versében, hogy a majdani szobrához vezető népi ösvényt nem növi majd be a fű, akkor teljesen helyénvaló, hogy a nép a frissen felállított fapuskin[17] nyakába szárítókötelet akaszt, és teregetés közben az ösvényt szépen kitapossa. Az orosz irodalom klasszikusainak eme új olvasata kétirányúan groteszk, egyenes szentségtörő paródia is, de a befogadás egy lehetséges módjának bemutatásával új szövegértelmezés is. Puskin-faramuskin, a pinokkió – az orosz irodalomból így lesz kerti törpévé vagy házi manóvá szelídített hagyomány.

Az idézetek harmadik létezési formája a mágikus céllal támogatást nyújtó elferdített idézet. Benedikt kis változtatásokkal a maga igényeire formálja az agyában jól-rosszul megragadt szövegeket. Ez a szubjektív emlékezet alkalmassá teszi az irodalmat arra, hogy mint valami biblia, megsegítse nehéz helyzeteiben és döntéseiben. Például a farkacskáját Kant elméletének a hatására engedi végül lecsapni, hiszen ha egyszer az ember mellében erkölcsi törvény van, és csillagos ég a feje fölött, akkor nem lehet farkacskával élni.

Az orosz irodalom jelenlétének csak negyedik formája az a rengeteg rejtett idézet, párhuzam, utalás, amelyeknek felismerése olvasónként változó mérték-

16 «Давай брат, отрешимся, давай брат воспарим.» Окуджава, Б.: Песенка о дальней дороге. http://bards.ru/archives/part.php?id=1478 (megtekintés 2019.10.05.).

17 „[H]íres lett, és most megfaragjuk pinokkiónak” (*Kssz!*, 158).

ben emeli be az orosz irodalmi szövegeket. Említettük Zamjatyint és említenünk kell ismét Platonovot.

Az aktuális pillanatban Fjodor Kuzmicsszk nevű poszt-Moszkva nem földrajzi helyen, hanem filozófiai térben elhelyezett város. Ugyanolyan elszigetelt kísérleti „mintaállam", mint Andrej Platonov *Csevengur*ja, egy izolált mikrokozmosz: sehol sincs, és mindenütt van. Hét dombon épült ugyan, de nem a megvalósult Harmadik Róma, amint azt Rettegett Iván óta álmodták a szláv és pánszláv fensőbbséget és történelmi küldetést hangoztató, ám birodalmi erőszakot takaró elméletetek. Egy sokadik kisbetűs róma van előttünk, amelyet újra a barbárok vettek birtokba, a maguk összezavarodott nyelvével, és homályos emlékekkel a letűnt aranykorról.

Időben is hasonlóan helyezkedik el a történelemben, mint Platonov Csevengurja. Ott a forradalom után kezdték újra a nulláról az időszámítást, mintha a Teremtés pillanata következett volna be ismét. Új naptár, új nyelv születése, új őskommunizmus. Tolsztaja városa nem a Teremtés, hanem a Pusztulás tartalmú cezúra után kezd újra élni.

A regény befejezése megidézi Nabokovot is, mert a regény végén a kivégzést túlélő Nyikita Ivanovics sorsa nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a *Meghívás kivégzésre* zárójelenetében a megkettőződő Cincinnatus kilép lefejezett testéből (és, mint elhangzott, ugyanezt a helyzetet reprodukálja José Luis Borges *A titkos csodá*ban). Magasröptű, mégis irodalmi közhely a tétel, hogy az értelmiséget nem lehet kipusztítani. A *Kssz!*-ben éppen az értelmiségi Nyikita Ivanovics a Legfőbb Fűtő, Tolsztaja e kedves allegóriával jelzi, hogy a tűz őrzője, bizony, az értelmiségi, Prométeusz utódja (amihez a magyar irodalomból is hozzátehetnénk egy-két örök érvényű képet, például Adytól *A Tűz csiholójá*t).

Az értelmiség azonban csak szemlélődik, legfeljebb egy kicsit beszél, akciózik, demonstrál, de képtelen bármit is tenni, nem tud beleavatkozni az eseményekbe. Tolsztaja ebben is egy régi orosz irodalmi probléma vonalát folytatatja, bár parodisztikusan, a nép és értelmiség közötti áthidalhatatlan a szakadék Puskin és a dekabristák óta taglalt megoldhatatlan kérdés. A Régentiek a régi világból ugyanúgy csak a tárgyak kultuszát, a civilizáció jeleinek szóbeli katalógusát képesek megtartani. A velük egyidős, lovak helyett használt Korcsok ennek komikus „népi" görbe tükrét mutatják, mert ők meg csak a fogyasztói társadalom hivalkodó státuszszimbólumaira emlékeznek. Tolsztaja a magas és a szubkultúra kettős fényében, politikai vitáikban vázlatos, de komplex paródiáját nyújtja mai korunknak is.

A posztmodern kor oroszországi sajátossága, hogy a mai irodalmat nyomasztja a Nagy Orosz irodalom, a klasszikusok, az örökség, a hagyomány (lásd Tolsztajánál: a Tradicijó). Zavaró, hogy a múlthoz méri őket a világ, és azt várja el tőlük, hogy a szovjet kényszertermés után most aztán bizonyítsák be, hogy

az orosz irodalom most is ugyanolyan sajátos és különös és mindenkihez szóló, mint volt a 19. században, az Ezüstkorban és az avantgárd idején, valamint a szovjet korszak fiókba kényszerült műveiben. Elszámolni vagy leszámolni, lázadni vagy megrágva új formában kiköpni, mindegy, de valamit kell kezdeni a régiekkel. Vlagyimir Szorokin, a mai orosz próza legmarkánsabb egyéniségeinek egyike, két magyarul is megjelent művében is megkísérelte a leszámolást, a *Kékháj*ban szintén antiutópikusan, és a *Dostoevsky-trip*ben groteszk vízióban (lásd a Szorokin-fejezetben). Ami közös Tolsztajával: az írók hatásának és az irodalom funkciójának vizsgálata.

Miközben a karneváli groteszk, az új mítoszok és a tragikomikus vegetálás világába beleéli magát az olvasó, érdekes aktualitása is van ennek a félbarbár létnek a belső szempontú elbeszélésben. Az atomháború után a természetbe visszavetett állatember, létfenntartási küzdelmei, magánya, a farkastörvények szerint élő nemközösség és nemtársadalom végül is igen kevéssé különböznek a 20. század végétől kezdve egyre kritikusabbá váló jelenségtől: a megszaporodott migrációs tömegektől, a menekültek áradatától, a hajléktalanoktól, a gazdasági, háborús vagy bármely okokból számkivetett és hontalan tömegtől, a vegetáló, elvadult emberektől. (Fjodor Kuzmicsszk déli határait is idegenek fenyegetik, akik a regény megírásának idején még csak a csecsen háborúra utaltak). Tolsztaja szörnyű jövőbeli látomásával meg nem értett jelenünkbe is betekinthetünk.

A jövőbe tekintés az idő előre haladtával egyre népszerűbb téma a 20. században. Az ezredforduló művészetében a legkülönbözőbb műfajokba tör be, elsősorban a filmművészetbe, ahol nagy elődöket mondhat magáénak. A Sztrugackij fivérek könyvéből készült *Stalker* jól mutatta, hogy az atomháború utáni lét filozófiai kérdéseit nem csak az antiutópia műfajában és nem csak tragikomikus, parodisztikus szemlélettel lehet feldolgozni. A Ray Bradbury regényéből készült *Fahrenheit 451°* az orwelli képletű antiutópia amerikai változata.

Érdemes lenne összevetni az orosz és az amerikai kultúrában, melyik milyen jövőképeket dolgozott ki. Két szempont felvetése lenne különösen izgalmas Tolsztaja regényének fényében. Az egyik, hogy milyen cezúra, milyen sorsfordító esemény jelent majd átlépést egy másik típusú világba. Zamjatyinnál a forradalom, a *Stalker*ban és Tolsztajánál az atomrobbanás, sok amerikai filmben valamiféle külső bolygóról érkezett beavatkozás vagy kozmikus katasztrófa okozza a nagy váltást.

A másik kérdés az idődimenzióra vonatkozna. Az amerikai technikai orientáltságú szemlélet szinte kivétel nélkül valamiféle lineáris fejlődést képzel el, még akkor is, ha katasztrófa következik be, mert a fejlődő technika segít a problémák legyőzésében is. Mindenesetre a távolban ott lebeg a földi paradicsom álma, a marxi vagy keresztény célkitűzése az emberiség boldogságának. Az európai

alkotások többsége viszont arra hajlik, hogy a jövő vagy a múltba való visszatérés vagy a múlt viszonyainak magasabb fokon megvalósított megismétlése lesz. Mintha a fejlődés ismeretlenbe vezető szédítő perspektívájával szemben a ciklikus időszemlélet, a biológiai és történelmi körfogás, az örök visszatérés elképzelése otthonosabb lenne. Tolsztajánál a történelem lineáris vonalán a jövőben vagyunk, de az egyenes vonalú fejlődés, az egyre jobb élet és az évszámegyenes végén remélt tökéletes társadalom eszméje (vagy a megváltás vagy a földi paradicsom reménye) érvényét vesztette, eltűnt. Igaz, vannak még évek és kalendáriumi ünnepek, azonban az évszakok örök körforgásának megfelelően a ciklikus időszámítás átvette a teljhatalmat, a Nap körforgása határoz meg mindent: télen a kemencesutban melegszenek, nyáron az aratáson izzadnak.

Tolsztaja regényében ez a körforgás az egyetlen, amit magunk előtt láthatunk. Az örök tavaszhoz hasonlóan beköszöntenek az örök diktátorok. A soron következő diktátor Kugyejarov lesz, Fjodor Kuzmics egykori főembere, ahogyan Berija követte valaha Sztálint. Kugyejar neve Andrej Belij provinciaregényében, *Az ezüst galam*ban az egyik főhős. A muzsik asztalos vezette szekta végül rituális keretek között megöli a városból érkezett értelmiségit. A névben a történelemmel együtt az irodalom is ismétlődik „Mi dolgunk a világon?" – kérdi Vörösmarty. Nincs dolgunk a világon. A hibák megismétlése állandóságot garantál, és kényelmes ólmeleget biztosít, s így talán megvan a remény, hogy a történelem nem ér véget.

Tatyjana Tosztaja antiutópiája a 20. századot összegzi és a 21. kezdetén a jövőre figyelmeztet. A filozofikus humor, az ironikus utalások észrevehetetlenné teszik a műben felvetett gondolatok súlyát. A szereplők természetes, gyermeki, ösztönszerű élete Andrej Platonov hőseire emlékeztető nyelvi-önkifejezési zavartságukban is megnyilvánuló naiv filozófiai útkeresésekben telik. Szörnyű életkörülményeik a mai otthontalan néptömegek problémájához hasonlóak: a babonás, előítéletes félelem a határokat fenyegető idegen népektől a jelen veszélyeit is érzékeltetik.

Az ősközösség, a középkor és a személyi kultusz vonásait egyesítő társadalom jellegzetesen orosz vonása a kultúra babonás tisztelete. Az ismerős sorok felölelik az orosz irodalom egészét (Puskintól Timur Kibirovig), s a szereplők gondolkodásába épülve a szerves intertextualitás hálójával szövik át a művet. „Ment-e // A könyvek által a világ elébb?" – kérdezte Vörösmarty Mihály. Nem ment és nem is fog menni, üzeni Tolsztaja. A világ mindig is elnyomókra és elnyomottakra válik szét, jelentse az a tűznek vagy a művészetnek a kizárólagos birtoklását, és a történelem hibáiból nem lehet tanulni. Tolsztaja regénye újító visszalépés a hagyományos próza narrációs helyzetei és lineáris, de gazdag cselekménye felé. Az orosz irodalom teljes és szövegszerű jelenléte mellett azonban a szövegek kiforgatása a kultúra egészét kérdőjelezi meg, a posztmodernhez illő módon.

OROSZ POSZTMODERN, OROSZ SZEMMEL

A *posztmodern* fogalmának meghatározása még tankönyvi leegyszerűsítésekkel is kockázatos feladat. Jómagam az elmélet, az irodalom és a képzőművészet sokféle irányzatban létező szerteágazása miatt posztmodern korról beszélek. A posztmodern közös elméleti forrásai mellett a régiós „posztmodernek" elszigetelődése figyelhető meg, például egy angolszász összefoglaló szakmunka szépirodalmat nem is emleget, és többnyire saját kontinensének képzőművészeire koncentrál.[1] Problematikus a *poszt*-előtag után következő szó is, mert az oroszban a modernizmus a századforduló művészetének, elsősorban a szimbolizmusnak a jelölésére használatos, amit magyarra *modernitás*nak szoktunk fordítani. Ám ez nem fedi nemcsak a magyar, hanem a más nemzeti kultúrákban létrejött „modernizmust" sem (amelyre a *szecesszió, Jugendstil, Art Nouveau, modern style, modernismo* stb. mellett még számtalan elnevezés hasonló, de nem azonos jelenséget fed). Az orosz irodalomban a „modernyizm" művészeti lapja a *Mir Iszkusszva (Művészet Világa)* volt, de az erős irodalmi áramlat nem csak ehhez a laphoz kötődött.

Az orosz kultúrában ezt követően, ha nem is éles, de markáns váltással bekövetkezett a posztszimbolizmus, majd az avantgárd (erről már szólt az 1920-as éveket tárgyaló fejezet). Az avantgárdot átalakította, majd megfojtotta a szovjet kultúrharc, amely nagy váltással kizökkentette a kultúra (és a társadalom) organikus, természetes fejlődését. A hivatalosan meghirdetett és követelt szocialista realizmus nem volt sem esztétikai, sem kultúraelméleti irányzat, mindössze ideológia séma volt, pontos követelményekkel. Az orosz avantgárd törekvéseknek az ötvenes évek végétől kezdődött szamizdatba szorult kultusza vezetett ahhoz a feléledéshez, amely létrehozta a húszas évek és a posztmodernként aposztrofált orosz irodalom közötti átívelő hidat, a kapcsolódást. Mindkét vonulatot esztétikai újításokkal lehet leírni, amely kategória azonban a szocialista realizmusra nem alkalmazható (lásd a Szolzsenyicin- és Grosszman-fejezetben).

A hatvanas években olvadozó-ébredező művészet a korai posztmodern jelenségeként a konceptualizmusba torkollott. *Konceptualizmus*nak (konceptuális művészetnek) azt a művészetet nevezzük, amely egy olyan gondolatnak, koncep-

1 Butler, C.: *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford – New York, Oxford UP, 2002.

ciónak rendeli alá a megfogalmazást (vagy a vizuális művészetekben az ábrázolást), amely szubverzív, kánondöntögető, leleplező, a korábbi formák és tartalmak kiüresítését végzi el. A képzőművészet, színházművészet és irodalom ekkor az avantgárdhoz visszanyúló performace-okban újra összekapcsolódik. A szovjet és közép-kelet-európai konceptualista szemlélet élesen politizáló, ellenzéki tartalmú és underground helyzetű volt. Manapság feléledése tapasztalható a társadalmi és globális problémák hatására (például a klímavédelem kérdésére vonatkozóan).

Az 1970-es években jelentkezett ún. moszkvai konceptualista csoport vagy iskola. Vlagyimir Szorokin mellett, aki képzőművészként kezdte pályáját szinte tinédzserként, a csoportot a következő ismertebb nevek fémjelzik: az irodalomban Dmitrij Prigov, Lev Rubinstejn, Timur Kibirov, a képzőművészetben Ilja Kabakov, Andrej Filippov, Alekszandr Melamid.[2] Az áramlat és az orosz posztmodern elméletírói Boris Groys[3] és Mihail Epstejn. Mindketten a nyugatitól eltérő sajátos változatnak látják az orosz a posztmodernt. Előbbi a posztmodernt egyenesen a szocialista realizmusból eredezteti, és a *poszt-* előtagot tagadásnak, a modernizmus tagadásának értelmezi (és ebbe a szocreált is bele sorolja mint a szubkultúra egy válfaját!), míg utóbbi egészen korai történelmi időkbe nyúlik vissza e külön út ábrázolásához. (E könyv feladata éppen ezen sajátos orosz nézeteknek a bemutatása, nem vállalhat többet.)

Mihail Epstejn elmélete

Epstejn szerint a posztmodern olyan mélyen gyökerezik az orosz civilizációban, történelemben és mentalitásban, hogy kezdeteit meg sem lehet határozni, mert a mesterséges valóság tipológiailag szerves archetípusa az orosz életnek, és csak új kifejezésre lelt a kommunizmus korában. A szimulakrumok teljes körű elterjedése, a jelölt dolgok világát elhomályosító és felváltó jelrendszerek önmagukért való létezése Oroszországban már legalább a péteri időktől fogva létezik. Például Pétervár építészete posztmodern szimulációk, túlzó stílusutánzatok halmaza, a hipervalóság-kreálás mintája, mert az európai építészek a stílusok kialakulásának helyétől elszigetelődve dolgoztak, szervetlen kontextusban. A mocsáron megvalósult empire és barokk mesterkélt monumentalitása Péterváron hamisítvánnyá, paródiává lényegült át.

2 Ld. még: Монастырский, А.: *Словарь терминов московской концептуальной школы.* М., Ad Marginem, 1999. Szorokon ma már hárítja a konceptualista jelzőt.

3 Groys, B.: A posztszovjet posztmodern. Ford. Sebők Zoltán. *Lettre Internationale* 26, 1997/ősz. 28–31. Гройс, Б.: Московский романтический концептуализм. *А-Я* 1979/1. 3–11.; Гройс, Б.: *Утопия и обмен.* М., Знак, 1993.

> Pétervár a posztmodern eklektika nagyszerű példája: hasonlít Rómára, Velencére, Bécsre, Párizsra, Amszterdamra, s ugyanakkor semmire sem hasonlít, mert mindezek az újkori nyugat-európai stílusok posztmodern dimenziót kapnak benne, csalóka esztétikai ragyogást, amely valamiféle hiányzó valóságra utal.[4]

De Custine márki, aki 1839-ben beutazta Oroszországot, úgy látta, hogy itt minden terv előreszalad, hátrahagyja a valóságot, a terv valóságosabb, mint a tervezet eredménye. Az orosz nemzeti gondolatot hangsúlyozó Ivan Akszakov is mesterkéltnek, hamisak, látszatnak írja le országát, ahol a vaskos törvénykönyveknek nincs köze a valósághoz. A nyugati márki szemében Oroszország nem elég európai, Akszakov szemében nem elég orosz – hiányzik belőle mind az igazi európai, mind a belső orosz tartalom; az üres megnevezések és látszatok birodalma.

> Az orosz történelemben folyó valóságszimulációval párhuzamosan folyik az eredetiség szimulációja az orosz irodalomban, amelyben a kezdettől európai idézetek, az utánzás alkották a mintát. A posztmodern sem más, mint idézetekből szőtt kultúra, de immár a tudatos másodlagosság kultúrája, amiben az orosz irodalom mindig jeleskedett. Ám ha Oroszország elsajátít bármit, ami idegen, akkor az elsajátítás folyamán elidegeníti és enyhe gúny tárgyává teszi.[5]

Szumarokov, az „orosz Voltaire" még nem tudott a tanáráig nyújtózni, Zsukovszkij, az „orosz Schiller" viszont már nagyon is versenghetett a mesterével, legalábbis a ballada műfajában, s a verselés hangzatosságában. De ha az utánzáshoz, mint Puskin esetében, még játékosság, parodizáló szándék is vegyül, akkor ebben az „utánzásban" már megláthatjuk a „posztmodern típusú" irodalom különös, korai formáját.[6] Erről sokkal korábban írt már az orosz posztmodern esztétikájának előfutára, Andrej Szinyavszkij. „Az üresség – Puskin tartalma. […] Puskin szán-

4 Mihail Epstejn Gogolt idézi: „Ó ne higgyenek a Nyevszkij Proszpektnek! […] Minden csak csalás, minden csak ábránd, semmi sem az, aminek látszik!" *(A Nyevszkij proszpekt).* Epstejn, M.: Az orosz posztmodern értelme és eredete. In Uő.: *A posztmodern és Oroszország.* Ford. M. Nagy Miklós, Bp., Európa, 2001. 38–69.

5 Epstejn Puskint idézi: „»Vajon nem paródia-e?« – jegyzi meg Puskin Jevgenyij Anyeginről, az első igazán eredeti orosz irodalmi hősről, a fölösleges emberről, »aki // Harold-köpenyt hord – s moszkvai …«". *Jevgenyij Anyegin*. Ford. Galgóczy Árpád.

6 Epstejn újra idéz, Dmitrij Galkovszkij *Végtelen zsákutca* című regénytanulmányából: „A byroni szatirikus elidegenítés segítette Puskint abban, hogy elsajátítsa az idegen témát, hozzáigazodjon, szervesen beépítse »én«-jét az idegen közegbe. Itt már megfigyelhető az orosz irodalom komolytalansága, »puhasága«. Mert hiszen Puskin egész öröksége, az összes téma kölcsönzött. Ily módon eleve benne volt az orosz irodalomban a színházias, operettes jelleg." Галковский, Д.: Бесконечный тупик). *Наш Современник* 1992/1. 151.

dékosan írt olyan regényt, amely nem szól semmiről. A *Jevgenyij Anyegin*ben állandóan az jár a fejében, miként tud kibújni az elbeszélőre háruló kötelezettségek alól."[7] A szovjet korszakban a *Jevgenyij Anyegin*t a kritikai realizmus első alkotásának tekintették, ma Szinyavszkij és Galkovszkij értelmezése nyomán inkább az orosz posztmodern első irodalmi alkotásaként gondolható. A *Jevgenyij Anyegin* a regény műfajának dekonstrukciója, s ugyanakkor végtelenül sokféle stílusfogás, jelkapcsolat demonstrálása – ezek mintegy folyamatosan elodázzák és megsemmisítik a tulajdonképpeni regénytémát és –tartalmat.

Epstejn második fontos kategóriája az üresség, annak is „vallási intuíciója". Mint írja, a Derrida nevéhez fűződő dekonstrukció módszere, hogy a jelölteket – azaz a különböző reáliákat, tárgyi és fogalmi tartalmakat – leszállítja a jelölők, azaz a szavak, a nominációk szintjére és szabadon játszik a jelekkel. A posztmodern tagadja a jelenlét metafizikáját, mely szerint a jelek valami mögöttük állóra, az úgynevezett „valóságra" vonatkoznak. Valójában csak más jelekre vonatkoznak, és valóság helyett inkább ennek hiányáról vagy az erre való beteljesületlen várakozásról beszélhetünk, vagyis egy tátongó ürességről. A dekonstrukció nyomán a nyugati posztstrukturalizmus azt bizonyítja, hogy a civilizáció olyan egymásba kapcsolódó és egymásra felelgető jelek rendszere, amelyek nem jelölnek semmilyen rajtuk kívül eső valóságot, és eleve kizárják a „természet", az „eredeti", a „származás", az „igazság" puszta létezését.

A „jelenlét metafizikájának" leleplezése régóta tetten érhető az orosz civilizációban, a jelek és megnevezések körforgása mögött nyíló üresség sajátos intuíciójaként. Oroszország egyfelől szenvedélyesen konstruálja a nyugati pozitív formák – a politika, a történelem, a gazdaság, a kultúra – világát, és egyidejűleg dekonstruálja is, minden jel mögött feltárva a hiány és üresség terét. A civilizáció felfedezi saját kvázi, tisztán ideologikus jellegét, azt, hogy olyan megnevezések gyűjteménye, amelyeknek semmi sem felel meg a való világban.

A „Patyomkin-falu" nem csupán politikai csalás, hanem minden kultúra vagy tevékenység csalárd voltának metafizikus leleplezése. Ez olyan fajta látszat, amely szinte nem is leplezi saját hamisságát, de nem is semmisíti meg céltudatosan, hanem meghagyja látszatnak, nem igyekszik kitölteni a látszatot. A „van" és a „nincs" közötti határvidék egy semmit sem kitöltő, de nem is teljesen kihalt középső régió, a „megdermesztett pillanat" birodalma. A szabadon kószáló szellem közbülső helyzete ez, amelytől egyformán idegen a világtagadás keleti, szemlélődő gyakorlata és a világépítés nyugati, tevékeny pátosza.

Materiálisan rögzülnek viszont a megsemmisítés nyomai. Az üresség nem Semmiként lóg a levegőben, hanem a kultúrának befejezettséget és önértéket adó

7 Szinyavszkij, A.: *Séták Puskinnal*. Ford. Szőke Katalin. Bp., Európa, 1994. 76, 97.

elemek hiányát jeleníti meg. Az orosz városok és épületek látványa kopott, avítt, lepusztult. Alighogy megjelenik valami új és takaros építmény, napok alatt szétlopják, lepusztítják, beragasztják papírokkal, lelocsolják mosogatóvízzel, s így ha tetszik, ha nem, befejezetlenné változik.

A konstrukció és dekonstrukció folyamatai valójában egy időben zajlanak, így az épület már az építése alatt elöregszik, annak mértékében, ahogy az egyik erő húzza a magasba, a másik pedig rángatja lefelé. Az orosz posztmodern művésze és teoretikusa, Ilja Kabakov az orosz tájnak ezt az állandó befejezetlenségét vagy romosságát azzal magyarázza, hogy létezésének tere a metafizikai üresség. „Minden itt élő ember tudatosan vagy öntudatlanul két síkon létezik: a másik emberhez, a munkájához, a természethez való viszonyának síkján, és – másfelől – az ürességhez való viszonyában."[8]

De Oroszországban éppen ez az omladozás, elhanyagoltság, félbehagyottság őrződik meg, mint a konzervativizmus és nihilizmus lehető sajátos elegye, mint a negatívum konzerválása, az emlékmű lerombolásának örök emlékműve. Nehéz meghatározni, mi ez: „félig telt" vagy „félig üres" kulturális tér. De e „két fél" megléte egyformán elengedhetetlen, hogy az egyik behatárolja és árnyalja a másikat. Azzal a névvel szemben, amely ideális esetben a tárgynak valamilyen teljességét jelöli, maga a tárgy csorba, kiformálatlan, kopott, félig kész vagy hiányzó – és éppen ez az, amit az oroszországi posztmodern művészet felhasznál a játékaihoz. De ugyanakkor szemléletesen megmutatja az egész környező világberendezkedés szimuláltságát is, azt a negatív világérzékelést, amelynek jelentését mint hiányt határozza meg, valami konkrét meglévőhöz képest. Ez a „mínuszforma", mint a „valamit" beburkoló „semmi" jelenik meg, amely málladozó, dülöngélő tárgyiasulások összessége.

Epstejn később „a minden mint semmi" fordítottan dialektikus tételét vezeti le. Szerinte az orosz gondolkodás fő kategóriája és értéke már jóval a szovjet totalitarizmus diadala előtt is a „teljesség" volt. A teljességet úgy képzelték el, mint a nyugati gondolat valamennyi szélsőségének és megosztottságának, az ész és a szív, az akarat és az értelem, a hit és a tudás, az egyház és az állam, az egyén és a társadalom kettősségének feloldását és annak zálogát, hogy Oroszország majdan a megosztott, szétdarabolt európai világ fölé emelkedik. De ez a teljesség, ha megvizsgáljuk az eredetét, abból a tényből fakadt, hogy Oroszország még semmit sem adott a világnak, lényegében semmivel sem járult hozzá a civilizáció fejlődéséhez, és tradícióktól és előítéletektől szabadon fölülemelkedhet

8 Epstejn, 49. Ld. még: Кабаков, И.: *60-е–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Wiener Slawistischer Almanach,* Sonderband 47, Wien, Kubon&Sagner, 1999.

a szélsőségeken és egyesítheti őket. Ez a lépés – a „semmiből" a „mindenbe" – az orosz gondolkodás leggyakoribb módszere, legyen szó akár szlavofilekről, akár nyugatosokról. Megtalálhatjuk Kirejevszkijnél, Belinszkijnél, Herzennél, Dosztojevszkijnél, Szolovjovnál (és Leninnél). Legeslegelőször az első eredeti orosz gondolkodó, Csaadajev alkalmazta. De hogy miképpen bontakozhat ki ez a „minden" a „semmiből", nem magyarázza meg sem Csaadajev, sem az őt követő gondolkodók. Így az orosz lét meghatározatlansága maga szolgál határtalanságának zálogaként és kifejeződéseként.

A Belinszkij által megfogalmazott orosz bölcsesség szerint a cselekvés teljességre, határtalan szélességre és erőre törekszik. De mivel ez a „minden" valami okból elérhetetlen a világban, és a világ mindig korlátozza cselekvéseink teljességét, jobb a nem-cselekvés, mint a korlátozott cselekvés. Belinszkij gondolata megmagyarázza, miért hajlamos az orosz ember arra, hogy szenvedéllyel vesse bele magát a munkába, s aztán félbehagyja. Ha már a „minden" nem sikerül, jobb visszatérni a „semmihez". Ezért az orosz bölcsesség a cselekvés értelmetlenségét nem a cselekvés elutasításával nyilvánítja ki, hanem éppen a teljes, mindent átfogó cselekvésre irányuló lelkesedéssel, amely cselekvés – ráébredve saját részlegességére – megreked félúton vagy fokozatosan semmivé válik.[9]

Az orosz civilizációban benne rejlik az öneltörlés, az önmegsemmisítés, a vég nélküli halogatás, a hiányt hangsúlyozó feltételes jel, a puszta nyomokká való átalakítás szándéka.[10]

A posztmodern a kultúra olyan állapota, amely az újkort felváltva a múltba száműzi a „modern" projektet, amelynek alapját a realisztikus ismeretek, az individuális tudat és a racionális cselekvés értékébe, az emberiség tulajdon erőibe, tudatos önszerveződésébe vetett bizalom alkotta. Epstejn szerint azokban a félig nyugati, félig keleti kultúrákban, ahová az újkor megkésve érkezett és gyenge

9 Epstejn szerint a megvalósulatlan kommunizmus bukását is az okozta, hogy nem nevezték nevén, ami létrejött, így félbehagyták. „1917-ben a történelmet egy felívelő eszme teremtette, 1991-ben egy hanyatló eszme, ami egy eszmehordozó nép sorsára nézve még tanulságosabb. Mert az persze világos, hogyan lehet elcsábulni egy felívelő, ragyogó eszmétől, de hogy egy sikertelen, szemmel láthatóan hitvány eszme miatt egy nép elpusztítson mindent, amit valóságosan létrehozott – ez csak akkor lehetséges, ha a *minden* eszméje valóságos ópium, s a jövő injekciója nélkül élni sem érdemes. Ha az orosz nép kicsit is kevésbé lenne oda az eszmékért, élt volna tovább a szocializmusban, […] De nem, ha nem lesz teljes kommunizmus, akkor nem kell a része sem. Ha nem *minden*, akkor *semmi*. Így a kommunizmus kétszer fosztotta ki Oroszországot – először, amikor beköszöntött, másodszor, amikor nem köszöntött be." Epstejn, 63.

10 „Mivel a nyom nem jelenlét, hanem az önmagát áthelyező, elvonatkoztató, száműző jelenlét szimulakruma, neki magának nincs helye – az eltörlés a struktúrájához tartozik. És nem az az eltörlés, amelynek mindig képesnek kell lennie a nyom megelőzésére (nélküle az nem nyom lenne, hanem ledönthetetlen és monumentális szubsztancia), hanem az, amely kezdettől fogva úgy konstatálja, mint nyomot, helyváltoztatásnak tekinti, és arra kényszeríti, hogy eltűnjék, amint megjelenik" (Jaques Derrida *Différence* című írását idézi Epstejn). Epstejn, 65.

maradt értékrendje, átadta helyét a posztmodernnek, a tudattalan gépezeteknek, a valóság hallucinogén feloldódásának a hipervalóságban. Oroszország korlátain túlra átvivő történelmi ugrást kísérelt meg végrehajtani. Éppen saját elmaradottsága és az újkor szellemétől való lemaradása következtében Oroszország talán a legelsőként élte át a posztmodern tapasztalatát. Hiszen a *poszt* azt jelenti, 'után', és Oroszország, miután a Nyugatnál később lépett az újkorba, épp e „posztmodern" minőségében tudta megelőzni a Nyugatot: így lett a tudatos másodlagosság, az utánzás, a szimuláció első kultúrája.

Oroszországban az újkor gyümölcsei előbb kezdtek rohadni, mintsem megértek volna.[11] De ebből a rothadt gyümölcsből, amely tönkretette az oroszországi racionalizmust, individualizmust, historizmust és az újkor egyéb attribútumait, az orosz kultúra új hajtása nőtt, amely aztán teljesen beérett – ez a posztmodern kultúra. Következésképpen az orosz posztmodern nem posztszovjet, és nem is a szovjet korszakhoz köthető. Epstejn szerint a posztmodern már a korábbi orosz kultúrában megszokott, természetesnek tekintett állapot volt. A posztmodern állapot reflexív megértését a nyugati elméletek segítették elő Oroszországban, hogy megkésve szembesítsék kulturális és történelmi örökségének posztmodernségével.

11 Utalás Denis Diderot mondatára: „Oroszország olyan gyümölcs, amely elrohadt, még mielőtt megérett volna." Epstejn, 67–68.

VÉR, NARKÓ, IRODALOM-TÚLADAGOLÁS

Vlagyimir Szorokin: *A Négyek szíve, Dostoevsky-trip*[1]

Szorokin már ahhoz a nemzedékhez tartozik, akiknek már szerencsére kevésbé fordulatos az életrajzuk. 1955-ben született, és fiatalon, az 1970-es években került be a moszkvai konceptualisták akkor elsősorban festőkből álló körébe, Ilja Kabakovék mellé. Eleinte könyvillusztrátor volt. Szorokin nem tartja magát konceptualistának, hanem egy szűk moszkvai írócsoport tagjaként „underground" íróként határozta meg magát, Dmitrij Prigov és Lev Rubinstejn társaként. Az 1980-as években kezdett írni, a rendszerváltásig Nyugaton jelentek meg a művei, amelyek csak a Szovjetunió összeomlása után kerültek a hazai közönség elé. Európai kétlaki: emigránsként Németországban él, de haza is jár Moszkva környéki vidéki házába.

*A Négyek szívé*t (1992) azonnal díjra jelölték, a botrányosan durva mű széles körben ismertté tette a nevét. A Krétakör Színházzal tervezte színrevitelét Mundruczó Kornél 2006-ban, és már készen volt a fordítás és a díszlet, folytak a próbák, amikor kiderült, hogy Szorokin nem járul hozzá a bemutatáshoz. Helyette újabb műveit ajánlotta, így került a *Jég* színpadra. Ez az epizód azért lényeges, mert ekkor Szorokin úgy vélte, a 2000-es évek eleji művei már egészen mások, mint amit húsz évvel korábban írt – ahogy ő nevezi, ezek metafizikus művek. Véleményét tovább árnyalta kritikusainak és a filológusoknak címzett kritikájában *Mea culpa* című nyilvános levelében 2005-ben.[2]

1 Szorokinnak csaknem minden műve olvasható magyarul, bár az igen jellegzetes és alapvető *A Négyek szíve* kereskedelmi forgalomba nem került, csak egy belső színházi kiadása született a Krétakörben, lásd erről a fejezet végén; a *Dostoevsky-trip* pedig csak folyóiratban jelent meg: Szorokin, V.: *Dostoevsky-trip.* Ford. M. Nagy Miklós. *Lettre Internationale* 1999/4. 54–64. Az első váltás az életművön belül a *Kékháj* (1999) utáni, menet közben trilógiává avanzsált csokor volt, *A jég* (2002), a *Bro útja* (2004), és a *23000* (ez a szám a regénycím, 2005). A következő stílus- és műfajváltás az antiutópiák irányába mutatott: *Az opricsnyik egy napja* (2006), a *CukorKreml* (2008) és a *Tellúria* (2013), 2017-ben pedig a *Manaraga*. Regényein kívül magyarul számos elbeszélése is megjelent. Vetítették nálunk is a *Moszkva* című filmet (2000), amelynek ő írta a forgatókönyvét.

2 Szorokin, V.: Mea culpa? Ford. Hetényi Zsuzsa. *Kalligram* 2019/7–8. 16–20. oroszul: http://srkn.ru/criticism/sorokin1.shtml (megtekintés 2019. 10. 10.).

Szorokint elemzőinek egy része a szoc-art áramlatába sorolja, ami érvényesnek látszik az 1990-es években írott műveire *(A Négyek szíve, Norma, Gyászbeszéd, Szezonnyitás, Hívat az igazgató, Búcsú a sortól, Marina harmincadik szerelme, Regény)* – éppen azokra, amelyeket Szorokin a már meghaladott múltjához sorol. Ezekre a sztorikra jellemző, hogy egy szocialista időkre tipikus sémával indulnak, hogy aztán szinte átmenet nélkül teljesen perverz, sőt obszcén, mind nyelvében, mind cselekményében az abszurditásig menően durva, a testet szétboncoló és megsemmisítő, véres, lázálmokkal vetekedő fordulattal – kiforduljanak. Az undorító fiziológiai részletek az emberi tudattalan szörnyűségét és állatiságát mutatja fel. Ez azonban nem csupán a fantázia elszabadulása, mert a szovjet automatizmusok végigvitele szinte szervesen folyik át a legkegyetlenebb történetekbe, amelyeknek durvasága a szovjet történelem valós véres eseményeihez képest (a leningrádi blokád, a háború és a Gulag táborainak világához képest) korántsem durva. Sőt inkább visszautal azokra a hivatalos ideológiai hazugság és a hősi pózok hamissága mögötti szörnyűségekre, amelyek szerves kísérői voltak a szovjet létnek.

Szorokin az irodalomról erőszakosan levágja az érzelmeket, az átélés lehetőségét. Amint erkölcsi kategóriákkal közelítünk Szorokin műveihez, megdöbbenünk, felháborodunk, nem tudjuk felfogni, felfordul a gyomrunk. Amint azonban látjuk, hogy itt csak kiürülnek az amúgy is tartalmatlan közhelyek, felfedezzük, hogy a szöveg itt már nem áhítatos megközelítésre váró szentség, hanem álságos maszk. Ez az irodalom azért vág gyomorszájon, hogy felébressze a józan eszünket. Szorokin kíméletlenül átírja vagy szétírja a művészi kliséket is, nyersanyagként kezelve a múltat, amivel megkérdőjelezi az irodalom és színház hagyományos szerepeit és funkcióját.

Szorokin a szépirodalmon kívül más művészeti ágakban is alkotott, írt operát (a Bolsojban játszották), színművet és forgatókönyveket. Performanszaiból fakadó jeleket is mutat szokatlan színműve, a *Dostoevsky-trip* (1997). Ez volt az első „antiszínházi" darabja, amelyeket továbbiak követtek, ezeket később „antirutin" daraboknak nevezte el. Állítása szerint a színház mint művészeti ág nem „plasztikus", és mint művészeti ág meg is szűnt a színházi emberek butasága és konzervativizmusa miatt. A kritikusok azzal vádolták a szerzőt, hogy a darabja nem alkalmas színpadi előadásra, túl van terhelve idézetekkel, ami a jellemek és a cselekmény fejlődésének rovására megy.

A Szovjetunió összeomlásának életérzését megörökítő, pornográf és erőszakos jelenetekben bővelkedő *A Négyek szíve* című regény (1991) nemcsak az általa kavart botrányai miatt jelentős, hanem minden további Szorokin regény őse, forrása és alaptétele, az orosz posztmodern jellegzetes vonásait egyesítő, szimptomatikus mű. Már itt a szocialista irodalom kiürült sémáit helyezi új környezetbe,

és úgy parodizálja, hogy véresen komolyan veszi, vagyis hazugságát realizálja, abból nő ki valójában szerves folytatásaként. Ez később Szorokin minden sztereotip, érzelmes helyzet kiforgatási módszerében megjelenik. *A Négyek szíve* anyafigurája, a háborús veterán szívfacsaró története ilyen „szovjet" alapséma – a mama történeteit először megkönnyezik, majd a mamát szétdarabolják és kifacsarják belőle a levet; a veteránról pedig kiderül, hogy perverz kisfiúcsábász.[3] A lineáris és szigorúan időrendben haladó cselekményben számos olyan esemény van, amely sehová nem illeszkedik, hiányzik az átfogó logika. Ebben is jól láthatjuk a regény alapvető világképét: az élet történései tulajdonképpen a megszokott mederben haladnak előre, tudhatjuk, mi lesz a következő mondat, csak azt nem, mi tartja össze az egészet. Belecsúsznak a szereplők a különböző sémákba: hibátlanul teljesítenek az akciófilmre emlékeztető golyóváltásban, a szentimentális szilveszteri vacsorán, háborús vagy lágerbéli emlékeket morzsolgató monológokban és dialógusokban. Ám a darab aztán szó szerint kíméletlenül abszurddá darabolja szét és bedarálja ezeket az érzelmes, társas magányban lejátszott, valahonnan (talán az emberiség örökletes ürességéből) készen kapott zsákutcás helyzeteket.

Szorokin szövegében számos „gombnyomásos" betét található: ezen azt értve, amikor hívószavakkal beindul egy előre jól sejthető szósor. Leningrádi blokád, rühatka, székletürítés, párthatározat, múzeumi idegenvezetés, orosz asszony a lágerban – a hívószavakra tudjuk, mi következhet. Valaha a trágárság szerepe a megszokott szavak közé kevert megbotránkoztatás volt. Azonban a nagy mennyiségben (és nem is túl gazdag variánsokban) halmozott trágárság elveszti stílusértékét, nem kirívó, hanem szürkén egyforma. Már nem meghökkentő, hanem tartalmatlanul monoton és száraz. Akárcsak a nemi szervek mechanikus szexuális használata, amit Szorokin legfeljebb feszültséget levezető gyakorlatnak illeszt szereplői cselekedeteibe.

Szorokin nemcsak a cselekmény logikáját bombázza szét ismeretlen és lényegtelen előzményekre utalásokkal, hanem a fent jellemzett gördülékeny szövegrészletekben is elhelyezi a kezdeti lendület után azokat a gáncsot vető buktatókat, amelyek feltúrják a kitaposott szóösvényeket. Szorokin kitalált szavai a szósorokat lezökkentik a vágányról, kitalált gépezetei a pontos leírások külső

3 Ezzel a módszerrel készült a *Marina harmincadik szerelme* és *A sor* is, amelyek obszcén vagy pornográf jelenetekkel végződnek. A *Gyászbeszéd* unalmas temetése visszataszító gyilkosságba, homoszexuális történetbe torkollik, a *Szezonnyitás* egy iskolai jelenet, amelynek végén emberi ürüléket esznek, a *Hívat az igazgató* termelési regényre emlékeztető elbeszélés, perverzitással tarkítva. A *Norma* oldalain is megjelennek az emberi ürülék különböző fajtái, és a nyelvi játékot, a *norma* szó ide-odaképezgetését addig végzi benne az író, amíg minden, ami normális, elveszti értelmét, és maradnak a jelentés nélküli betűsorok.

jeleivel olyanok, mintha rendes, létező tárgyak lennének. Csak éppen az alkatrészekről nem tudjuk, milyenek, mert az alkatrészek neve is kitalált szavakból áll. Az olvasónak szegezett szövegértési teszt kognitív provokáció, hiszen lehetetlen vizualizálni a gépeket vagy a játékokat, és a semmibe vész a talaj, amire épülhetne az értelmezés. (Ezt a fokozott kihívást a műfordító tapasztalja meg először.)

Elsőre talán meglepő, mégis éles szemű megfigyelés, hogy Szorokin kegyetlen prózáját a traumaírás kategóriájába sorolja Kalafatics Zsuzsa. Szorokin valóban a feldolgozatlan szovjet múlt terhe alatt, az erőszakos állam tanulságaival és azok egyik feldolgozási formájaként vált a klisék kiforgatójává.[4]

A sorsrészleteknek képzelt jelenetekről akkor foszlik le a drámaiság vélt jellege, amikor rájövünk, hogy egyik szereplő jelleme sem áll számunkra össze pszichológiailag meghatározható emberré. A gyerek nem olyan, mint egy gyerek, a nő csak nemi jellegében nő, személyisége nemtelen, a szexualitásban nincs izgalom és erotika, nincs család, kapcsolat, haza, haladás, az értékek megszűntek. Legalább két dimenzióban mozognak a nevet viselő szereplők. Például a háborús veterán, Staube egyszerre két helyen is átélhette a háborút, a hátországban és Leningrádban is volt, a „tuzdó" szerint (ami vélhetően a szerkezetek mitológiájának szellemét és annak idődimenzióját jelölő kitalált szó, oroszul *sznyedo*) itt volt, az élet szerint pedig ott.

Nagy társasjátékban, a „kiosztós"-ban dől el, melyik irányban halad majd a szereplők következő életszelete. Falak, jelek, színek és főleg számok között lépegetnek bábuik, a mágnes, a golyó, a bot és a kéz lendülése dönti el, akárcsak az isteni véletlen, merre mennek majd ők maguk. Emberi akarat és emberek közötti lelki kapocs nem létezik ebben a világban. A hagyományok átadóit, a szülőket is a legszervesebben úgy vihetik magukkal a szereplők, ha szétdarabolják őket, mintegy hordozható formába öntik, mamakivonat, mamakonzerv, mamasűrítmény lesz belőlük. A Négyek szíve nem más, mint saját műanyaggá préselt lényegük, a gyártási folyamat pedig az önfelszámolás ipari megoldása. A terv megvalósításához sok, a reálisra majdnem hasonlító irracionális alkatrész és számtalan erőszakos halál szükséges. Ezért a titkos gépért az államhatalom, a katonai maffia, a nacionalista bandák és a bűnöző alvilág harcol. A számoknak alávetett valószínűség, maga a matematikai véletlen esik ki a végén a présből: a dobókocka. A valószínűség a sors, de a játék kellékével a lemészárolt kísértetvárosban már nincs, aki dobjon. Talán Isten keze nyúlhat már csak hozzá, az ő keze tarthatná csak a tuzdót is.

4 Kalafatics Zsuzsa: *Posztmodernen innen és túl. A kortárs orosz próza dilemmái.* Bp., Protea, 2018. 52–73.

A *Dostoevsky-trip* (1997) színdarab műfaji megjelölésének hajtóereje a dialógus, középpontjában Dosztojevszkij *Félkegyelmű* című regényéből származó párbeszédekkel. Az Első részben a szereplőket csak számok jelölik: 1. sz. férfi, 1. sz. nő, akik a Második részben kapják meg a Dosztojevszkij-hősök neveit, amelyeket a Harmadik részben újra elvesztenek, és új nevek jelennek meg. A múltba visszanéző emlékezésekben a tulajdonneveket beszédes gúnynevek helyettesítik (Tündér, Kéklábú, Smetterling, Másfélsegg).

Jellemző a hősök identifikációjának bizonytalansága is: az Első részben szereplő 1. sz. férfi nem feltétlenül egyezik meg a Harmadik részben szereplő 1. sz. férfival a szövegben, csak esetleg a színpadon (ha ugyanaz a színész játssza). A jellemek nincsenek kidolgozva, pszichológiai vonásaik nem meghatározottak. A cselekmény ideje nem egyenes vonalú, a hősök gyermekkora a darab végén inkább prózai memoárszöveg vagy pszichiátriai díványvallomás.

A *Dostoevsky-trip* más téren is felszámolja a műfaj formai hagyományait. A cselekmény nem jelen, hanem múlt időben játszódik, interperszonális helyett imperszonális, személytelen események zajlanak. Vagyis a cselekmény fejlődése megmarad a háttérben és a párbeszédek monológszerű reflexióhalmaza adja a keretet. Az eleinte terjengős színpadi instrukciók megvalósíthatatlanok, vegyük például a darab második részében szereplő fantasztikus átváltozásokat (acéldisznóvá) vagy a nők megtermékenyítését. A vizuális poétikai képek is inkább szövegszerűek, mint szcenikusak: hasonlatok, túlzások (a léghajó „ezüstösen, áttetszően fog ragyogni, könnyű lesz, mint a levegő, és kemény, mint a gyémánt!", „És 3265150 árva gyermek fogjon 3255150 hegedűvonót, és érintsen meg egy húrt mindegyik!").[5] A realizált metaforák időnként meg is semmisülnek. A vizuális elemek használata nemcsak a darab színpadi megvalósítására, hanem magára a szövegre is jellemző.

A szereplők a közös „hallucinációban" a Dosztojevszkij-regény hőseivé válnak, hiszen az ő nevét viselő drogot választottak. Átváltozásuk után megjelennek olyan regényhősök is, akik az adott epizódban nincsenek jelen (Varja), akik pedig ott jelen vannak, itt nem szerepelnek. Szorokin a jellemző dosztojevszkiji botránypoétikai csomópontok egyikét választja ki átírásra, amikor Nasztaszja Filippovna a tűzbe dobja a pénzt. A pénz lángralobbanásakor azonban Dosztojevszkij regénye elveszíti hatalmát a szorokini hősök felett, akik ismét átalakulnak, és ebben a második delíriumos fázisban el vannak választva egymástól – a kontextus értelmében ekkor „jönnek le", ekkor szűnik meg fokozatosan és fájdalmasan a drog hatása. Az átmenet folyamata egy kollektív hallucinációval kezdődik, amelyben a párbeszéd szétesik. Olyan az effektus, mintha beakadt volna a lemez, a hősök

5 Szorokin, V.: *Dostoevsky-trip*. Ford. M. Nagy Miklós. *Lettre Internationale* 1999/4. 54–64.

bizonyos szavakat ismételnek: „Ég! Ég! Ég!” (Nasztaszja Filippovna), „Szeretlek! Szeretlek téged! Királynőm!” (Rogozsin), „Halál! Halál!” (Ippolit), „Segítsetek neki! Segítsetek!” (Varja), „Nem! Nem! Nem!” (Ganya).

A Harmadik részben a hallucinációból kikerülve a szereplők külön világokba kerülnek, újra elveszítik a nevüket, gúnynevük vagy becenevük is utal arra, hogy saját gyermekkoruk idejébe kerültek át. Mint a mikrotörténetekből lassan feltárul, mind vagy pszichésen sérültek vagy eleve aberráltak voltak kicsi korukban, a szovjet körülmények hatására. Ugyan monológokat mondanak, de visszaemlékezéseik összefüggenek, és egyfajta közös emlékezet bontakozik ki.

Szorokinnál a kábítószer reális problémája (megszabadulás a belső problémáktól, magány, menekülés a valóságtól) az utópisztikus jövőbe extrapolálódik: az irodalom (halálos) kábítószerré válik, viszont létrejön egy kollektív delírium. A Második rész delíriumában realizálódik az irodalom, a fikció, ami az irodalom örökké létező „másik világának” az objektív realitása. A Harmadik rész nem más, mint az irodalom hatását megjelenítő kollektív emlékezet, a közös világ, ahol a hősök különálló tudata egyesül.

Az irodalom szerepét feszegeti ez a darab egy realizált metaforában: mi a könyvek hatása és hogyan függ össze a világtól elvonulás szükségességével. Ennek része az a posztmodern probléma, hogy mi az értéke az irodalmi hagyománynak. A múlt kultúrájának feldolgozása az avantgárdban Puskin kidobásával kezdődött (a jelen gőzhajójáról, ahogy Majakovszkij fogalmazott *Pofon ütjük a közízlést* provokatív kiáltványában), Szorokin pedig az íróneveket viselő drogfajták árával és hatásával, illetve mellékhatásával rangsorolja a ma számára a klasszikusokat és moderneket, felállítja mulatságos és hidegvérű hierarchiájukat. A vegyész keveri az irodalomdrogot, a díler forgalmazza, az irodalom különféle elemekből összekevert termék és áru.

Az írónevek újra csak címkék a *Kékháj* (1999) utópikus történetében is, s mivel sorozatgyártás révén szaporítják az irodalmárokat, sor- és típusszámokat is viselnek. Szorokin regényéből nem könnyű kihámozni történetet, mert egykori konceptualista és posztmodern kori szerzőként itt is lebegteti, hogy miközben megveti a hagyományos értelemben vett regénycselekményt, nem akarja-e mégis visszacsempészni a mesét az irodalomba. A nagybetűs Irodalomba, amely a legfőbb problémát okozza neki. A *Kékháj* sokféle nyelvet és formát (leveleket, naplószerű feljegyzéseket, miniszíndarabot) keresztező szövege is próbára teszi az olvasót.

Kétezer-sokban vagyunk, egy szibériai kísérleti állomáson, ahol a kékháj előállításának experimentális munkálatai folynak. Itt a kisebb fajta klónozott pulyka hetven kiló, Tolsztoj-4 viszont mindössze hatvankettő, és 112 cm. A kékháj

rajta és a többi, klónozott, írók nevét viselő szörnyeken termelődik, akiket erre a célra tenyésztenek titkosan. Az író jövőből származó meghatározása: „aki papírra írja a fantáziáit". De mondhatnánk, hogy kékhájgyár. A kékháj az entrópia csodája: olyan véletlenül megtalált anyag, amely állandóan megőrzi hőmérsékletét, és – ki tudja, miért – csak a fenti módon tenyésztett vagy termesztett „szkriptfolyamatot" végző egyedek bőrfelületén alakul ki. Hogy ez mire jó, az olvasók dolga kitalálni, mindenesetre csodás, kivételes jelenség, szabályokon és természeti törvényeken kívüli, amit csakis a fantázia és az irodalom, a művészeti alkotás tud létrehozni.

Hamarosan kezdetét veszi egy lövöldözős háborús-maffiás horror, és egy másik posztvilág társadalomba kerülünk, mert a kékhájat elrabolja egy bányában élő társaság. Itt, a regény felénél derül fény arra, hogy mi is történt a 2000-es év és a regény ideje között: „2026-ban az Oroszországi Földbaszók Rendjének főpapjai között komoly és elvi ellentétek kerültek felszínre. Mint tudjuk, az V. Zsinaton való történelmi jelentőségű elkülönülés és az azt követő Gyalázatos Megosztás után a Rend déli és északi földbaszókra vált szét."[6] Ennek a társadalomnak az egyház és az azt éltető mítoszok az alapkövei – a Szent helyek, az Ereklyék, a kinyilatkoztatás mind a hatalmas falloszú megváltó gyermek küldetését készítik elő.

A küldetés valóban küld–etés, mert a gyermeket elküldik egy időutazásra, vissza a 20. század közepébe – ebben a harmadik részben az ezerkilencszázötvenes évekbe csöppenünk. Ne gondoljuk, hogy itt már tudjuk, mi történhetett… Megvilágosodik ugyan, miért jobb kocsi a Pobeda, mint a Ford, és hogyan szenvednek a Gulag táboraiban a foglyok attól, hogy szarvasgomba-pástétomot kell enniük. Hitler és Sztálin még boldogan élnek, mert még meg nem haltak, amíg az író a maga módján – vér, ürülék és perverziók közepette – nem rendezi el szépen sorsukat, és nem helyez el egy utolsó csavart a regény végére.

Mint a fentiekből látható, Szorokin rengeteg műfajt gyúrt egybe a *Kékháj*-ban. Krimi, mert titkos találmányt fejlesztenek. Sci-fi, mert messze a 21. század, a „pragmatikus pozitivizmus" századа végén vagyunk, a Föld átalakult. Antiutópia, mert a létrehozott rend embertelen. Levélregény is (első rész). Termelési regény, mert a haza java és az emberiség jövője lebeg a fejlesztők szeme előtt. Horror, mert folyik a vér, filmbe illő mészárlások és leszámolások történnek. Pornóregény, mert a genitáliák folyton közszemlére tétetnek és perverz jelenetek részleteződnek. Kultuszregény, mert az akar lenni. Jellegzetes orosz regény, mert sokat isznak, egy kicsit filozofálnak, és néha moralizálnak. Posztmodern regény, mert mindezek paródiája, átirata és megsemmisítése van

6 Szorokin, V.: *Kékháj*. Ford. Bratka László. Bp., Jaffa, 2004. 164.

előttünk, dekonstruálva. „Káoszmosz" és nevetés nélküli karnevál.[7] A fenti elemek klisék, a klisé pedig a holt anyag irodalmi újrafelhasználása, ami a posztmodern orosz regényre, különösen Szorokinra erősen jellemző. Számára az irodalom halott, vagy ha nem eléggé az, akkor tesz róla, hogy megölje. Nemcsak a szocreál klisék kiforgatásával és dekonstruálásával hoz létre újat (ez a szoc-art alapja), hanem nagy és tisztelt szerzők nevében ír itt parodikus megsemmisítő szövegeket, mert az irodalmi elődökhöz való viszony és az irodalom általában probléma számára.

Szorokin elutasítása azonban értő feldolgozás is, mert akit parodisztikusan beemel a művébe, azt mélyen ismeri: csalatkozása egyben csatlakozás. Sőt paradox módon csak arra az olvasóra számíthat, aki ismeri mindazt, amit ő elvet, különben nem képes értékelni az elvetés módjait. Hosszú listába sorjáznak a nevek itt, Rabelais, a nagy káromkodásstiliszta, és Nietzsche, a nagy kiábrándult csak sztereotip minőségükben kellenek itt. Alaposabban látja el a baját Csehovnak, Nabokovnak, Ahmatovának, Dosztojevszkijnek. Tolsztojnak és Platonovnak kidolgozott, de az eredeti szerzőkhöz szabadosan kapcsolódó szövegparódiáiban.

Szorokinnál nincs bocsánat, ha az irodalomba be akar lopakodni a lélek – nem hagyja: itt nem emberek, csupán lények vannak. Nem fogható fel az Ahmatova nevű szereplő Ahmatovának – a név hiába ismert, itt legfeljebb embléma. Embléma a kis fekete tojás, Joszifnak (a Nobel-díjas Brodszkijnak), a következő írónemzedéknek átörökített nagybetűs Költészet mesés-mítoszi megjelenítése is. Rafináltan és övön aluli ütésekkel végez a regény Paszternakkal, Szolzsenyicinnel, Szimonovval és a békeharcos fizikussal, Szaharovval – ez sem történelem, hanem a bábokként felfogott nevek újraszerepeltetése egy átírt buffó misztériumban. Szorokin avantgárd gesztussal kihajít minden létező tekintélyt és kultúrterméket a történelem gőzhajójáról. Szorokint ugyan nyomasztja a nagy orosz irodalom és birodalom, lázad ellene, de közben ezzel ismét, újra azt a nagy orosz hagyományt követi, hogy ő akarja a világot felébreszteni. A *Kékháj* biofilosz hőse az utolsó romantikus a pragmatikus pozitivizmus századában.

Ám itt vannak potyautasokként, mintaként, átlépendő árnyékokként a nagy irodalmi elődök, akikre burkoltan utal és támaszkodik is a regény. Boris, a levéliró az utópia nagymesterének, Zamjatyinnak a *Mi* című regényéből (1920) a naplóíró D-503 rokona (és paródiája). De Zamjatyintól ered a tudós termodinamikai entrópia elmélet is. Szorokin szövegében a kékhájban zéró mennyiség-

7 Липовецкий, М.: *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*. М., НЛО, 2001. 58; Kalafatics Zsuzsa: *Posztmodernen innen és túl*. 95.

ben található az entrópia, amivel kiprovokálja a halál fenyegetése elleni védelmi agressziót.[8] Itt lebeg a szövegben Venyegyikt Jerofejev szelleme, aki az orosz-szovjet alkoholizmus világképének megalkotója. Az amerikai *war and army* film és irodalom áthallásai is beszüremkednek (kezdve *A 22-es csapdájá*val), de a nyelvekkel és kulturális keveredéssel játszó szerzők is: a mitologémákkal operáló fantasy-utópia ősei (Tolkien) és kortársai *(Star Wars)*; a tudathasadásosak (Burgess: *Gépnarancs*), az ezoterikus játékirodalom *(Harry Potter)* is, és még sorolhatnánk. Minden együtt van ahhoz, hogy érezzük: Szorokin olyan kultuszregényt akart írni, amelyik K.O.-val kiüti a kultuszregényeket és kultuszfilmeket.[9]

Szorokinnak ez a története is szokványosan, túlságosan is átlagosan, hovatovább unalmasan indul, majd irreálisan és átmenet nélkül durva, horrorisztikus, perverz, obszcén jelenetekbe torkollik – részletezett gyilkosságba, mészárlásba, homoszexuális aktusba vagy megerőszakolásba. Az erőszak válfajait lehet Freud rendszerében és más pszichoanalitikai mitizáló elméleteken keresztül is olvasni, különösen, mert az apa- és anyakomplexusok, a véres erőszak, az ürülék, a vér, a szexualitás, amelynek túlnyomó része homoerotikum, a freudi iskola alapvetően irodalmi eszközökkel elvégzett szimbolizációs elemzéseiben vált elvont értelmezéssé.[10] Szorokin meghökkenti a burzsoát, sokkolja az olvasót, és interjúi alapján kimondott célja, hogy a valóság abszurditására és a szövegek ürességére ráébresszen. Amit megöl, üres, és amivel megöli, az is üres, illetve már készen kapott, megszokott tömegkulturális fogyasztói termék. A nyelv is csak konvenció: a *Kékháj* oldalain kínai, orosz, zsargon és nemlétező szavak tördelik szét a szöveget, demonstrálva, hogy nem kell mindent érteni, ha olvasunk. „Ripsz" vagy „ripsz-ripsz" vagy „ripsz nimata" – ahogy a *Kékháj* hőse mondogatja.[11]

A modern orosz próza komolyan veszi önmagát, orosz teoretikusai pedig hozzájárulnak önbecsülésük elmélyítéséhez. Pjotr Vajl azt írja a fent leírt formakiüresítési jelenségről, hogy az író úgy „fordítja ki" a szocreál kliséket, hogy a maguk eredeti formájában szembesíti őket más klisékkel. Amint maga Szorokin mondja: az irodalom nem valóság, mert nem több és más, mint papírra vetett tipográfiai jelekből álló szöveg – hazugság, alakoskodás. Pszichológizálásnak nincsen benne helye, és ebből elsősorban az következik, hogy a valóság sem valóság.

8 Szorokin, V.: *Kékháj*. Ford. Bratka László. Bp., Jaffa, 2004. 133.

9 A 2000-es év nagy fordulója kedvezett az antiutópikus műveknek – Szorokin után egy évvel írta Tatyjana Tolsztaja a *Kssz!/A macskány*t, nálunk Spiró György játszott el a múltunkból lebontott jövővel sziporkázóan gúnyos látomásában, a *Jégmadár*ban.

10 Ld. pl. Сафронова. Л.: Генезис насилия в психоаналитическом и когнитивном аспектах (роман В. Сорокина Голубое сало). *Russian Literature*, 2016. 49–66.

11 *Kékháj*, 15, 16, 17 skk.

Az olvasónak azonban először meg kell értenie a *Kékháj* nyelvét. Nemcsak a kínai és régi orosz és angol és francia szavakat, hanem a sorozatos trágárságokat is – utóbbiakat nem szoktuk ilyen mennyiségben egy műben látni. Szorokin az olvasókat lebecsülve minden olyasmit is feltálal hozzá, amihez a bulvárlapokban és internetes oldalakon hozzászoktak. Zanzásított keleti filozófia, orvoslás, életmód (csoda, hogy a horoszkóp kimarad), orosz folklór, orosz nemzeti múlt és jövő, politikai intrika, Európa és Szibéria, Kreml és fasiszták, pornó, mítoszok, mesék, vallások, titkos társaságok és beavatottak, a megváltó gyermek, fegyver, vér, ondó és ürülék keverednek minden mennyiségben.

Ehhez társulnak ismert írónevek és a hozzájuk duplán nem illő – stílusukban sem mindig adekvát és nem is méltó – szövegek. Mintha Szorokin kicsapott diákként bosszút akarna állni, visszamenni a hagyományok *alma mater*ébe és odarondítani – és teszi ezt azért, hogy bemutassa, hogy nem érvényesek a Kultúra nevű iskolában papolt szép és jó dolgok az életben, hazudtak a tanárok. Szorokin a rossz gyerek szerepébe éli bele magát, artikulálatlanul ordít (a *Norm*ában oldalakon keresztül csak A betűket írt). Lázadó gyerekszerepbe helyezkedik, azt gondolja, hogy ha nagyon csúnyán beszél, akkor odafigyelnek rá. Ízlelgeti a trágárságokat, és addig ismételgeti, amíg el nem vesztik a jelentésüket. Lehetetlen történeteket agyal ki, például hogy 'a Paszternak a Sztálin feleségének a szeretője volt!', a távoli jövőről fantáziál ('és kétezer-sokban olyan lesz a világ'), aztán átírja a múltat is (Amerikában csinálták a holokausztot, és Hitler nem is halt meg). Szorokin nemzedékének tényleg mindenki hazudott, és ezt a traumát dolgozza fel a fekalista írók generációja, a posztmodern kori orosz kegyetlen próza.

Szorokin prózája olyan szkatologikus irodalom, amely az eszkhatologikus irodalom tagadása. *Szkatosz*, görögül – 'ürülék', *eszkatosz* – 'utolsó'. Az *eszkatológia* az utolsó időkre vonatkozó szép reményeket tápláló vallásos világnézetek sajátja. Ezek az utolsó idők a *Kékháj* szövegében be is következtek, a szép remények azonban már a múltban régen elvetéltek.

A jég és a szív, ezek a szorokini alapelemek egymással ellentétes metafizikai fogalmak. *A jég* (2002) címadója, a hideg és éles jég Szorokinnál a tunguz meteorból származik, azaz égi különleges küldemény, valami isteni tartalommal. A nagy orosz szimbólum, az örökös fagy vad világa, Szibéria a lelőhelye. A nagy orosz szimbólum, a fogolytáborok Szibériája termeli ki. A nagy orosz szimbólum, a kimeríthetetlen természeti gazdagságú Szibéria, amely azonban atomfertőzött terület. (Ne feledjük, a mű Csernobil után hat évvel jelent meg.) A jéggel emberi testeket vágnak fel szőke és kék szemű angyali fasiszták és ördögi orosz belügyesek.

A meleg és lágy szívek Szorokinnál egy ősi közös forrásból származnak, akinek pedig nem onnan, az nem is érdemes az életre, meg kell halnia. A Szív ősi

testvériségében egyesülnek öregek és fiatalok, nők és férfiak. Egymáshoz simulva szíveik titkos nyelven beszélnek egymással, a misztikus testvérek metafizikai, testetlen orgazmusba merevednek órákra, majd könnyeikben megtisztulnak.

Mielőtt meghatódna az olvasó, emlékezzen arra, hogy a klisék világában vagyunk. A könnyek és a szívek tulajdonosait mészárlások sorozatában választják ki, és az egymást testetlenül ölelő testvériség az emberek kihalását készíti elő: passzív ölelkezésükből soha nem lesz utód.

Szorokin szemszöge sokban hasonlít egy autistáéra. Talán minden tényt tud az emberről, viszont egyáltalán nem vesz tudomást a lényegéről, mellőzi vagy kiirtja hőseiből az érzelmi azonosulás képességét, az empátiát. Akár egy autista láttán, a szövegtől is elszörnyed az olvasó, de ez a szörnyülködés és visszahőkölés felszínre hozza a saját lelkének létezését. Ilyen értelemben Szorokin az irodalom nagy hagyományainak követői közé tartozik, mert felrázza érzelmeinket, emocionálisan hat.

Mint Szorokin mondta, a *Jég* az első műve, ahol nem a forma, hanem a tartalom volt számára az elsődleges. A *Jég*ben valóban érezhető az életművön belül egy cezúra, ahonnan kezdve nem a tagadás és dekonstrukció, hanem valami tézisszerű konstruálás figyelhető meg, amelyet azonban az olvasói elvárás középszerűsége befolyásol.[12]

A tömegízlés és Szorokin viszonya valódi probléma. A *Jég* az olvasó naiv vágyait elégíti ki az egymáshoz ölelkező szívű fénytestvérek kegyetlen és közhelyszerűen archetipikus világával. A jég és a szív, és más, egymással ellentétes páros fogalmak könnyen érthető, és könnyen egyénileg továbböltöztethető szorokini alapelemek.

A *Jég* világsikerének titka pár olyan kulcsszó, ráadásul fogalmilag alig körített kulcsszó, amelyeknek segítségével, mint hívószavakkal a sablonokban gondolkodó emberek (az ősi mítoszok archetípusainak visszhangjaként) csodás tartalmakat képzelhetnek maguk elé. Az alapeszme elnagyoltsága, a vázlatosság a célirányos reklámnyelv fogásaihoz hasonlatos, mert ugyanúgy észrevétlen, le nem írt tartalmat, például a szív, a szeretet és a fény tagolatlan, egymás mellé helyezett fogalmainak kapcsolóelemeit a manipulált befogadó teszi hozzá a sorokhoz. Naivan vagy mélyebben, de mindenképpen sablonosan gondolható tovább az, hogy a szívek beszélnek. Mert a mi világunk közönyös lett, és a szavak kiürültek, és az emberek közötti kapcsolatok elhidegültek, hogy mily szép is arra gondolni, hogy létezik egy testvériség, és mi mindnyájan lehetünk kiválasztottak,

12 A *Jég*-trilógia további két kötete a *Bro útja* (2004), amelynek cselekménye visszatér *A jég* előzményeihez, a Fény testvériségének megalakulásához, folytatása pedig a *23000* (2005), amelyben a 23 ezer kiválasztott együtt néz szembe a teremtéskor elkövetett hibával. Magyarul 2007-ben és 2009-ben jelent meg e két rész (Ford. Holka László, Bp., Gondolat).

akár én is… – gondolhatja az olvasó. Folytathatnánk a vigasztaló, hitpótló közhelyeket, amelyekkel Szorokint értelmezhetik azok, akik Hollywood szépségein csüggenek. De akik Hollywood borzalmain csüggenek, azok számára is készen áll a szó szoros értelmében mellbevágó szorokini választék: a testvériség szuperman és szuperwoman tagjai beépülnek a titkosszolgálatba, és akiknek nem szólal meg a szíve, azok hullává merevednek, de azokért nem is kár.

A politikailag magát vájtfülűnek tartó örül, mert okosnak érezheti magát, amikor felismeri a totális diktatúra, a világuralomra törés paradigmáit ebben a testvériségben. Aki kicsit felsőbb osztályba lépett az irodalomban, az élvezi mindennek a paródiaolvasatát, a tabudöntögetés pikantériáját, a polgárpukkasztást. Szorokint azonban világszerte könyvszalonokban fogadják, és neves színházakban játsszák.

Ha azt mondanám, nevezzünk meg egy híres kortárs világirodalmi művet, amelyben az emberi test a csoda kapszulája, és a fény és a testvériség felé haladnak a hősök, egy transzcendens másik világ felé, akkor e közhelyek köré akár Paul Coelho, akár más hasonló szerzők meséit is odahelyezhetnénk. Három szóból felépül egy történet, mert a hiányzó szavakat mindenki úgy rakja a meglévő köré, ahogyan neki kényelmes. Van valami hátborzongató abban, ahogy a klisék világát felszámolva újra a klisék világában ocsúdhatunk fel, ahogy visszaköszön az amerikai film és irodalom. Minden együtt van ahhoz, hogy érezzük: Szorokin kultuszregényeket akar írni. Az orosz posztmodernt leváltja nemzeti giccsnek is olvasható kétarcú paródia. Szorokin kétarcúsága ebben az új korszakában erősen szeretne támaszkodni a nemzeti múltra is, mint ahogyan egy interjújában kifejti, hozzá Gogol mindkét arca egyformán közel áll. Egyaránt fontos *A köpönyeg* komor és kísérteties világa, és a *Tarasz Bulba* hagyományos, nemzeti közege is, amely nagyapja nemzedékéhez szólt.[13]

Az opricsnyik egy napja (2006) oldalain és következő műveiben Szorokin ezt az új vonalat kapcsolja be műveibe. A közeljövőt, 2028-at, az orosz irodalomban már jól bejáratott antiutópia műfaji keretében az orosz történelem múltjához hasonlítja, Rettegett Iván korához. Rettegett Ivánt méltán nevezhetnénk Rettegő Ivánnak is, olyan bizalmatlan volt és gyanakvó. Gyermekkorában heves hatalmi csatározások dúltak, amelyek időnként az ifjú cár életét is veszélyeztették, így alakult ki üldözési mániája. Uralma kezdetén két részre osztotta az országot, a belső területen, az opricsnyinán hozzá hű fegyveresekkel vette körül magát, az opricsnyikokkal,

13 Szorokin, V.: *Mea culpa?*, 18–19. Szorokin és a gogoli hagyomány viszonyáról, valamint az orosz irodalom gogoli vonaláról ld. Heténi Zsuzsa: Утраченная действительность: гротеск, абсурд, фантастика. Гоголевские образцы в 20 веке. In Heténi Zsuzsa; Dukkon Ágnes; Kalafatics Zsuzsa (szerk.): *Гоголь и 20 век*. Bp., ELTE BTK, 2010. 98–112.

akik lényegében az orosz titkosrendőrség, még inkább a későbbi KGB előfutárai. A hatezer főnyi opricsnyiksereg fekete ruhát viselt, fekete lovon járt, jelvénye a seprűnyélre tűzött kutyafej volt, de régi, ikonszerű ábrázolásokon kutyafejű opricsnyikot is láthatunk, szinte mitológiai lényként. A kutyafejű sereg mindent kiszimatolt és minden ellenségtől megtisztította az országot. Kegyelmet nem ismertek, amint ezt Novgorod városának elpusztítása is mutatja. (Kémei azt jelentették, hogy a város el akar szakadni Moszkvától, ezért opricsnyikokat zúdított a városra. Nőket, gyerekeket, egyházi személyeket gyilkoltak tízezerszámra.) Idővel annyira meghatározó szerepet játszottak, hogy maga a cár is félni kezdett tőlük, ezért 1572-ben megszüntette az opricsnyikszervezetet.[14]

Szorokinnál az opricsnyikszervezet pravoszláv szósszal, science-fiction mázzal leöntött nemzeti és politikai archetípussá alakul át. Előző műveit, a trilógiát még archetípusok és allegóriák működtették, a Szív, a Jég, a Fény – itt azonban áttért a nemzeti és politikai témákra.

A főhős, Komjaga opricsnyik napirendje egyszerű: büntetőakció, tisztogatás, öldöklés, cenzori tevékenység, korbácsolás, koncert, könyvégetés, látogatás az Uralkodónőnél. Az éjszakai záróorgia jellemző szorokini leleményekkel van megfűszerezve: csoportformáló hivatali férfi-csoportszex hernyóként összefonódott körben, közös gyilkossággal, majd kölcsönös fájdalompróbával: elektromos gyémántfúróval támadva lyukat fúrnak egymás sípcsontjába. Végül a Papa, a parancsnok szájából elhangzik a delíriumos szózat:

> Hiszen nincs purgatórium, csak pokol és paradicsom van, ugye? Hiszen az ember halandónak született, ezért követ el bűnt, ugye? Hiszen az Isten a fény, így van-e? Hiszen a mi Megváltónk azért vált emberré, hogy mi, ziháló farkasok istenekké váljunk, nem igaz? Hát ezért építette fel a mi Uralkodónk a Nagy Falat, hogy elhatárolódjunk a bűzlő hitetlenségtől, az átkozott cyberpunkoktól, a szodomitáktól, a katolikusoktól, a melankolikusoktól, a buddhistáktól, a szadistáktól, a sátánistáktól, a marxistáktól, a megaonanistáktól, a fasisztáktól, a pluralistáktól és az ateistáktól![15]

A regény cselekménye lineárisan halad ötletről ötletre, mozgalmas, de mégsem izgalmas. Az új élet leírásában keveredtek a történelmi és új elemek, és az érdeklődést alapvetően az viszi tovább, mi áll majd vajon a sarokban, ikon, kemence vagy buboréktévé, és mivel fognak ölni, furkósbottal vagy lőfegyverrel. Mercedes

14 Az opricsnyikok minisztériumot szerveztek, amelynek munkatársai a külföldiek megfigyelése mellett postai cenzúrával töltötték hivatali idejüket. A sztálinizmus történelmi elő/utóképe.

15 Szorokin, V.: *Az opricsnyik egy napja*. Ford. Szőke Katalin. Bp., Gondolat, 2008. 181–182.

kocsik, videomobilok, műpéniszek, rafinált kábítószerek díszletei között virágzik a korrupció, cár- és bálványimádás, vallásos csókok és átkok rítusai.

Közben a külpolitika színpadán el-elzárják az Európa felé vezető gázcsövet, huzakodnak a kínaiakkal, a belpolitikában reformálgatják az adórendszert, hadakoznak a kereskedőkkel, simítgatják el a cári család piszkos ügyeit. Az európai olvasó egzotikus igényeinek kielégítésére és ismereteinek gyarapítására számos régi orosz kultúrát jellemző szóval ismerkedhet meg: „Senkinek nem lenne bátorsága hozzá, sem a zemsztvoból, sem a prikázból, sem a dumából, sem a törzsökös nemesek vagy a sztrelecek közül."[16]

Szorokinnak azonban nem kell sem szociális forradalom, sem az atomrobbanás cezúrája, sem időutazás ahhoz, hogy az orosz társadalmat némi helyi háborúk után visszaterelje a középkorba, mintha azt sugallná ezzel, hogy a mai társadalmi berendezkedésben oly sok a középkori maradvány, hogy ha csupán ezek nyomán szabadon engedjük a fantáziánkat, máris a múltban találhatjuk magunkat. A nemzeti eszme a cár és a korrupt, ám odaadó erőszakszervezetek monarcho-totalitáris uralmával a mai orosz jelenből szerves fejlődéssel következik be a Zavaros Idők után (amely ugyan a Szmuta nevet a 17. század elején kapta, de rendre megismétlődik – áluralkodókkal, trónkövetelőkkel, mindenkinek mindenki ellen vezetett seregeivel – az orosz, sőt, a világtörténelemben). Ily módon társadalmi víziójában Szorokin szinte kiveszi a jövő antiutopikus képéből a fantasztikum elemét, hiszen ha már megtörtént ilyesmi, akkor nem lehetetlen, és nem is fantasztikus.

Ez a szép új múltbéli világ technikai csodákkal kényelmessé teszi az életet, a gondolkodást megkíméli az erőlködéstől, és a már ismert erős központi hatalom őrködése és vaskezű irányítása alatt megvalósul a választásoktól mentes inkvizítori szabadság. A mindennapi élet furcsán össze nem illő elemekből áll, egy kacagány a múltból, egy mintaper a közelmúltból, egy hírbuborék a jelenből (a tévé neve valamiért kiveszett a nyelvből), intravénás műhalacska kábítószer a jövőből – szóval egy sima, egy fordított, így kötögeti Szorokin szövegének hosszú sálját. A szöveg lexikája ügyesen követi a múlt és jövő kultúrája közti ugrálásokat.

Szorokin azt nyilatkozta, regénye papíron elvégzett művészi-történelmi kísérlet, hogy mi lesz Oroszországgal, ha hirtelen úgy határoz, elszigeteli magát az egész világtól. Válasza a regényben az, hogy akkor beköszönt a feudalizmus. Ahogy egykor a „szocializmus egy országban" jelszóra az ostromlott vár pszichózisára kiépült a gyanakvás és üldözés légköre, itt eljön a „feudalizmus egy országban" korszaka, fizikai valóságában épül a várost bekerítő Nagy Fal, és a külső ellenség veszélyének felnagyításával a belső ellenséggel is le lehet számolni.

16 Uo. 12.

A művi világ számos részlete már nagyon ismerős az irodalmi elődöktől. Minden állampolgár áttetszőségének követelményét szintén Zamjatyin írta meg a *Mi* üvegfalú városában. És azt, hogy nincsen személyiségi jog a totális államban, azt Nabokov áttetsző hőse, Cincinnatus is példázta, ezért kerül börtönbe a *Meghívás kivégzésre* diktatórikus városában. Szorokin opricsnyikjának tenyeréről minden személyi adat és méret leolvasható a repülőtéren, az őt kiszolgáló kortalan pincérnek pedig a neve „áttetsző figura", akinek végtelen az emlékezete. Az olvasónak még számtalan hasonló, áttetsző irodalmi és filmalak juthat az eszébe.

Szorokin a posztmodern irodalom egykori programadójaként felszámolta az irodalomnak az ábrázoló funkcióját, s a kitalált tárgyi világ önmagában vált tartalommá. *Az opricsnyik egy napjá*ban azonban teljes mértékben visszahozza a hagyományos, lineáris cselekményt, és még a hozzá tartozó időkeretet is kijelöli: egy nap, akárcsak egykor Ivan Gyenyiszovicsé. A szub- vagy pop-kulturális műfajon belül ez egy bunyóregényre is hajaz. Van benne bandaszellem és maffia, pénz, titok, hatalom, ló- és kocsicsodák, debil és züllött uralkodók, vesztegetés, folyik a vér, rúgás, dugás, távoli utazás. Egy kicsit őrült álom, egy kicsit bizarr mese. Mégsem rokon a barokkos posztmodernnel, túlzásai nem sokkolóak, ötletei nem túlburjánzóak, és főleg hiányoznak leírásaiból a részletek, amire az jogosítja föl, hogy egyes szám első személyű, belső szemléletű elbeszélőt alkalmaz.

Nem egyértelmű, vajon Szorokin kritikusan és figyelmeztetően vagy szatirikusan, netán parodisztikusan vagy talán lelkesedéssel nyúl-e az anyagához. Egyik arca posztmodern, így ismertük őt meg a kései, sőt, a halódó szocializmust koncepciózusan romboló ellenkultúra fenegyerekeként. Szorokin új arca pravoszláv és a gúnyája is orosz, ezzel képviseli az európai térben az orosz különösséget.[17] Bár, mint nyilatkozza, unja Európát, nem szereti a hamis Moszkvát sem, ahol minden csak művi csillogás. Ezért *Az opricsnyik egy napja* könyvbemutatóját is Jekatyerinburgban tartotta, Európa és Ázsia határvonalán, és a könyvet egy hónapig csak ebben a városban lehetett kapni.

Ebben a regényben, amely a korábbi Szorokin-művekhez hasonlóan perverz és nyers, hiába keressük a *Kékháj* nyelvi leleményeit vagy a trágárság ottani elemi erejét, de nem találjuk *A Négyek szíve* velőig hatoló értékfelforgatását, vagy akár *A jég* ambivalens tisztaságát sem. *Az opricsnyik egy napja* szórakoztató illusztrációja ama tételnek, hogy Oroszország jövője nem más, mint Oroszország múltja. Ezt az aggodalmat már sokszor megfogalmazta az elmúlt évszázad, és a jelenlegi sem érvénytelenítette.

17 A korabeli sajtó „jó orosz regényként" üdvözölte a művet 2006-ban. http://www.ng.ru/ng_exlibris/2006-08-17/1_sorokin.html (megtekintés 2019.10.10.).

Szorokin 2006-os *Cukor-Kreml* című regénye csatlakozik az opricsnyiktémához: épül a Fal az opricsnyikok védte belső terület körül, majd egy látomásban fehér lovon megérkezik a Cukor-Uralkodó. A fehér ló a regény végkicsengésében ugyanúgy a semmibe vágtat, akárcsak a *Holt lelkek* végén Gogol trojkája:

> Várj, fehér paripám… ne fuss el… hová tartasz, drágám… Merre vágtatsz, fehér sörényű, édes lovacskám… élnek, élni fognak a lovak… mindenki élni fog, az egész opricsnyik kommandó… a családom. S amíg él az opricsnyik kommandó, Oroszország is élni fog. Istennek legyen hála.[18]

A 2008-as orosz történelemkönyvi reformkoncepció szerint, amely a racionális elemzést helyezi előtérbe, a sztálini terror a gazdasági feladatok megoldásának pragmatikus eszköze volt, amely a stabil, monolit állammodell létrehozását tette lehetővé. Ez az orosz paradoxon nem túl bonyolult, és könnyen előfordulhat, hogy a monolit állammodellek vörös, barna és feketeszázas hívei egyaránt örömmel olvassák Szorokin narrátoropricsnyikjának gyönyörteljes szavait a napsütötte Kremlről:

> A napocska kibújt a felhők mögül, és megvilágította a Kremlt. És az felragyogott. Pompás dolog, hogy már tizenkét éve fehér kővel van kirakva. És a Kreml tornyain az ördögi pentagrammák helyett a kétfejű birodalmi sas szórja aranyát.
>
> Csodaszép a Kreml csendes időben! Kisugárzása van. Úgy vakítja a szemet az Orosz Hatalom Palotája, hogy szinte belesajdul a lelked. A Kreml falai és tornyai mintha porcukorral lennének beszórva, a kupolák aranyfüstben égnek […] Oroszország lobogója szabadon és büszkén leng a szélben. Itt […] dobog az Orosz Föld szíve, ez államunk székhelye, egész Oroszország-anyácskánk központja. A hófehér Kremlért, a birodalmi sasért, a lobogóért, az Arhangelszkij-székesegyházban nyugvó orosz uralkodók földi maradványaiért, Rjurik kardjáért, Monomah süvegéért, a Cári ágyúért, a Cári harangért, a Vörös tér kockaköveiért, az Uszpenszkij-székesegyházért, a kremli tornyokért akár az életét is feláldozná az ember. A mi Uralkodónknak pedig odaajándékozná a másik életét.
>
> Kicsordultak a könnyeim…[19]

Elsősorban azok fogják szeretni az orosz hatalmi szimbólumok e szentimentális felsorolását, akik nem ismerik föl benne a Gogol-paródiát („Csodaszép a Dnyepr csendes időben…", az egybecsengést hangsúlyozandó írtam egy szótagosra a folyó nevét, ahogy oroszul van). És nem ismerik fel a falsba forduló, történelmiből

18 Uo. 189.

19 Uo. 94–95. Szorokin, V.: *Cukor-Kreml.* Ford. M. Nagy Miklós. Bp., Gondolat, 2009.

nagyhatalmivá politizálódott sztereotípiákat. Szorokin művének egyik nagy problémája, hogy a monarchikus és totális államok hívei is elfogadhatják, és azok is, akik szatíraként vagy paródiaként, esetleg kegyetlen antiutópikus jóslatnak szeretnék olvasni a regényt.

A paródia azonban nagyon soványka és partikuláris érvényű: elég megnézni például a rádióadók műsorának több oldalas leírásában a kortárs írók nevének és műveiknek elferdítését, amelyek egy iskolai évzáró műsorra emlékeztetnek, ahol a tanárokat figurázzák ki (bár rejtezik benne egy kis önparódia is). Az első csatorna Rikunyin Hol ebédelt Derrida? című könyvét ismerteti, részletes leírásával mindazoknak a vendéglátó-ipari intézményeknek, ahol a nyugati filozófus a posztszovjet korszakban, moszkvai tartózkodása idején evett (lásd az „Ételmaradékok a nagy emberek asztaláról" című fejezetet). A második csatornán a Vigyázat, vallás! kiállítás húszéves évfordulójáról emlékeznek meg. Az Orosz Ortodox Egyház Áldozata érdeméremmel tüntetnek ki egy idős asszonyt, aki remegő hangon emlékszik a „csuhás, szakállas barbárokról", akik „a mi gyönyörű, szép és becsületes munkánkat szétbarmolták". A harmadik csatornán a Nagy Rothadó Regény műfajának klónozásáról, a Mézeskalács Pinocchio magatartási modelljéről és a házasságtörés orvosi hermeneutikájáról vitatkoznak. A negyedik csatornán egy Tyihij nevű filozófus elmélkedik a „tagadás tagadásának tagadása tagadásának tagadása tagadásáról" Sesztyigorszkij Kilencedik feleség című regényében. Az ötödik csatornán azt halljuk, hogy Amerika Kína tudattalanjává vált, Kína pedig Oroszország tudattalanjává, miközben Oroszország mindmáig önmaga tudattalanja.[20]

Az opricsnyik egy napja-dilógia több vonatkozásban is logikusan következik a *Jég*-trilógiából. Egyrészt, az eddigi Szorokin-művek durva szovjet-szimulakrum világához képest, ha finoman is, de a trilógiában már megkezdődött a múlt és a jelen vonásainak realisztikus ábrázolása, kevésbé elvont megformálása és a kettő egymásba folyatása. A *Bro útja* lényegében egy rossz családregény utánzataként indul. Azonnal felmerül Szolzsenyicin *Vörös kerék* ciklusának önéletrajzi apafigurája, az idősebb Lazsenyicin alakja, vagy Nabokov és Bunyin önéletrajzi gyermekkor-leírásainak elemei köszönnek itt vissza (talán parodisztikusan). Másrészt, a távoli, Péter előtti cári orosz múlt utópikus jövőként vizionálása a régebbi Szorokin-művekhez, a *Kékháj* szibériai folklórban gyökerező látomásaihoz is visszanyúl.

Azt hihetnénk, Szorokin jó politikai érzékkel tapintja ki a jövő fenyegetéseit. A Jóérzésű Ifjak Gárdája, akik a rendet vigyázzák, önszerveződésnek látszanak, de valójában az Uralkodó a főnökük. Nem csak oroszok számára ismerős a nemzeti eszme történelmijelmez-öltözékkel demonstrálása, a közösség külsőségekkel összekovácsolása, a nemzeti kultusz harcos mítosszá emelése, aminek alapján

20 Uo. 13–125.

a katonai fegyelem és összetartozás a vágyott nemzeti egységnek tételezhető. Ezeket a közösségeket a megszabott rítus szerint, módszeresen végrehajtott gyilkolás, erőszak és rombolás forrasztja egyetlen, férfiasságát demonstráló testté, egyetlen gyönyört hajhászó, de érzéketlen lélekké. Az élet atavisztikus, zsigeri játszmái ismétlődnek örökké.

Szorokinnak nem kell látnoknak lennie a Gárdák leírásához, hiszen az ő könyvei is a nemzeti érzésű orosz „Együtt Vonulók" áldozatául estek 2002-ben. A botrány még évekig gyűrűzött. Az ifjúság hazafias nevelését szívén viselő csoport a Bolsoj Opera előtti téren állított föl egy hatalmas műanyag vécékagylót, abban húzták le Szorokin *Kékháj* című regényét, amely szerintük mocskos nyelvet használ és pornográf. Különösen felháborította őket Sztálin és Hruscsov homoszexuális szeretkezése a *Kékháj*ban. Szorokin, aki „könyvégetésnek" nevezi az eseményt, beperelte őket, azok viszont rágalmazásért perelték be, hiszen „nem égettek könyvet, mert olyat csak fasiszták csinálnak", csak lehúzták a vécébe. Máskülönben nincs kizárva, hogy *Az opricsnyik egy napja* már elnyerte ugyanezen „Együtt Vonulók" tetszését, akik a regényhez nem kevés ötletet adhattak az írónak.

Szorokin a média mezején is profi módjára építkezik a sztárság elemeiből. A fenti botrányt is a média-image részévé tette. Régebben sátáni jelképekkel dekorált angyalarcú aranyszőke férfi nézett szembe mesterien szerkesztett honlapjának olvasóival. Interjúi mindig tartalmaznak valamit az ártatlan, tiszta lélekből, a tősgyökeres oroszból, az erős, ámde érzelmes férfiból (kutyatenyésztési szenvedélyében egyszerre villantja föl mindegyiket), a politikai prófétából, a közönyös kívülállóból, a családszerető polgárból, a békés keresztényből, a hagyományos irodalmat megvető posztmodern fenegyerekből és a kegyetlen bálványrombolóból.

Szorokin egyszerű és életszerű irodalmat akar. Számára Tolsztoj az antiliteratúra. Mint interjúban nyilatkozta:

> Minden elég ronda volt és akadályozta, zavarta a reális életet és az irodalmat magát is. Tolsztoj nem volt képes rá, hogy bizonyos dolgokat elengedjen magában: például az erotikát vagy a testiséget. Nem engedhette meg magának, hogy leírja, ahogy Natasa Rosztova mosakszik a fürdőben. Én arra szavazok, hogy az irodalom legyen egyszerűen normális. Az én metaforám egyszerűbb. Valószínűleg csak megújítottam az irodalmi nyelvet egy kicsit, és szélesebbé tettem az eszköztárát. Vegyük a 19. századot, a *Háború és békét*, ez egy nagyregény, ahol le van írva egy nagy ütközet, a borogyinói. Muzsikok ezrei küzdenek életre-halálra, és nincs egyetlen káromkodás sem! De hiszen ez nonszensz! Az erotikus jelenetek hiányáról már nem is beszélek.[21]

21 Сорокин, В.: Мы все отравлены литературой. *Время* 2004. https://www.srkn.ru/interview/arba.shtml (megtekintés 2019.10.05.).

Tolsztoj regénye itt csak ürügy, és nem szorul védelemre, ám érdemes lenne külön díjat kitűzni arra, vajon ki talál Szorokin műveiben erotikus jelenetet, az erotika nemes, vágykeltő, izgató értelmében. Testrészek ugyan találkoznak testrészekkel (akár megcsonkított testek és testtől elválasztott testrészek „érnek össze" és „használódnak"), de Erosz sehol nincs jelen, sőt, az erőszak tartósan messzire űzi.

Szorokin az őt közvetlen megelőző nemzedéket is elparentálja, hogy kiemelje saját kivételességét. Viktor Jerofejev, Dmitrij Prigov és Szorokin a hármuk nevének kezdőbetűiből elnevezett JePSz csoportként a modern kultúrát mint a régi kultúrát leromboló piaci terméket határozták meg, amivel egyszersmind sikerült a maguk helyét is kivívniuk ebben a megsemmisítendő kultúrában. (Prigov Joszif Brodszkij halála kapcsán adott nyilatkozatában mondta, hogy a Nobel-díjas ugyan nagy költő volt, de a nagy költők ideje lejárt.)

Szorokint a kritikusok még pályája kezdetén beskatulyázták a lázadó szerepébe, csakhogy közben az olvasói tömegízlés éppen olyan irányba modifikálódott, ahonnan Szorokin szelídülve érkezett. Egyfelől az 1980-as évek szado-porno kegyetlen prózája manapság a multimédia dajkameséjének meghökkentési küszöbét sem éri már el. A pornográfia és az erőszak átlagízlést kiszolgáló normatíva lett, másfelől a lázadók szalonsznobokká domesztikálódtak, a lázadás titokzatos tárgya eltűnt. Szorokin pedig finnyás lett, régebbi sokkoló művei elé helyezi az újabbakat.

Szorokin megíratlan, eszköztelen, szinte nyers nyelven ír, elnagyolt, rövid, érthető mondatai történeteinek monoton lépcsői. Akadnak, akik dicsérték stílusát (a *Kékhájban* szereplő klasszikus orosz író paródiái alapján talán), de az opricsnyik elbeszélő monológjaiból nem halljuk ki például a tanulmányait megszakított bölcsészből lett karhatalmista főhős nyelvét. Komjaga megszólalásai félig sem művelt, egyszerű lélekre és egyszerű fejre vallanak. Inkább az esemény, a megteremtett művi világ foglal le bennünket, akár a filmekben, és a poénok sorozata is tévéfilmsorozatra emlékeztet, könnyű szatíraként a legegyszerűbb elkönyvelni. Az antiutópia pesszimista jóslataiba már belefáradt az olvasó, s talán jobban járt az a kritikus, aki képes volt komédiaként üdvözölni az opricsnyikregényt.

Szorokin egyfelől kegyetlenül szadista, pornográf és az abszurditásig tabudöntögető, másfelől a kollektíváról szőtt lázálma hihetetlenül szentimentális. Meglehet, hogy a giccsre érzékeny, szentimentális ember a legkegyetlenebb.

A Szorokin életművében érzékelhető egy általánosabb érvényű váltás, amelynek jellegzetes darabja az *Tellúria* (2013) antiutópikus jóslata. Cselekménye a 21. században, Európában és a tág orosz impériumként ábrázolt Oroszországban játszódik, egyfajta új középkorban (Nyikolaj Bergyajev így határozta meg a korai szocializmus idején, 1924-ben saját jelenét és Oroszország jövőjét). A regény

sokban emlékeztet Tatyjana Tolsztaja *A macskány* című 2000-es regényére, csak sokkal provokatívabb, néha egyenesen apokaliptikus.

Az ötven teljesen különböző stílusban megírt ötven fejezet szereplői egymástól független alakok, alig-alig térnek vissza, hogy összekössék az epizódszerű részeket, amelyeknek cselekménye látomásos, antiutopikus, ám részben 2013 óta meg is valósult eseményt ír le, így a jóslatok iróniája, a komor játékfantázia inkább szól a jelenről és a jelennek. Kis fejedelemségekre, királyságokra, kánságokra, hercegségekre szakadt a világ, ismeretlen törzsek és ismert iszlám népek szállták meg Eurázsiát. Ennek megfelelően romlott el és keveredett össze minden nyelv, szinte minden fejezetben más regiszterű, nemlétező, a szerző alkotta szavak tűnnek fel. Reális és fantasztikus lények élnek együtt ebben a jövőben, kentaurok és kutyafejűek (Baskíriában), óriások és törpék, macskanagyságú és háznyi lovak. A kicsik okosak, a nagyok izmosak.

Újra valami abszolút keresése a cél, ezúttal a földi paradicsomé, amire a Tellúria köztársaságban gyártott boldogsághozó (narkotikumszerű) tellúrium szög a megoldás. Ez a varázsfém a fejbe beütve olyan másállapotot idéz elő, amely egy virtuális valóságot realizál. Kinek valláspótlék, mert azt „álmodja", vagyis éli meg, hogy az apostolok közé került, kinek szakmai sikert hoz, mint egy párizsi reklámszakembernek.

A mű szövege igen gazdag tárháza az orosz irodalmi idézeteknek és rejtett vagy nyílt utalásoknak a Kristálypalotára (lásd Csernisevszkij és Dosztojevszkij), a futuristákra (egy gyűlésük keretében), és szerepel a Tökéletes Állam ódája is (Zamjatyin *Mi* című regényét aktualizálva).

A 21. századi könyvpiaci igényeknek megfelelő szereplők és akciók sora tűnik fel (törpe és homoszexuális, topmenedzser és moszkvai Lolita, fejedelmi vadászat egy moszkvai gróffal, titkos szervezetek, pravoszláv kommunisták, utazások időben és térben,). Kölnben egy karnevál a tálibok alóli felszabadulást ünnepli, és egy orosz hímtag számol be kalandjairól egy berlini háremben. Emberek helyett gyakran szerepelnek ruhadarabok vagy testrészek, végtagok, a Szorokinnál már korábban előfordult testdarabolás folytatásaként. A helyszínek közti vonalak átszelik az egész világot, európai és orosz, mongol, kínai területeket, de a végén egy új SzSzSzR-be torkollik a jövő: a Sztálini Szovjet Szocialista Köztársaságba. A régi szorokini látomásos kavalkád új köntösben, és rögtön ötven különbözőben jelentkezik.

ZÁRSZÓ HELYETT – A FÉNYRŐL

A könyveket általában összegzéssel, konklúzióval zárják, de egy irodalomról szóló köny nem zárulhat le, legfeljebb technikailag, csak egy feltételes ponttal. Végezhetnék statisztikát, hány karakter van benne, például (nem elrettentésként) van benne összesen vagy nyolcszáz lábjegyzet.

Sem az említett írók, sem az említett művek elemzése nem zárult le, és akkor még nem beszéltünk azokról, akik kimaradtak belőle. A továbblépéshez ezeknek a neveknek egy részét a fogalomtárban megemlítem.

Érvényesüljön itt is a gondolattérkép elve: tudásunk szerteágazó ösvényei mindig felfedik az újabb gondolatok lehetőségét, az út folytatását. Remélem, az elemzések sora után könnyebb lesz új szövegekhez nyúlni. Ha kételkednénk ebben, alkalmazzuk a jól bevált módszert: kezdjük el újra olvasni a könyvet. Hogy melyiket, ez az Olvasó szabadsága.

A határátlépéseknek, a normák megszegésének különleges értéke, sőt íze van a művészetben. Ha egy könyv mottóval kezdődik, miért ne állhatna a végén is mottó? Szóljon ez a tudásról és a tudományról, hogy visszakapcsolódjunk a kezdéshez ezzel is.

> *Eötvös Loránd egy vizsgán megkérdezte hallgatóját: „Mi a fény?”*
> *Az kínlódva gondolkodott, majd kinyögte:*
> *„Professzor úr, esküszöm, tudtam, de elfelejtettem…”*
> *Eötvös felsóhajtott.*
> *„Örök kára a tudománynak, édes fiam. Maga volt az egyetlen ember, aki tudta… és maga is elfelejtette.”*[1]

1 Szelényi Károly: *A fényképezés. Műhelytitkok*. Bp., Corvina, 1977. 5.

KÖSZÖNETEK

Könyvem negyven év tanítási tapasztalatából táplálkozik, és nem jöhetett volna létre, ha egyetemem, pontosabban az ELTE Bölcsészettudományi Kara, ahol harminchat éve dolgozom, nem biztosított volna számomra kutatóévet. Köszönöm a Kar Tudományos Tanácsának és egyetemi tankönyvbizottságának, hogy ezt támogatta. A humán tudományokra járó ínséges időkben különös hálát érzek, hogy lehetőséget kaptam arra, hogy aktív egyetemi tanári pályám végéhez közeledve összegezzem és átadjam tapasztalatomat.

Alkotóévem alatt a hányatott időszakát élő CEU-ra pályáztam vendégkutatói címre, juttatást és irodát nem kérve; köszönöm Trencsényi Balázsnak, a Történelem Tanszék vezetőjének, hogy erre érdemesnek talált. A könyvtár már több évtizede biztos angol nyelvű szakirodalmi hátteret nyújt kutatásaimhoz.

Alkotóévem egy részét a Rockefeller University vendégprofesszoraként New Yorkban tölthettem neuroesztétikai kutatásokkal, amiért köszönet illeti Müller Miklós emeritus professzort, aki meghívott, befogadott és támogatott. Köszönöm Olga Voroninának, a Bard College Orosz és Eurázsiai programvezető professzorának a barátságot megalapozó meghívást.

Könyvem első kötetének nagy részét a balatonfüredi Magyar Fordítóházban alkothattam meg, amiért köszönet illeti az Alapítványt és a Házat vezető Rácz Péter költőt, műfordítót.

Hála illeti a *Magyar Tudomány*t, ahol Falus András akadémikus főszerkesztő publikálásra érdemesnek találta könyvem bevezetőjének egy részét; és a lap gondos szerkesztőjét, Majoros Klárát.

Könyvem tanúskodik gondos szakmai lektoraim és szerkesztőim munkájáról. Erős Ferenc szociálpszichológus, Sipos Balázs kritikus és műfordító, valamint Szász Domokos matematikus értékes és nagyon motiváló észrevételeikkel segítettek pontosítani, rostálni és bővíteni is írásomat. Takács Anna precíz lektorként fésülte át a 2. kötetet. Mellettük több mint készséges, gondos, rugalmasan együttműködő és akkurátus szerkesztőm volt Brunner Ákos az ELTE Eötvös Kiadónál, ahol Wenszky Nóra élesszemű, szövegre hangolt korrektorként dolgozott. Sándor Júlia, a kiadó projektvezetője fáradhatatlan energiával egyengette és irányította a könyv útját.

Köszönetem kifejezése nem puszta formalitás, hiszen mindez beépült a végleges szövegbe, amely magán viseli sokak segítő kezének nyomát.

FÜGGELÉK

Fogalomtár a 20. századi orosz irodalom tanulmányozásához

A lista első részébe az elemzéshez szükséges alapfogalmak tartoznak. A második rész az eseménytörténetet és a történelmi alakokat tartalmazza. A harmadik rész a kultúra világát sűríti nevekbe, szervezetekbe és helyekbe.[1]

1. *Esztétikai és irodalomelméleti alapfogalmak*

1.1. Szövegelemzés: allegória, alliteráció, ambivalencia, archetípus, metonímia, beszélő név, bináris oppozíció, ekfrázis, ellipszis, gondolatritmus, hasonlat, hiátus (nem csak nyelvi), katalógus (mint felsorolás), kiazmus, koherens/koherencia, metafora, metonímia, mimézis/mimetikus, oximoron, paradigma, szimbólum, szinesztézia (és a szóképek más, ritkább fajtái), toposz, trópus, ...

1.2. Műformák: abszurd, apologetika, antiutópia, exegézis, fantasztikum, groteszk, ornamentális próza, paródia, szatíra, utópia, ...

1.3. Narrációelmélet: szüzsé, fabula, fikció, dokumentum, distancia, szkáz, nézőpont (fókusz), Gestalt, intertextualitás, paratextus, idézet, reminiszcencia, allúzió, vendégszöveg, első személyű elbeszélés *(Icherzählung)*, megbízhatatlan narrátor, hasonmás *(Doppelgänger)*, metafikció, ...

1.4. Irányzatok:[2] szimbolizmus, Ezüstkor, orosz „modernyizm" (modernitás), Znanyije kiadó és kör, futurizmus, záum, akmeizmus, imazsinizmus,

1 A fogalmak meghatározása számos kézikönyv és internetes forrás lapjain megtalálható. A tájékozódáshoz magyarul lásd az 50 oldalas jegyzetanyagot: Varga Mihály (szerk.): *Új ég és új föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1932. Válogatás a korszak irodalmi kiáltványaiból és irodalompolitikai dokumentumaiból.* Bp., Európa, 1987. 319–370. Egy orosz enciklopédia-oldal: http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/?q=456. A rövidítések feloldásához: http://www.sokr.ru/ (megtekintés 2019.09.19.).

2 Ld. még a *Csoportok és irányzatok* fejezetet a 2. kötetben.

formalizmus, OPOJAZ, OBERIU, konstruktivizmus, expresszionizmus, strukturalizmus, szemiotikai iskolák, posztstrukturalizmus, hermeneutika, konceptualizmus, a posztmodern kora, ...

1.5. Műfajok: termelési regény, fejlődésregény (nevelődési regény), önéletrajz (memoár), elbeszélés, novella, novellaciklus, abszurd dráma, ...

2. *Eseménytörténet*

2.1. Letelepedési övezet
hadikommunizmus
NEP
Nansen-útlevél
kronstadti lázadás
1929, a „nagy fordulat éve”
jegyrendszer, fejadag, élelmiszerjegy
Cseka – GPU – OGPU – NKVD – KGB
GOELRO
Gulag
Szolovki
Kolima
bányaper (Шахтинский процесс)
éhínségek
nemzeti „gyökeresítés”, korenizáció (коренизация), ukrainizálás
kuláktalanítás (раскулачивание), kulákok kitelepítése kiskulák, középparaszt (подкулачник, середняк)
szabotázs, diverzió (вредитель, -ство)
egyházak elleni kampány
jogfosztottak (лишенцы)
kolhozszervezés (коллективизация)
padláslesöprés (продразверстка)
ötéves tervek
Fehér-tengeri csatorna (Беломорканал)
a hadsereg „lefejezése”
letartóztatások (репрессии)
a kozákság története
Fekete könyv (1945)
orvosper
az olvadás korszaka

szamizdat
tamizdat

2.2. *Politikai és közéleti személyiségek*

Buharin
Lunacsarszkij
Trockij
Petljura
Visinszkij
Jagoda, Jezsov, Berija
Kirov (halála)
Sztahanov, sztahanovista
Pavlik Morozov
Zsdanov
Hruscsov
Brezsnyev
Jelcin
Putyin

Tvardovszkij
Andrej Szaharov
Lev Kopelev

3. *A kultúra fogalmai*

3.1. *Csoportok, irányzatok, események*

„istenépítés", Pereval, Na posztu, Proletkult, LEF, Szerapion-testvérek, Szmena veh, Eurázsia gondolat, RAPP, Szovjet Írók Szövetsége, I. Írókongresszus, Agitációs tömegművészet, A Szovjetek Palotája terve, INHUK, Vhutemasz, Roszta, Gudok, Útitárs írók (попутчики), Glavlit, Szkíták, Csinari

3.2. *A kor kultúraformálói*[3]

Filozófia: Ny. Fjodorov, Bergyajev, Sesztov, Sz. Bulgakov, Sz. Frank, Florenszkij, ...

Írók (időrendben): Gorkij, Csajanov, Vaginov, Pilnyak, Ognyov, Ilf-Petrov, Vszevolod Ivanov, Paszternak, Voronszkij, Trifonov, Dombrovszkij, Salamov, Juz Aleskovszkij, Szinyavszkij (Terc), Dovlatov, Venyegyikt Jerofejev, Brodszkij, Viktor Jerofejev, Makanyin, Jevgenyij Popov, ...

Költők: Blok, Hodaszevics, Majakovszkij, Hlebnyikov, Krucsonih, Gumiljov, Jeszenyin, Mandelstam, Szelvinszkij, Cvetajeva, Paszternak, Ahmatova, Zabolockij, Tvardovszkij, Szluckij, Vinokurov, Voznyeszenszkij, Rozsgyesztvenszkij, Jevtusenko, Brodszkij, Kibirov, Petrovih, Prigov, Lev Rubinstein, ...

Színház: Sztanyiszlavszkij, Eisenstein, Mejerhold, Vahtangov, ...

Művészet: Filonov, Goncsarova, Kandinszkij, Malevics, El Liszickij, Rodcsenko, Tatlin, Petrov-Vodkin, Ernszt Nyeizvesztnij, Kabakov, ...

Zene: Rahmanyinov, Szkrjabin, Sztravinszkij, Prokofjev, Sosztakovics, Gubajdulina, Gyenyiszov, ...

Film: Eisenstein, Dziga Vertov, Tarkovszkij, Mitta, Mihalkov, Szokurov, Zvjagincev, ...

Irodalomelmélet (orosz): Sklovszkij, Jakobson, Eichenbaum, Tinyanov, Zsirmunszkij, Bahtyin, Propp, Lotman, Toporov, V.V. Ivanov, ...

3 Prózaírók bevezető listája, akikről a könyvben lehetett volna még fejezet illetve más művészeti vagy tudományágak fontos képviselői. A teljes keresztnév vagy rövidítése csak akkor szerepel, ha azonos családnevű más szerzővel összetéveszthető.

3.3. *A kultúra emblematikus helyei*

a III. Internacionálé emlékműve
Szlavjanszkij Bazar, Moszkva
Kitajgorod, Moszkva
Moszszelprom
Művészet Háza (Dom Iszkussztva, Petrográd)
Manyezs (és a Hruscsov-botrány)
Arbat (és a Melnyikov-ház)
Felhővasaló (terv)
Lenin mauzóleum (fa és kő!)
Metropol Szálló (Moszkva)
Narkomfin
Suhov-torony (Sabolovka, Moszkva)
a Szovjetek Palotája tervek
sztálini „magasházak”
„Ház a Rakparton”
metróállomások
a párizsi világkiállítás szovjet pavilonja, 1937
a Vöröshadsereg Színháza
Moszkva szálló
VDNH
Gorkij Park…

Szlavisztikai folyóiratok listája

Egyetemi hallgató koromban valaha körbejártam a budapesti könyvtárakat, és összegyűjtöttem, melyik milyen külföldi szakfolyóiratokat járat, és félévente beültem, hogy átnézzem a címeket és témákat a vezető lapokban. Ez ma őskori állapotnak tűnhet, hiszen ma interneten ennek nagy része megtekinthető. Azt viszont, hogy melyek a rangosabb lapok, mégis a tapasztalat mutatja meg. Talán nem árt az áttekintéshez mellékelni egy linkekkel ellátott listát, amely egyénileg bővíthető.

Acta Slavica Iaponica (http://src-hokudai-ac.jp/publictn/acta/a-index-e.html)
Anzeiger Für Slavische Philologie (https://slawistik.uni-graz.at/de/forschen/publikationsreihen/anzeigerfrslavschephilologie/)
Australian Slavonic and East European Studies (http://languages-linguistics.unimelb.edu.au/study-areas/australian-slavonic-and-east-european-studies-asees-journal)
Balkanistica (http://modernlanguages.olemiss.edu/balkanistica/)
Cahiers du Monde russe (http://monderusse.revues.org/index.html)
Dissertationes Slavicae (Acta Universitatis Szegediensis) (http://acta.bibl.u-szeged.hu/view/full_volume/Dissertationes_slavicae=2E_sectio_historiae_litterarum/)
Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes (http://www.ualberta.ca/%7Ecsp/)
Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte (http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/index.htm)
Intertexts (http://www.intertexts.org/)
Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History (https://kritika.georgetown.edu/)
kultura (die Russland-Kulturanalysen) (http://www.kultura-rus.uni-bremen.de/)
Osteuropa (http://www.eurozine.com/journals/osteuropa.html)
Revue des études slaves (http://www.persee.fr/collection/slave)
Russian Literature (http://www.elsevier.com/wps/find/journaldescription.cws_home/505594/description#description)
The Russian Review (http://www.russianreview.org/)
Slavia (http://www.slu.cas.cz/4-slav-obsah.html)
Slavia Centralis (http://slaviacentralis.uni-mb.si/arhiv/)
Slavica Tergestina (https://slavica-ter.org/journal-web-archive)
Slavic Review (http://www.slavicreview.uiuc.edu/)
Scando-Slavica (https://www.tandfonline.com/loi/ssla20)

Scottish Slavonic Review (http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/sla.1994.1.1.127)
The Slavic and East European Journal (http://aatseel.org/AATSEEL/seej/seej.html)
Slavic Studies (http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publictn/slavic-studies/slavicstu-e.html)
Slavonica (http://www.tandfonline.com/loi/ysla20)
The Slavonic and East European Review (http://www.mhra.org.uk/Publications/Journals/seer.html)
Slovo (http://ojs.lib.ucl.ac.uk/index.php/Slovo)
Studia Russica (http://szlavintezet.elte.hu/publications/folyoirat.shtml)
Studia Slavica Hungarica (https://akademiai.com/loi/060)
Studies in East European Thought (http://www.springer.com/west/home?SGWID=4-102-70-35746350-0&referer=www.wkap.nl&SHORTCUT=www.springer.com/prod/j/0925-9392)
Studies in Slavic Cultures (SISC) (http://www.pitt.edu/AFShome/s/l/slavic/public/html/sisc/)
Toronto Slavic Quarterly (http://sites.utoronto.ca/tsq/)
Wiener Slawistischer Almanach (http://www.slavistik.uni-muenchen.de/forschung/publikation/almanach/index.html)
Вопросы литературы (http://magazines.russ.ru/voplit/)
Вопросы филологии (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=675)
Известия РАН: Серия литературы и языка (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=642)
Литературное обозрение (1973–2000)
Литературоведческий журнал (http://inion.ru/publishing/journals/literaturovedcheskii-zhurnal/arkhiv/)
Новое литературное обозрение (НЛО) (http://magazines.russ.ru/nlo/)
Русская литература (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=618)
Русская речь (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=621)
Вопросы философии (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=674)
Славяноведение (http://dlib.eastview.com/sources/publication.jsp?id=654)
Филологические науки (https://filolnauki.ru/en/archive)

CÍMKÉK

Talán szokatlan, hogy mutatók helyett oldalszámok nélküli *címkéket* listáz ez a könyv, amit az indokol, hogy elsődleges formája (a nyomtatott mellett) szabadon elérhető és az eltereader.hu weboldalról le is tölthető e-könyv, amelyben könnyű az online vagy saját eszközön történő elektronikus keresés (Ctrl+F).

A két kötetre együttesen vonatkozó háromféle címkelista a keresési ajánlás mellett részletesebb tartalomjegyzéknek, egyfajta összefoglalásnak, a könyvre jellemző szófelhőnek is tekinthető. Ez alkalmat ad az Olvasónak az egyedi keresés mellett a vázlatos ismerkedésre a könyv részletesebb tartalmával, a szerzőnek pedig arra, hogy felvegyen a témák közé olyan, a korra jellemző fogalmakat, amelyekhez túl sok oldalszám csatlakozna (pl. állam, háború, értelmiség).

A címkék nemcsak a gondolattérképekhez, hanem másfajta vizualizáláshoz is kiindulást jelenthetnek, egy saját szófelhő készítéshez, ahol a gyakoriságuknak megfelelően kiemelve jeleníthetők meg a szavak.[4] Mindezeket érdemes körülhatároltabb szövegegységhez, egy-egy fejezethez vagy konkrét műértelmezéshez elkészíteni.

A FOGALOMTÁR szavai nem feltétlenül szerepelnek a címkék között.

4 Ld. ennek illusztrációit, ill. gyakorlati segítséget hozzá: https://www.usernet.hu/blog/a-15-legjobb-ingyenes-szofelho-keszito-program

NEVEK

Adamovics, Georgij
Ady, Endre
Ahmatova, Anna
Ajzman, David
Akszjonov, Vaszilij
Aldanov, Mark
Alekszijevics, Szvetlana
Alter, Robert
Amalrik, Andrej
Andrejev, Leonyid
An-szkij, Szemjon
Arany János
Babarczy László
Bacon, Francis
Bagrickij, Eduard
Bahtyerev, Igor
Bahtyin, Mihail
Bakonyi Gergely
Bakunyin, Mihail
Balassa Péter
Barabási Albert-László
Barthes, Roland
Belij, Andrej
Belinszkij, Visszarion
Bergson, Henri
Bergyajev, Nyikolj
Berija, Lavrentyij
Bikov, Dmitrij
Bitov, Andrej
Blok, Alekszandr
Boccaccio, Giovanni
Bogdanov, Alekszandr
Bogrov, Grigorij
Borges, Jorge Luis
Bosch, Hieronymus
Booth, Wayne
Bradbury, Ray
Brodszkij, Joszif
Buber, Martin
Buharin, Nyikolaj
Bulgakov, Mihail
Bunyin, Ivan
Burgess, Anthony
Burljuk, David
Byron, Lord
Čapek, Karel
Carroll, Lewis
Ciolkovszkij, Konsztantyin
Coelho, Paul
Cvetajeva, Marina
Csaadajev, Pjotr
Csehov, Anton
Csermely Péter
Csernisevszkij, Nyikolaj
Csukovszkaja, Ligyija
Csukovszkij, Kornyej
Dante, Alighieri
Derrida, Jacques
Diderot, Denis
Dosztojevszkij, Fjodor
Dovlatov, Szergej
Dubnov, Simon
Eco, Umberto
Ehrenburg, Ilja
Eichenbaum, Borisz
Eichmann, Adolf
Einstein, Albert
Eizenstein, Szergej
Epstejn, Mihail
Esterházy Péter
Etkind, Jefim
Fagyejev, Alekszandr
Fassbinder, Rainer Maria
Fegyin, Konsztantyin

Filonov, Pavel
Fjodorov, Nyikolaj
Foer, Jonathan Safran
Fors, Olga
Foucault, Michel
Frenkel, Naftali
Freud, Sigmund
Frunze, Mihail
Furmanov, Dmitrij
Galics, Alekszandr
Galkovszkij, Dmitrij
Galsworthy, John
Genette, Gérard
Ginzburg, Alekszandr
Ginzburg, Jevgenyija
Goethe, Johann W.
Gogol, Nyikolaj
Gorbacsov, Mihail
Gorenstein, Friedrich
Gorkij, Makszim
Grass, Günther
Grosszman, Vaszilij
Groys, Boris
Gruzgyev, Ilja
Gubajdulina, Szofja
Gumiljov, Nyikolaj
Hanák Péter
Harmsz, Danyiil
Hašek, Jaroslav
Hecht, Szemjon
Hegel, Friedrich
Hemingway, Ernest
Herzen, Alekszandr
Hitler, Adolf
Hlebnyikov, Velemir
Hobsbawm, Eric
Hodaszevics, Vlagyiszlav
Hoffmann, E.T.A.
Hrabal, Bohumil
Hruscsov, Nyikita
Hucijev, Marlen
Huxley, Aldous
I.(Nagy) Katalin cárnő
I.(Nagy) Péter cár
Ilf-Petrov (Ilf, Ilja)
Ionesco, Eugène
Iszkander, Fazil
Ivanov, Vszevolod
Jakobson Roman
Jarry, Alfred
Jerofejev, Venyegyikt
Jerofejev, Viktor
Jeszenyin, Szergej
Jevtusenko, Jevgenyij
Joyce, James
Jung, Carl
Juskevics, Szemjon
Kafka, Franz
Kamenszkij, Vaszilij
Kamenyev, Lev
Kanovics, Grigorij
Karády Viktor
Karinthy Frigyes
Katajev, Ivan
Katajev, Valentyin
Kaverin, Venjamin
Kertész Imre
Keszi Imre
Kipen, Alekszandr
Kiš, Danilo
Kljujev, Nyikolaj
Koestler, Arthur
Kopelev, Lev
Korczak, Janusz
Kozakov, Mihail
Kropotkin, Nyikolaj
Krucsonih, Alekszej
Kubrik, Stanley

Kuprin, Alekszandr
Kuzmin, Mihail
Lengyel József
Lenin, Vlagyimir (Uljanov)
Leszkov, Nyikolaj
Levanda, Lev
Lévinas, Emmanuel
Lezsnyev, Abram
Lipavszkij, Leonyid
Lipkin, Szemjon
Liszenko, Trofim
Liszickij, El
Lotman, Jurij
Lovász László
Lukács György
Lunacsarszkij, Anatolij
Lunc, Lev
Majakovszkij, Vlagyimir
Makszimov, Vlagyimir
Malevics, Kazimir
Mamardasvili, Merab
Mandelstam, Oszip
Mann, Thomas
Markis, Perec
Markish, Shimon
Márquez, Gabriel Garcia
Marsilio Ficino
Medvegyev, Roj
Mejerhold, Vszevolod
Meletyinszkij, Jeleazar
Mendele Mojhér Szforim
Mendelssohn, Moses
Meyrinck, Gustav
Micsurin, Ivan
Mihoelsz, Szolomon
Morus, Tamás (Thomas More)
Mukařovský, Petr
Nabokov, Vladimir
Nádas Péter
Napóleon
Németh G. Béla
Németh László
Nietzsche, Friedrich
Nyeizvesztnij, Ernszt
Ognyov, Nyikolaj
Okudzsava, Bulat
Olejnyikov, Nyikolaj
Olesa, Jurij
Orwell, George
Ottlik, Géza
Örkény István
Özgür, Selim
Parti-Nagy Lajos
Paszternak, Borisz
Pausztovszkij, Konsztantyin
Pavić, Milorad
Pavlenko, Pjotr
Perec, Georges
Petőfi S. János
Petrov, Jevgenyij (Ilf-Petrov)
Petrov-Vodkin, Kozma
Picasso, Pablo
Pilnyak, Borisz
Platón
Platonov, Andrej
Plehanov, Georgij
Pletnyov, Dmitrij
Polonszkaja, Jelizaveta
Popov, Jevgenyij
Pozner, Vlagyimir
Prisvin, Mihail
Propp, Vlagyimir
Proust, Marcel
Puskin, Alekszandr
Rabelais, François
Rabinovics, Oszip
Radnóti Miklós
Ragyiscsev, Alekszandr

Rejtő Jenő
Remizov, Alekszej
Ribakov, Anatolij
Richardson, Tony
Ricoeur, Paul
Rivera, Diego
Rodcsenko, Alekszandr
Romm, Mihail
Rosenzweig, Franz
Roth, Henry
Rubina, Dina
Salamov, Varlam
Saussure, Ferdinand de
Scheiber Sándor
Scholem, Gershom
Sesztov, Lev
Sklovszkij, Viktor
Sławomir Mrożek
Snitke, Alfred
Sólem Aléchem
Solohov, Mihail
Spinoza, Baruch
Svarc, Jevgenyij
Szaharov, Andrej
Szaltikov-Scsedrin, Mihail
Szelvinszkij, Ilja
Szemerédi Endre
Szerafimovics, Alekszandr Fagyejev, Alekszandr
Szimonov, Konsztantyin
Szinyavszkij, Andrej
Szirin (Nabokov)
Szobol, Andrej
Szologub, Fjodor
Szolovjov, Vlagyimir
Szolzsenyicin, Alekszandr
Szorokin, Vlagyimir
Szosznora, Viktor
Sztálin, Joszif
Sztrugackij fivérek, Arkagyij és Borisz
Szuszanyin, Ivan
Tarkovszkij, Andrej
Tatlin, Vlagyimir
Thomka Beáta
Tihanov, Galin
Tinyanov, Jurij
Todorov, Tzvetan
Tolsztoj, Alekszej
Trifonov, Jurij
Trockij, Lev
Tufanov, Alekszandr
Turgenyev, Ivan
Tvardovszkijt, Alekszandr
Tyihonov Nyikolaj
Ulickaja, Ljudmila
Vaginov, Alekszandr
Vámos Miklós
Vertov, Dziga
Veszjolij, Artyom
Vigotszkij, Lev
Viszockij, Vlagyimir
Vlagyimov, Georgij
Vlaszov, Andrej
Vojnovics, Vlagyimir
Voronszkij, Alekszandr
Vörösmarty, Mihály
Vvegyenszkij, Alekszandr
Wagner, Richard
Wellek, René
Wessely László
White, Hayden
Zamjatyin, Jevgenyij
Zinovjev, Alekszandr
Zoltán Gábor
Zoscsenko, Mihail
Zsabotyinszkij, Vlagyimir
Zsirmunszkij, Viktor
Zsolkovszkij, Alekszandr

MŰCÍMEK
Elemzett művek

Akszjonov: Égési seb
Akszjonov: Krím sziget
Akszjonov: Moszkvai történet
Babel: Lovashadsereg
Babel: Odesszai történetek
Bulgakov: A Mester és Margarita
Bulgakov: Kutyaszív
Ehrenburg: Julio Jurenito
Gorenstein: 53 tele
Gorenstein: A hely
Gorenstein: A tornyocskás ház
Gorenstein: Pezsgő, keserű epével
Gorenstein: Zsoltár
Grosszman: A treblinkai pokol
Grosszman: Élet és sors
Grosszman: Pantha rhei
Harmsz: Esetek
Kuprin: Salamon csillaga
Lunc: Szülőhaza
Nabokov: Adomány
Nabokov: Camera obscura
Nabokov: Király, dáma, bubi
Nabokov: Másenyka
Nabokov: Meghívás kivégzésre
Olesa: Irigység
Platonov: Dzsan
Platonov: Csevengur
Platonov: Jepifányi zsilipek
Szolzsenyicin: A Gulag-szigetvilág
Szolzsenyicin: A pokol tornáca
Szolzsenyicin: Ivan Gyenyiszovics egy napja
Szolzsenyicin: Matrjona háza
Szolzsenyicin: Rákosztály
Szolzsenyicin: Tarisznyás Zahar
Szorokin: A Négyek szíve
Szorokin: Az opricsnyik egy napja
Szorokin: Dostoevsky-trip
Szorokin: Kékháj
Szorokin: Tellúria
Tolsztaja: Kssz!/A macskány
Vlagyimov: Egy őrkutya története
Vlagyimov: Három perc hallgatás
Vojnovics: A kucsma
Vojnovics: Becsületes akarok lenni
Vojnovics: Iván Csonkin közlegény élete és különleges kalandjai
Vojnovics: Két barát
Vojnovics: Kölcsönös levelezés útján
Vojnovics: Moszkva 2042
Vojnovics: Tízpercnyi járás
Zamjatyin: Barlang
Zamjatyin: Mi

Említett művek

Ady: A Tűz csiholója
Ajzman: A Lét Szíve
Ajzman: Véráradat
Akszjonov: Kollégák
Akszjonov: Tájkép papírból
An-szkij: Dibbuk
Arany: Hídavatás
Babel: A galambdúcom története
Babel: A pincében
Babel: Alkony
Babel: Az első szerelem
Babel: Az öreg Slojme
Babel: Dante utca
Babel: Di Grasso
Babel: Ébredés
Babel: Karl Jankel
Babel: Marija
Babel: Napló, 1920
Babel: Sabosz-Nachamu
Belij: Az ezüst galamb
Belij: Pétervár
Bergyajev: Új középkor
Biblia
Boccaccio: Dekameron
Borges: A titkos csoda
Bradbury: Fahrenheit 451°
Bulgakov. Menekülés
Bulgakov: A fehér gárda
Bulgakov: Batumi
Bulgakov: Bíborsziget
Bulgakov: Iván, a rettentő
Bulgakov: Molière úr élete
Bulgakov: Ördögösdi
Bulgakov: Puskin utolsó napjai
Bulgakov: Színházi regény
Bulgakov: Turbinék végnapjai
Bulgakov: Végzetes tojások
Carroll: Alice Csodaországban
Csehov: A csinovnyik halála
Csehov: Cseresnyéskert
Csehov: Rotschild hegedűje
Csernisevszkij: Mit tegyünk
Dosztojevszkij: A félkegyelmű
Dosztojevszkij: A hasonmás
Dosztojevszkij:
A Karamazov-testvérek
Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés
Dosztojevszkij: Feljegyzések az egérlyukból
Dosztojevszkij: Ördögök
Eco: A Foucault-inga
Eco: A Rózsa neve
Ehrenburg: Lasik Roitschwantz mozgalmas élete
Ehrenburg: Olvadás
Ehrenburg: Második nap
Ehrenburg-Grosszman: Fekete könyv
Esterházy:
Termelési regény (kisssregény)
Fagyejev: Tizenkilencen
Fekete könyv
Furmanov: Csapajev
Galics művei
Galsworthy: Forsyte Saga
Goethe: Faust
Gogol: A köpönyeg
Gogol: A szörnyű bosszú
Gogol: Holt lelkek
Goncsarov: Hétköznapi történet
Goncsarov: Oblomov
Gorenstein: Utolsó nyár a Volgán
Gorenstein: Vezeklés

Gorkij: Éjjeli menedékhely
Gorkij: Időszerűtlen gondolatok
Gorkij: Klim Szamgin élete
Grosszman: Az igaz ügyért
Grosszman: Sztyepan Kolcsugin
Harmsz: Jelizaveta Bam
Hecht: Az ember, aki elfeledte életét
Hemingway: Akiért a harang
Koestler: Sötétség délben
Hrabal: Temetés
Huxley: Szép új világ
Ilf–Petrov: Az aranyborjú
Ilf–Petrov: Tizenkét szék
Ivanov: Páncélvonat
Jarosevszkij: Örvényben
Jerofejev: Moszkva-Petuski
Jevtusenko: Átváltozások
Joyce: Ulysses
Juskevics: Leon Drei
Kipen: 1905 októbere
Kipen: A lókupec
Kipen: Útkereszteződésben
Kozakov: Az ember, aki hasra esik
Lunc: Sivatag
Lunc: Törvényen kívül
Mandelstam: A fecske
Mann: József és testvérei
Morus: Utópia
Nabokov: Lolita
Nabokov: A szem
Nabokov: Áttetsző testek
Nabokov: Gyér világ
Nabokov: Kétségbeesés
Nabokov: Nézd a bohócot!
Nabokov: Szólj, emlékezet!
Naumov-Kogan: Az isten háta mögött
Nádas Péter: Világló részletek
Okudzsava: Dilettánsok utazása
Okudzsava:
Merszi, avagy Sipov kalandjai
Okudzsava: Sok szerencsét, pajtás!
Okudzsava: Szegény Avroszimov
Okudzsava: Találkozás Bonapartéval
Olesa: A három kövér
Orwell: 1984
Osztrovszkij: Az acélt megedzik
Ottlik: Iskola a határon
Paszternak: Zsivágó doktor
Pausztovszkij: Nagy várakozások kora
Pausztovszkij: Nyugtalan ifjúság
Pavič: Kazár szótár
Pilnyak: Meztelen év
Platón: Az Állam
Platonov: A homoki tanítónő
Platonov: A kétkedő Makar
Platonov: Az ifjúság tengere
Platonov: Csevengur
Platonov:
Gyönyörű és eszeveszett világ
Platonov: Munkagödör
Platonov: Potudany folyó
Platonov: Tizennégy vörös kunyhó
Platonov: Visszatérés
Puskin: A rézlovas
Puskin: Jevgenyij Anyegin
Puskin: Próféta
Puskin: Ruszlán és Ludmilla
Rabelais: Gargantua és Pantagruel
Ragyiscsev:
Utazás Pétervárról Moszkvába
Remizov: Testvérek a keresztben
Ribakov: Az Arbat gyermekei
Ribakov: Nehéz homok
Sklovszkij: Zoo, avagy…
Solohov: Doni elbeszélések
Solohov: Emberi sors
Szobol: Kelj fel és menj

Szobol: Lassú folyás
Szologub: Undok ördög
Szolzsenyicin: Kétszáz év együtt
Szorokin: 23000
Szorokin: Bro útja
Szorokin: Jég
Szorokin: Tellúria
Sztrugackij fivérek: Stalker
Temesi Ferenc: Por
Tolsztoj: Anna Karenina
Tolsztoj: Háború és béke
Tolsztoj, A.: Golgota
Turgenyev: Egy vadász feljegyzései
Turgenyev: Rugyin
Veszjolij: Vérrel áztatott Oroszország
Viszockij versei
Vlagyimov: A tábornok és hadserege
Vlagyimov: Az igazi érc
Vojnovics: Alapgondolat
Vojnovics: Monumentális propaganda
Vvegyenszkij: Ivanovék karácsonya
Zamjatyin: Áradás
Zamjatyin:
Irodalom, forradalom és entrópia
Zamjatyin: Provincia
Zamjatyin: Szent Domonkos tüzei
Zamjatyin: Szigetlakók
Zoltán Gábor: Orgia
Zoscsenko: Kék könyv
Zoscsenko: Napfelkelte előtt
Zoscsenko:
Szentimentális elbeszélések
Zoscsenko: Szinyebrjuhov úr,
Nazar Iljics elbeszélései
Zoscsenko: Visszanyert ifjúság

TÉMÁK

ábécé
absztrakt
abszurd
agy, agykutatás, agyműködés
alantas
áldozat
állam
allegória
alliteráció
allúzió
álom, álmok, álomszerű
alvilág
ambivalencia
anakronizmus
androgün
anekdota
Antikrisztus
antiszemitizmus
antiutópi(-a), (-kus)
anya(i)
apa(i), atya, apafigura
apátlan(ság)
apokalipszis
apostol
archetípus
archívum
asszimiláció
asszociáció
áthallás
atom-
autista, autizmus
automata
automatizmus
avantgárd
Ázsia
báb, bábu, marionett
Bábel-torony
beavatás
beleél(és), (ő)
Berlin
beteg(ség)
betiltott
betű(k)
Biblia, bibliai, biblikus
bilina
bináris, binaritás
blokád
bolsevik
börtön
Buddha
burleszk
bűnöző
cenzúra
cezúra
ciklikus (idő) (szerkezet), körforgás
ciklus (novellaciklus)
close reading
Cseka, csekista
cselekmény
Csernobil
defamiliarizá(-ció), (-ló) = különösítés (osztranyenyije)
dekonstrukció
depszichologizálás
destruktív
dialógus, dialogikus
diaszpóra
dichotómia
diktatúra
distancia, távolság(tartás)
distant reading
diszkurzus
dokument(-um), (-arista), (-álás)
domináns

Don Quijote
Doppelgänger, dvojnyik, hasonmás
egzisztenciális
egzisztencializmus
első személyű elbeszélés
egyház
éhínség
ekfrázis
ekstázis, eksztatikus
elbeszélői pozíció
elemz(-és), (-ő)
életalkotás
ellenzéki
élvezet(-i) olvasás
emigráció(s)
emlékmű
empátia
Én (énkép, Én-kép, Én tudat, Én-központú)
epikus
erotika, erotikum
érték-
értékszembesítő (regény)
értelmiség(i)
eszkatológi(-a), (-kus)
leleplezés
esztétika(i)
Európa, európai
Evangélium, evangéliumi
ezoterikus
Ezüstkor
fabula
falu(si)
fantasztiku(-s), (-m)
fasizmus
Fekete könyv
felvilágosodás
fent/lent
fiktív, fikció
film
filozófia(i)
filozófus(ok)
fizika(i)
folklór, folklorisztikus
fonetika(i)
fordulat éve
formali(-sta), (-zmus), formális
forradalom
Föld
futuri(-sta), (-zmus)
gázkamra
gép(ek)
Gestalt(-elmélet)
gettó
glasznoszty
Glavlit
gondolatritmus, paralelizmus
gondolattérkép, *mind map*
görög
gráf
groteszk
Gudok
Gulag, gulag, ld. még tábor
gúny
gyerek-, gyermek(i)
háború
hadikommunizmus
hagyomány
halál
haláltábor
hálózat(ok)
hamisítvány
harmincas évek
haszid(izmus)
határ
háború
hálózat
házkutatás

héber
hegeli
hermeneutika(i)
hiány, üresség
hierarchia
hím(nemű)
hiperlink
hipertextus
hipervalóság
hit, hívő
hivatalnok
hivatalos(kodó)
Hold
Holokauszt
Honvédő háború
Húsvét
húszas évek
idealista
idegtudomány, neurobiológia
identitás
idézet
idő
idősík
időrend, kronológia
III. Internacionálé emlékműve
ikon
imazsini(-zmus), (-sta)
Inkvizítor
intenció, intencionalista
internet
intertextualitás
intonáció
invariáns
irányzatos(ság)
Írószövetség
irracionális
ismétlődés
Isten
istenember
istenépítés
játék
jel
jelen
jiddis
jövő
jurogyivij
Kabbal(-a), (-ista), (-isztika), (-isztikus)
kábítószer, drog
kalandregény
kánon, kanonikus
káosz
karikatúra, karikaturisztikus
karnevál(elmélet)
katarzis
katasztrófa
kegyetlen próza
Kelet/Nyugat
kép
kereszt
keresztény(ség)
készségek
kettős identitás
KGB
kiazmus
kicsinyítő képző
kisember
klisé
koheren(-s), (-cia)
kolhoz
kollektív(izmus)
kollektivizálás
komikum, komikus
kommentár
kommunizmus
Komszomol
konceptuali(-sta), (-zmus)
koncert

konstruktivi(-sta), (-zmus)
kontextus
korszak, korszakhatár
kozák
kozmopolitizmus
könyvtár
körforgás
középkor
közhely
Kreml
Krisztus
kronológia, ld. időrend
kronotoposz
kulcsregény
kultúra
kultusz
külföld
láger, koncentrációs tábor
láncmese
látszat
lealacsonyítás
LEF
Leitmotívum, vezérmotívum
lélektani
Leningrád
letelepedési övezet
levél, levelek
lexika(i)
lineáris (idő) (szerkezet)
líra, lírai, lírikus
Livsfriesen
locus
logika
lubok, ponyva (-irodalom)
maffia
magasztos
mági(-a), (-kus)
magnó, magnetofon, magnetizdat
manifesztum
manipul(-áció), (-áló), (-atív)
marginális
marxi(-zmus), (-sta)
másodlagos(-ság)
maszk, álarc
matematika(i), matematikus
megbízhatatlan elbeszélő
megváltás, megváltó
mese
messiani(-zmus), (-sztikus)
Mester
metafikció(s)
metafizika, metafizikus
metafora
metamorfózis
Metropol
mimézis, mimetikus
misztikus
mitopoétika(i)
mítosz, mítoszi, mitológia
mítoszteremtés
modell
modernitás (modernyizm)
Molotov–Ribbentropp paktum
monológ, monologikus
monumentális, monumentalista
Moszkva
motívum, motivikus
mozi
múlt
multikultur(-alitás), (-ális)
múzeum
műcím
műfaj
műfordít(-ó), (-ás), fordítás
műnem
műveltség(anyag)
náci
nacionalizmus

Nap
napló
naposztovista
narodnyik
narráció(s), narratív
nedv
nemzedék
nemzet(i)
német(ség)
neomitologizmus
NEP
nép(ies)
New York
nézőpont, fókusz
nihilizmus
Nobel-díj
norma, normális, normalitás
nosztalgi(-a), (-kus)
novella, novellaciklus
nő, női, nőalak
nőnemű
nyom
Nyugat/Kelet
nyugatos
OBERIU
objektív
obscsina
obszcén
Odessza, odesszai
okkult
olvasás
onirikus
opera
operett
OPOJAZ
opricsnyik, opricsnyina
optikai csalódás
orgazmus
orientalizmus
ornamentális próza
Oroszország
orosz-zsidó
orvos
Ószövetség(i)
önéletrajz, memoár
önidézet
önreflexív, önreflexió(s)
ördög
őrültség, őrület
összművészet(i)
paradicsom (mennyország)
paradox
parafrázis
paratextus
párbeszéd, dialógus
Párizs
paródia
pátosz
példázat
per
peresztrojka
Pereval
performance
perspektíva
perverz
Pétervár, Petrográd
pikareszk
pogrom
polifónia, polifonikus
poligenetikus
politika
pólus
pornográf
pósloszty
posztkoloniali(-sta), (-zmus)
posztmodern
posztszimbolista
pravoszláv

pretextus
proletárírók
Prométheusz
prototípus
provincia
provokáció
racionalizmus
rádió
RAPP
realizált (metafora, szókép)
realizmus, realista
relativitáselmélet
reminiszcencia
reneszánsz
retorika(i)
rítus, rituális
romantik(-a), (-us)
romantika
Sátán
séma
Semmi
sérült
sivatag
spirál
sport
stetl
stilizáció
stílus
strukturali(-sta), (-zmus)
szám(ok)
szamizdat
szatíra, szatirikus
szemantikai
szemiotik(-a), (-us), (-ai)
Szerapion-testvérek
szerelem, szerelmi
szereplő
szertartás
szerző
szerzői dal
szex(ualitás)
szexualitás
szimboli(-sta), (-zmus)
szimbólum
szimmetria, aszimmetria
szimuláció, szimulakrum
színház
szinkretikus
szinkronicitás
szintaktika(i)
szintetizmus
szintézis, szintetizáló
szkatologikus irodalom
szkáz
szkít(-a), (-ák)
szlavofil
szobornoszty
szociali(-sta), (-zmus)
szókép
Sztálin-díj
Sztálingrád
sztálini kor, sztálinizmus
szubjektív
szubkultúra
szupremati(-sta), (-zmus)
szüzsé
tabu
tábor
tamizdat
tárgy
tárgy(ak)
tarot
teátrális, színpad(i), (-ias)
teatralizálás
teljesség
tér
teremtés
termékenység

termelési regény
terminus, terminológia
terror
test, testiség
toposz
totalitarizmus
töredék(es), (esség)
tragikum, tragikus
trauma
travesztia
Treblinka
tudomány(os)
tükör
új ember
újkor(i)
újság
Újszövetség
underground
utalás
utánzás
útitársak
utópi(-a), (-kus)
ünnep
üresség
vallás(i)
vallásfilozóf(-ia), (-us)
város
vasút
véletlen
vendégszöveg
Vescs
világháború
világirodal(-om), (-mi)
világnézet
vizuális, vizualitás
vulgáris
záum
zene(i)
zéró
zsákutca
zsidó

Az olvasó *„bizonyára tudni szeretné, miről is szólnak azok a könyvek”.* Egy amerikai kiadó ezt hányta szemére Nabokovnak, hiányolva Gogol-monográfiájából a regények cselekményét.

El lehet egyáltalán mesélni egy könyv tartalmát? Hányféleképpen? Hiszen egy könyv minden Olvasónak mást mond, mert az Olvasójáról is szól. Lehet azonban az irodalomhoz közös kulcsokat találni, és ezeket az irodalom tudománya adja a kezünkbe. Könyvemben több mint negyvenévnyi oktatói tapasztalatomat osztom meg arról, hogyan lehetünk olvasókból elemzők és értelmezők, és ez miért elemi érdekünk.

A rövidebb első kötet az értelmezés lehetőségeit és határait mérlegeli. Agykutatási érvekkel mutatja be, hogy az olvasás nélkülözhetetlen. Rávilágít, hogy a humán tudományok nem elszigeteltek sem az egzakt tudományoktól, sem a mindennapos érzelmi és szellemi tevékenységtől. Elemzési szempontsort ajánl a konkrét első lépésekhez, amelyekkel szövegértelmezési gyakorlatot szerezhetünk. Ehhez javasolja a gondolattérkép módszerét is. A második kötet minden érdeklődő számára érthető elemzéseket ajánl szűkebb kutatási területemről, régebbi írásaim frissebb verzióit újakkal egészítve ki. A huszonkét 20. századi író műveiről szóló fejezethez hat elméleti áttekintés csatlakozik. A háttér itt is főként az orosz irodalom és kultúra története és elmélete.

Írás közben a laikusoktól az egyetemi szféráig sokféle olvasót képzeltem el, akiket az irodalom és a művészet beavathat a soha véget nem érő szellemi kutatás örömeibe.

ISBN 978-963-489-023-2