

JELLENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

KOVÁCS ANDRÁS FERENC versei 1069

VÖRÖS ISTVÁN verse 1071

SCHEIN GÁBOR versei 1075

TANDORI DEZSŐ: Egy emberélet, e'? (*Habiby Sadidie emlékezései*)
1078

SZLUKOVÉNYI KATALIN versei 1083

SZAKÁCS ESZTER versei 1085

KASZÁS MÁTÉ: Színes sasok (*novella*) 1086

GÖMÖRI GYÖRGY versei 1092

ZSILLE GÁBOR versei 1093

PÓSFAI GYÖRGY: Hová menjünk nyaralni? (*novella*) 1095

HARCOS BÁLINT verse 1099

*

VIKTOR JEROFEJEV: Apa és fiú (*Egy XX. századi családi történet*)
1102

GORETITY JÓZSEF: Az esztétikai és etikai provokáció prózája
(*Viktor Jerofejev prózájáról*) 1116

*

Kortárs orosz kritika

VALERIJ SUBINSZKIJ: A holtak városa meg a halhatatlanok
városa (*Pétervár és Moszkva alakjának változása a XVIII–XX.
századi orosz kultúrában*) 1120

LEONYID KACISZ: Az „ezüstkör” apokaliptikája (*Eszkatológia
a művészi tudatban*) 1132

ALEKSZANDR GENISZ: Hagyma és káposzta 1144

VJACESZLAV KURICIN: A poszt-posztmodernizmus
fogalmához 1159

JEVGENYIJA VOROBOVA: Megjegyzések a kisprózai műfajokról
(*A parabola mint a „poszt-irodalom” jelensége*) 1170

2000

NOVEMBER

Folyóiratunk a Baranya Megyei Önkormányzat,
a József Attila Alapítvány, Pécs Város Önkormányzata,
a Soros Alapítvány, a DDGÁZ Rt.,
valamint a Magyar Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával jelenik meg.



A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárúsítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencsek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Ceglédén:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26. – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fama Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Gyöngyösön:** Ady Endre Könyvesbolt, Fő tér 8. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5-7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54. – **Mosonma-**

gyaróvárott: Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19-21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – JATE bölcsészkar könyvtár – Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

BUDAPESTEN: Kulturtrade Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21-23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

<http://jelenkor.c3.hu/>

JELENKOR

160,- Ft



JELENKOR

XLIII. ÉVFOLYAM

11. SZÁM

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
NAGY BOGLÁRKA

Tördelőszerkesztő
DÉCSI TAMÁS

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
J. ANTAL ZITA

*

Az e számunk 1120. és 1180. oldalai között olvasható összeállítást
GORETITY JÓZSEF szerkesztette.

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 17. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215-305, 510-752, 510-753.
e-mail: jelenkor@mail.matav.hu
web-oldal: <http://jelenkor.c3.hu/>

Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig a
Jelenkor szerkesztőségében.

Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány

(Pécs, Széchenyi tér 17. Telefon: 72/310-673),
a Baranya Megyei Önkormányzat, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
a Soros Alapítvány, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a József Attila Alapítvány támogatásával.

Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál

és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) – 1900 Budapest,
Orczy tér 1. – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással

KRÓNIKA

GARACZI LÁSZLÓ íróval beszélgetett október 18-án a Planet Pécs étteremben Ágoston Zoltán, a Jelenkor főszerkesztője.

*

A MŰVÉSZETI ÖSZTÖNDÍJASOK II. Pécsi Fesztiváljának rendezvénytársasorozatában október 19-én az Örkény István-ösztöndíjban részesült drámaírókat, Hamvai Kornélt és Kárpáti Pétert P. Müller Péter, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója mutatta be a Művészetek Házában. – A Móricz Zsigmond irodalmi ösztöndíjas Filó Verát és Orbán János Dénest október 30-án Csuha István kritikus, az ÉS szerkesztője kérdezte.

*

IRODALMI DÍJAK. A Szép Ernő-jutalmat idén Forgách András kapta életművéért. – A 2000. év vilenicei költőtalálkozóján Vörös Istvánnak adták át a Kristály-díjat. Gratulálunk munkatársainknak!

*

A HATÁRON TÚLI MAGYAROK IX. FESZTIVÁLját rendezték meg Pécsen október 12. és 22. között. A Kárpát-medencei művészetek jegyében szerveződő programsorozatban előadások, kiállítások, irodalmi estek szerepeltek.

*

PÉCSI SZÍNHÁZI BEMUTATÓK. A Pécsi Nemzeti Színházban szeptember 7-én tartották Kálmán Imre *A cirkuszhercegnő* című operettjének premierjét Bor József rendezésében. Szeptember 13-án volt a bemutatója Neil Simon *Yonkersi árvák* című tragikomédiájának, melyet Márton András állított színpadra. Az idei évad első operabemutatója Verdi *Rigolettója* volt október 20-án, melyet Galgóczy Judit rendezett. A Szobaszínházban október 21-én Christopher Hampton *Emberbarát* című komédiájának premierjét láthatta a közönség Rácz Miklós rendezésében. – A Pécsi Harmadik Színházban Füst Milán *A lázadó* című tragikomédiáját Vincze János állította színpadra. Az előadást a közönség első ízben október 30-án tekinthette meg.

*

PÉCSI KIÁLLÍTÁSOK. A Pécsi Galériában 8 pécsi képzőművész munkáiból láthatnak kiállítást az érdeklődők november 2. és december 3. között. – A Pincegalériában október 19-én nyílt Nádor Edina szobrászművész tálata. – A Pécsi Kisgalériában október 12-től november 5-ig tart nyitva Kozák János festőművész kiállítása. – A Múzeum Galériában

Műtárgyak egy hontalan gyűjteményből (Magyar művészet 1955–1995) címmel nyílt gyűjteményes kiállítás szeptember 22-én, mely november 19-ig tekinthető meg.

*

BUDAPESTI KIÁLLÍTÁSOK. A Ludwig Múzeumban kortárs mexikói művészek munkáit láthatta a közönség október 5. és november 5. között. – A Múcsarnokban *100 mozgalmas év* címmel a Berlinische Galerie gyűjteményéből nyílt kiállítás október 5-én. – Az Ernst Múzeumban Keszler Katalin rendezett tárlatot *A második nem (Nőművészet Magyarországon 1960–2000)* címmel. – A Knoll Galériában szeptember 14-től november 11-ig kortárs osztrák képzőművészek munkáiból látható kiállítás.

*

A MOSZKVAI MAGYAR KULTURÁLIS, TUDOMÁNYOS ÉS TÁJÉKOZTATÁSI KÖZPONTBAN szeptember 28-án *Magyar irodalom oroszul – orosz irodalom magyarul* címmel műfordítói konferencia zajlott. A konferencia magyar vendégei Tóth Éva, a Magyar PEN Klub alelnöke, M. Nagy Miklós, az Európa Könyvkiadó főszerkesztője, Galgóczi Árpád műfordító és Zalán Tibor költő, műfordító voltak. Az orosz résztvevők között szerepeltek moszkvai hungarológusok, fordítók, könyvkiadók, folyóiratszerkesztők és az irodalmi élet más képviselői. A konferencia előadásai és hozzászólásai érintették a két nemzet irodalmi élete közötti kapcsolatteremtés új lehetőségeit, a fordítandó irodalom kánonképződését, a folyóiratok és a könyvkiadás szerepét a fordításirodalom közlésében. A tanácskozás eredményeként megalakult a *Magyar-Orosz, Orosz-Magyar Műfordítók Társasága*. A találkozót követően zenés irodalmi est keretében a magyar vendégek írásából hangzott el válogatás magyar és orosz nyelven.

*

SZERKESZTŐSÉGI KÖZLEMÉNY. A Jelenkor folyóirat 2000. évi megjelentetéséről ez év április 25-én a Nemzeti Kulturális Alapprogram Igazgatóságával kötött szerződés rendelkezéseinek megfelelően közöljük, hogy a Jelenkor idei számainak megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és a Nemzeti Kulturális Alapprogram. A szerződésben előírt kötelezettségünknek eleget téve e lapszámunktól kezdve a hátsó borítón közöljük az NKÖM és az NKA emblémáit.

KOVÁCS ANDRÁS FERENC

Párizsi rondók

(Hommage à Guillaume de Machaut)

*Az élet útja síkos, égi szexkrém:
Meg-megficamlít sok kecses bokát.*

*Ma még daróc, holnapra extra nercprém:
Az élet útja síkos, égi szexkrém!*

*Hol szent elixír, hol szerelmi extrém,
Ha félrelépsz – ne is keresd okát!
Az élet útja síkos, égi szexkrém:
Meg-megficamlít sok kecses bokát.*

(Hommage à François Villon)

*Ó, Saint-Germain-des-Prés-n
Pillangózó bokák!
Ellibben egy refrén,
Ó, Saint-Germain-des-Prés-n!*

*Nekem se nerc, se prém,
Se liljomos brokát –
Ó, Saint-Germain-des-Prés-n
Pillangózó bokák!*

(Hommage à Guillaume Apollinaire)

*A kurva élet néha tényleg extrém:
Láncocska csörren egy finom bokán.*

*Éjjelre dermedt, bús tagodra lesz prém:
A kurva élet néha tényleg extrém,*

*És égetőbb, mint bármiféle szexkrém –
Csak rá ne fázz, nyomulj a nyomdokán!
A kurva élet néha tényleg extrém:
Láncocska csörren egy finom bokán.*

Angyali vándor

Nagy Attilának

*Minek voltam itt, Istenem,
Minek s miért itt már megint,
Tavaszból folyton ősz felé,
Mi voltam itt, miért, minek
Bukott cselédi sorban így
Súrolni ismét, Istenem,
A megfeszült felületet
Súrolni újra, mint a szél
Mélység fölött a víz színét,
Alig csak épp érinteni,
Csupán fodrozni boldogan,
Fél szárnyal, mint a búcsúzó,
Nyarakba némult fecskénép?*

F. K. úr A.-ban

*Mikor kinyitották a
kamra ajtaját, a halottak
között egy túlélő
üldögélt. A két egyenruhás
egymásra nézett. Meg-
próbáljuk újra?
Egy miatt? Minek
pazarolni. A bölcsesség
az erők beosztásában
rejlik, és most bizony
rászorulunk a bölcsességre.*

*Nem túlélő vagyok,
kezdte magyarázni
állógallérja alatt
elígázítva a nyakkendőt,
és kilépett a friss
levegőre, szemközt
a halálszünettel
lépkedett szótalan.*

*Az út mellett ápolt
virágágyásokra
lett figyelmes,
feltűnt neki az a józanság,
amiről úgy érezte, amíg
élt, hogy belőle árad,
mint tüdejének
megfertőzött lélegzete.
Egy puskacsőbe besütött
a nap, és ott olyan
fénytörés támadt,
ha valaki látja,
talán másfelé fordul
az élete.*

*Ez ő, súgta egy fegyveres
az őrtoronyban és kihúzta*

magát. Valaki más azt
kérdelte, de
hol a bajsza? És
mért van civilben?

A jövőbe vetett horogról
valami hiányzik, mondta
a barakkok közé érve.

Nem tesszük jól
a dolgunk? Nekem
a szülei azt tanították,
akármilyen kicsi vagy,
csináld tökéletesen,
amit elvégezni adatott,
és az egyensúly kétfelé
billen.

Besötétedett már,
és ő az ég fekete
táblájára egyenleteket
írt föl.
 $2+(-2)+2+(-2)=$ (és itt
elgondolkodott, meglepődött,
középen elválasztott haját
bal kezével összezilálta) $= -8$
A semmi a tábla
mögött kattogott,
mint a pénztárgép.
K. úr a még változó
eredményt figyelte
kíváncsian. Két
egyensúly nem fér
meg egy világban.

Bár rég a táboron kívül
járt, a nagybajuszú
doktor fújtatva
utolérte. Téged még
meg kell vizsgálgalak.
K. megállt, készségesen
kigombolta a kabátját
és egy épp ott
rozsdásodó tételre
dobta.

Az orvos zseb-
lámpával az arcába
világított. Érdekes,
nem emlékszem rád,
pedig este még
minden ügyfelem
arcát képes
vagyok felidézni.
Úgy működök,
mint a gép,
mely örökké rosszra tör
és jót művel.

Két világ sosem
fér meg egy egyensúlyban,
javította ki K.
Már a mandzsettáját gombol-
gatta. A gatyát is
levegylem?
Mindent.

Az ég alja vörösen
izzott. Bombázórajok
zúgtak fölöttük.
Szép, nyári este van,
ne félj, lehet a
senmi felől is köze-
líteni a dolgokhoz.

Igen?, kérdezett vissza
K., ruha nélkül
már semmi nem
tudta megtartani
a földön.

A doktor idegesen
utána kiabált.
Nehogy azt hidd,
ha a barátod elégeti
a kézírataidat,
segített volna. Egy
hegedülő, szakállas
koldus repült a közelben,
jöttek a fakereskedők,
a pénzváltók, az írástudók.
Ugyanazt a könyvet

*a másik végéről
kezdtek olvasni,
kiabálta a doktor.*

*A táj kinyílt. Vasúti
kocsik gördültek,
a törvény odafönt
és a fénypontok oda-
lent, kutyaugatás,
autók reflektora,
éjszakai szőnyegek
a földön, egy megfejtetlen
írás jelrendszerei.
Fölött.*

*A doktor szokásától
eltérően betért a tábori
bordélyba, ahol nők
jelenlétére lehetett
számítani. De nem volt
való a jelenlétük, semmit
se tudok a testről,
motyogta, a szája tele
lett hideggel,
egy hasfalon át
a hajnali elalvásba
zuhant. Még csak
kesztyű se volt rajta.*

(a sár meg az eső)

Kijártak a faluba koldulni. Néha kaptak hagymát, krumplit, szürke kenyeret. A falubeliek mindnyájukat arcról ismerték. Hagyták, hogy a major mögött esténként gallyat és töreket gyűjtsenek, amivel éjszakára be lehetett gyújtani. Abban az évben már januárban véget értek a nagy fagyok. Éjjel valakinek mindig oda kellett ülnie a dobkályha mellé, hogy rakjon a tűzre, piszkálgassa, levegőztesse, a kis vasajtó mögött villódzott a fény, a többiek pokróccal vagy kabáttal nyakig betakarva aludtak. Másnap aztán megint ki kellett menni a majorba. Egy idős férfiről azt hitték, hogy ő lopja el a gyerekeknek félretett adagot, egyszer nagy kiabálással még a batyuját is kiforgatták, és csak évek múlva derült ki, hogy nem ő volt az. Februárban az egész tábort elöntötte a sár. Az öröket és a rabokat is kimerítette az örökös eső, a talicska folyton félrebicsaklott, és a sátrak körül az árkok megteltek vízzel. Reggelente mindig találtak bennük patkánytetemet, amit kihalásztak, és a latrinába dobtak. Sosem tudták meg, hová kerültek, akik elkapták a tifuszt. A sár hamarosan behúzódtott a sátrakba, átáztatta a pokrócokat, a vászon megereszkedett, és nem akart múlni az idő. Később legtöbbször azt emlegették, milyen szép volt, ahogy katyusával lőni kezdték a falut, de ami utána történt, abban nem tudtak megegyezni. Volt, aki úgy emlékezett, hogy V. már a bombázáskor megőriült, hagyni kellett, hadd fenyegesse a repülőket, és senki sem tudta pontosan, hazatérve miért kellett a családnak Pestre költöznie, és miért nem álltak szóba negyven évig Z.-vel, még azután sem, hogy a fiát kivégezték. Ilyesmiről sokáig lehetett beszélgetni. Ezek voltak a legjobb esték. Élénken és vidáman folyt a társalgás, mindig sikerült egymásnak újat mondani, csak abban nem volt vita, hogy a sár meg az eső, az tényleg nagyon rossz volt.

(galambkenyér)

Egy galamb repült a párkányra. A redőny mögül, a réseken át láttam, a szeme barna volt, barna állatszeni, és a szárnyán a világos sziürke tollak között volt egy seb (vagy csak én szerettem volna, hogy legyen). A szél megzörgette a redőnyt, mire a galamb oldalt hajtotta a fejét, majd vissza, és elszállt. Az ablak mellett a falon lógott egy kép. Tenyérnyi, miniatúraszzerű, amilyenek a háború előtt voltak divatban. Leakasztottam, és mint már sokszor, nézegetni kezdtem. Aki festette, tudom, ki az, vidéki rajztanárnő volt, elhurcolták, visszajött, de a kislánya nem. A kép egy folyópartot ábrázolt. Nyilván a Sugovica lehetett, mert a rajztanárnő ott élt, a folyóparton emberek álltak, a férfiak öltönyben, a nők selyemruhában, és figyelték a vizet. A part szürkéssárga volt, nem látszott, hogy süt-e a nap, miként az sem, miért jöttek ide – délutáni séta is lehetett volna, de az alakokból hiányzott minden könnyedség, messze álltak egymástól, és nem nagyon lehetett elképzelni, hogy valamelyik hirtelen megmozdul, elindul a folyó felé, vagy csak hátranéz, és alig hallhatóan súg valamit. A rajztanárnő, aki egyébként nem festett sokat, és embereket máskor sosem, mintha azt mondta volna nekik, ti itt maradtok, és figyelni fogjátok ezt a folyót, amelyet ideteszek nektek, így, és most én is elmegyek. De előtte még festett az alakok közé egy furcsa kis gnómot. Nem lehet látni az arcát, kisebb, mint a többi, és egy tálcán valamit árul, olyan mintha apró kenyerek lennének. Megpróbáltam őt egy külön lapra kinagyítva lerajzolni. A feje olyan lett, mint egy madaré, a teste nem hasonlított semmire, a papíron ott feküdt ez a veréb- vagy galambroncs, és valahogy tartotta a tálcát, amelyen apró kenyerek voltak, jól kivehetően, kenyerek. A rajztanárnő a háború után még elég sokáig élt. Azt hiszem, felköltözött Pestre, talán a sógorához, de ez nem biztos. A képet, ahogy tudom, születésem után ajándékozta szüleimnek, és mindig ott lógott az ablak mellett, úgy, hogy rányílt az ablak egyik szárnya. Mögötte álltak azok a selyemruhás hölgyek, öltönyös férfiak és az a furcsa kis gnóm: mindnyájan figyelték a vizet.

(örökhagyó)

Örökhagyónak épp ilyet képzel az ember: a gyümölcsök közt, melyekkel kereskedett, senki sem talált hibásat, a ráncosodó héj alól keserűség csak néha csurrant, és mire megöregedett, a beszélgetéshez is megjött a kedve. Egyszer például több mint egy órát diskurált egy vadidegen nővel, aki nem is volt szép, ráadásul sietniünk kellett volna, jeleztem is neki, de nem figyelt rám, aztán az egésznek a nő kispolszkija vetett véget, hirtelen elindult a lejtőn, farral lefelé, egyre gyorsabban, öröm lehetett nézni, ahogy hárman futunk utána. Ilyenkor aztán napokig hallgatott. Az arca valahogy megnyúlt, a füle még jobban elállt, a nyaka és a válla pedig egyre vékonyabb lett, s miközben beszéltem hozzá, egyre gyakrabban elaludt a fotelban. Máskor meg minden összefüggés nélkül elkezdett mesélni: hogy volt egy ismerőse a vállalatnál vagy a munkaszolgálatban, és akkor következett egy történet, amely egyáltalán nem tartozott oda. A háború előtti időkről viszont nem beszélt. És a bátyjáról sem, aki állítólag azért ugrott a vonat elé, mert egy napon beállított a szeretője a feleségéhez, mindenfélét összerikácsolt a három gyerek előtt, azt mondta, neki is van a Sanyitól kettő, és rémes dolgokkal fenyegetőzött. Utoljára egy belvárosi ház átjárójában találkoztunk. Elmehettem volna mellette, rossz volt a szeme, szinte már semmit se látott. Egy kukáról összeszedett kockás szövetkabát volt rajta, nem vette észre, hogy tavasz lett és süt a nap, a kék alsónadrág kilógott az öve alól, és a derekáig ért a ritkára nyílt pulóver fölött. Nem emlékszem, mit mondtam neki. Nyilván azt, hogy hová megyek, és talán azt is megígértem, hogy néhány nap múlva meglátogatom. Ahogy elköszöntünk, arcommal hozzáértem az arcához. Készülhettem volna rá, mégis meglepett, hogy ennyire nedves lett tőle a bőröm, az öregek arca mindig nedves.

Egy emberélet, e'?

(Habiby Sadidie emlékezései)

Nemcsak Füst Milánnak

Közkeletű dolgokat közkeletű helyekre ne írj, ha nem vagy elégedett a közkelet jellegével, minőségével. Hiába hiteles a hely, mondotta mesterem, ha forgalma olykor kétesnek minősíthető.

Nem úgy, hogy éjszaka ne lehetne a sorok közt végigmenni (az utcán), nem is az, hogy bemész bárkik-bármik utcájába; havát fényéről, fényét haváról – másképp nem járhatsz. Ellenben: a kialakult gyakorlat. Ki vall ma természetes életéről? A stilizáció okai többesek. Egyrészt a divat, a meghonosodott.

Másrészt a megértés (megcélzása). Olvastam Max Frisch és Friedrich Dürrenmatt (urak) egymást cincáló közös élet- és levelezésrajzát; nem az élet, nem a levelezés, nem a rajz rovására írható a szelíd, de gonosz bántalmazósdí, hanem emez urakéra; az irodalmi ügy természetéére. S pediglen ők, mondom, szelídek is voltak (bár kérlelhetetlenek), ám mindenképp nyíltak. Példátlan, hogy valaki célozgatni kezdjen (így ítéltessek meg tempója), aztán ne kérjen vitát.

A vallomások nem vita tárgyai. Magamról beszélek, mondotta Habiby Sadi-die, s nem mellékes ez (by), nem is halálos (die).

Süt kint a nap. Vállamon kedves halászlás sasom, kit víz alatt ne tarts; ingem alatt vastag, patinás bőrpánt, szememen törhetetlen üveg, mint kedvenc focistá-mén, Davidsén.

„Mégis megcsinálod az ÉS-nek”, kiáltotta most Habiby, „az életemet, e'!”
S akkor lássuk (is).

*

Sült a nap, bocsánat, félreütöttem, süt, de nem szeretem rézsút-ágyúcső belövelését (Jékely kifejezése a zsámbéki templom-versből, 1957–58). Asztalomnál hajnali forróság van azonnal.

Nem szeretném lakhelyemet? A sas 23 éve megszerette, a teraszra visszavisszatér (nagyobb tavakról, hol nem tudom, mit művel). A sas: irodalmi tevékenységre alaphasonlat. Magukra hagyom olvasóimat, rikkantá Habiby Sadi-die, jó, hát pausáléban, persze. (És látjuk mindjárt, mi e kötelező udvariasság; miért.) Kezdenek ám bármi írás termékemmel, amit akarnak, ahogy. Némelyek véleménye (talán) érdekel, érdekelt volna, még majd érdekelhet. De e kis számok az átalányból nem lógnak ki. A tőlem telhető legjobbat, legigazabbat akarom írni; munkáim viszonylagos részét pénzért, más részét tiszteletpéldányért vagyok hajlandó eladni, vagy majdnem pénzért. A hátpénzt, félreütés, a hátépét

halálomig (vagy kórházi éveimig) meg szeretném keresni. Autó, társasági élet és whisky nélküli, nyaralások nélküli élet hátépéjét, ám halászsassal (maga kalandozik, nem visszük nyaralni, élete szintén a pauszok közé tartozik, ily tételekbe, hallom Habiby Sadidie kaftánlengetésbe fúló hangját; itt nagyon elcsuklott rikalma, sic...), némi apró kiszögellésekkel. Egyetlen valamit is fizető könyvjellegem eladósdiájából, a nekem jutóból, óra elosztva a gáz- és a villanyfény fedezhető szűken. Nagyon szűk fények. Avagy majd nem lesz fedezhető.

Nyugdíjam helyett pillanatnyilag kasszai visszavonhatatlanságok (sikanások, zűrök) okán segélyként kapott kb. hasonló összegemet elégedettséggel fogadom. Minden jobb a semminél. Természetesnek tartom már, amiért mások ki-röhögnek (jobb szakmák művesei), honoráriumaimat. Lap, folyóirat, ország, város. Híres ember. (E szakmában.)

Nemre a nemigennél is erősebb nemet mondhatok. Mindig is csak „a másik nem” érdekelt, azonos nemet csak áhítozva néztem egykor: de szeretnék én is így „kinézni”. Főleg mint Lino Ventura, kevésbé Gregory a St. Tropez-ből. De nem tagadom. Borzalmas lehet szegényeknek, kik írói munkásságomra így, sőt, emígyebbul tekintenek. Szeretnék, ha...!

Kárhozottak ők e földön, amiért is persze asszó vívása helyett a számlát nyújtják be nekem. (Nyomás? Lefelé. „Ha a Habiby Sadidie-nak lehet, nekem miért ne?” Jaj, suttyantja őuraság, 1968 óta van ez. Szerencsére jött 1977-ben a halászsas.) Kárhozottak ők? Örök nevetséges igyekezetemmel én nem? Nem.

Így, ismét a pauszál elven, sem beszélgetni másokkal, sem meghallgatni másokat: nem szó szerint, de nem szívesen. S mégis rendre. Nem azt értem ezen, hogy a pult mellett: ő is kecskeméti család, óbecsei nem, én igen, de szegediek és szabadkaiak mindketten vagyunk. Gondoltam rá, Szegedre adtam vón ezt az írást, nyögte Habiby, hm?

Elfelejtett kiáltani, így egyik kedves költőm (Kosztolányi, Pilinszky, Szép Ernő jégkorongsor; Jékely, József Attila, Nemes Nagy Ágnes; Kassák, Berda, Füst Milán... bocsánat); és kiegészítők: Babits, Ady, Tóth Árpád, Dsida olykor, Vas, Illyés csakígy. A védelembe: Ottlik, Mándy, Kosztolányi hátrahúzódhat néha; Krúdy, Móricz, Füst hátrahúzódhat néha; kapuba Kellér Andor, Kóbor Tamás, Szomoryék olykor... Szép Ernő a trénerpadra, tényleg senkit se fog megbántani. De hagyjuk a korongot, a halászsasnak olykor befagy a tó. Halászsast jégre ne vígy. St. Kuty: diri.

Elfelejték cigarettázni. Nem iszom rövidet. Nem szeretem a cigarettát. Nem szeretem a rövidet. Nem szeretem a bort. Személyem megkettőzésére iszom csak (magány ellen), fájoan eltúlozgom.

Kapumon kilépve minden távot, utat unok. Hiába szép a gesztenyefás kanyar, hiába szép, hogy hatvankettedik éve itt lakom. Hiába, hogy modernista írásaim ellenére konzervatív vagyok.

Hiába nem vagyok „baloldali”, „jobboldali” végképp nem tudnék lenni. Nem vagyok így semmi. Nem szeretek élni. Nem szeretnék meghalni.

A legrövidebb távot (csarnok, bevásárlás) is három részre osztom, ha belegondolok, mindegyik rész gyötrelmes.

Repülőre szállni (nem légi félelem miatt!) képtelen vagyok már. Szervezett dolgokon irodalmilag részt venni: képtelen vagyok. Külföldet el is tudom mel-

lőzni. (Frankfurt... aztán becsületből kint voltam egyszer ott, meg még Berlinben; de nem többé. Hiába Hannover, világkiállítási nyerés Schwitters-humorsszkkal németül írva, a külkörülmények itt is csak ürügyek voltak, nem mentem, jutalmam is meglett: Holland Költőfesztivál elmaradt – németalföldiek sem tudtak pénzt összeszedni kellőn!-, és Hága miatt lemondtam Bázelt, így sehová sem *kell* mennem az idén, mondom, jutalma a tisztességes és önhű viselkedésnek mindig van.) Sziertáros Józsi Jé. Pénztáros Örley.

Járás, utánczás unva; éjszakánként viszont jól alszom, altató nélkül is, ellenben végképp a teljes kikapcsolás képzeivel: „Ne tégy semmit”, lásd Kafka. Ezt érzem. Ne add föl, de ne tedd. Ha semmit sem teszel, feladás sincs.

Káv vényomást, setédből serénységet visszahoz, nap indul. Vagy korán intézem el a napot, reggelre már, mikor más nekilódul, vagy délután egy órára lecsapok (halászsas), és annyi volt. S mondá még Sadidie:

Meggyőződéseim csak munkámat illetően van (és a halászsast, valamint a családi nyugalmat tekintve). Igyekszem telefonbeszélgetéses kezdeményeim végéskig csökkenteni.

Lapokat, folyóiratokat igény szerint ellátom.

Javadalmamat (című tisztes pénzt) késve kapom, kapjuk rendre. Jobbat a jövőtől sem várok semmiben. Senkiktől.

Hatvankét éves vagyok, söpört végig az üres asztalon a kaftánnal a Habiby Sadidie (az ily kaftánba állított kecskeméti-szabadkai pásztörivadék; kocsmárosi nagyapa), hatvankét évig őrizgettem egészségemet, csak hogy majd tönkremenjen. Egészen másképp állok, mint sok-gyermekes, sokk-és-gyermekes, még gyermekies, derékon sportoló, utazgató kollégáim, vagy netán szépen delelő agglegények. Egészen másképp!

De semmi sincs másképp, nem lehet. Mindig ugyanaz van. Ugyanez elmondható bármiről, mint írtam volt.

Fáj, üvöltötte a Habiby Sadidie, hogy így elkentem ezt is mind. Se társasság (sehogy!), se test, se lélek, se cigaretta, se ital (azért persze, konkrétágában, az utóbbi igen), se étel (na, erről nem is volt szó! tojás, gomba és hagyma, paprika, tejfel hétszám, ha rajtam múlik; halásszon a halászsas!), se utazás, se nem a lovakat (itt ezek nem értik! itt ezek a Donna Leon sikerkönyveit sem akarják megérteni, a Doderert, nem), visszanyertem magamnak. (Lélek és test, időbeosztás ez mégis. Néha kirándulások Bécsben, el fognak apadni. Mindenkim meghalt, meghal. Van még feleségem, épphogy kutyánk, meg a halászsas.)

Se angyalok?

Kutyánk neve Blöddli Sz. Dorka. És Purumbi Mundi.

Nem hinném, hogy megbeszélve ne lenne, akikkel bátorkodom konverzálni mégis, és akik csak bátorkodjanak, csörgés, kérem, jó lesz. Mindazonáltal: a pa-usálkereteket, a jelleget nem borítják fel. Marad: Nullovcics Nulló (az átlag és főbb tömegei, nekem). Reklámfőnök: B. Sándor.

Nem hinném, hogy amit kifelejtettem, jó szót érdemelhetne tőlem (törődőlegeset). Mit törődjek /m.

Nem hiszek az evidenciákban. Ellenben – Pilinszky: engedelmes jó leszek, végigesem a földön. Ma Kirov Ballett plakátot látok Bécsben, játszom Kirovskit. Remegve röhögök, na, most bizonyíts, te Evidens.

Hát nem igaz, ha bizonyít, hogy bizonyít!

Volt 35 év munkám. Fennállásom 30. évfordulóját ünneplem, mint szabad-foglalkozású rab. Volt, csap az asztalra Habiby Sadidie, másfél még nálam is különlegesen szorgos és minőségi évem. Többnyire új szerkezeteket találtam ki, új – idegennek megmaradó – témákat dolgoztam fel, hittem valamit. Weöres Sándor: védnök.

Képtelen helyzetekbe keveredtem. De a semminél még ennek elő-utóhegységei is jobbak. H. Sándor: pszichológus.

Gondolj a kicsi Nelsonra, intettek sírós gyerekkoromban, mikor hétévesen a viharos Balaton-parton magányoskodtam szülőtlén. Gondolj a kicsi Pantanira, a Denevérfülűre, és Lance Armstrongra. Az erkölcsi és a fizikai végzetből jöttek vissza. Rád ne várjanak ilyenek, kívánom, fiam, mondta Habiby Sadidie. Feleséged kezét csókolom, halászsasom nem bántja Totyi madaradat, az biztos. Tehát összes érintkezésünk ez: Milán bácsi híján rád bízam, gyarold papírba s hetilapba ezt. Azért az Egész egy Steril Szar, és egy korántsem steril, Illatos Kitt. Szájürege válogatja.

*

S ha meghalni végképp nem is, nem... azért az élés? Sok.

És az éjre, melynek jó az álma, ha túlság is a képes, eseményes álom (álmodás), nyugodt, akár az evidenciákba nem vetett hit, úgy segíti a visszaalvást mindig a „Semmi. Aludj. Nincs semmi. Ne gondolj semmire”, jószerén ily nagybetűs, hit benne nincs, mégis... az éjre az iszonyú hosszú nappal jön, s délben más iszony: hogy még mindig több idő van hátra, este fél kilencig, mikor végigdőlhetsz, hajnali öttől tizenkettőig neked eltelt egy nap, ez két nap, minden nap két-nap-hossza, holott dolgozol, fordításaid mellett valami verset, cikket (ellátni foljojrát-naplajp-hetlajp) (sic) írsz, bár csak ha virtuózkodás gyanúját érzed fennforogni, ha van valami trükkje, csavarra jár... s nem is hiszed: mi a hatás. „Mit csinálja ez itt még mindig ez éppenséggel tán túl sokat... az ilyen-meg-olyant...”, és így tovább. Kirakatban vagy, te, akinek nem a megismerés, de a hárítás a lény(e). Szakmád helyett széklábragasztást sem mívelhetsz, széklábragasztást s félig azt: *is* centrálisodnak érzel. Toronymagasan állnak újságok kiadatlan, bocsánat, még kikönyvezetlen prózai darabjaiddal, versekkel... majd, mint Kosztolányinál (pardon), Szép Ernőnél (ppppppardon), sokaknál: lesz (vagy inkább nem lesz, minek is már, nem fog menni az se, az végképp nem fog menni) efféle posztúm sorozatod, nem lesz. Dzsentelemenegrímentbe rendelt könyved (legsúlyosabb eset) el se fogadják; kezdődik ez. Túlléptél egy tyúkszemhatáron, a legnagyobb láthatár, a lelépésé. Léleptél véletlenül pár tyúkszemet, leléptetnek. Még csak annyit se ígérnek, mint egy jó dekázást Mandelának. (Akinek azért hogy szobra van Londonban...) Mind kívül vagy a köz-keleten. S nem is lennél beljebb. És ez nem ennyi: engem az is kétségbe ejt, ha egy „konkurens” cégnél bukik a ki nem nevelt-művelt (Csokonai!) közönség „jóvöltából” egy konkurens fordítás, egy nagy osztrák vagy német szerző. Betegít! F. M. úr ámult végül: siker? Neki?

*

S ne feledjük a Mester, F. M. művét, ld. *Önéletrajzom a francia, Gallimard-féle kiadás elébe*, megjelölhető: *A feleségem története*, valamint – minimum – a régi-magvetős esszégyűjteményben: „Megálltam az egykori, jól ismert ház kapuja előtt, azt is hosszan megbámultam, aztán bementem az udvarába, és ott álldogáltam vagy két óra hosszat” (képtelen volnék ilyesmire, nem tudom, a halászsas, érdemi útjain, hogy van vele). „Az udvarra a szegénységnek ugyanaz a félhalott, tompa csendje borult...” S itt a Mester maga kérdi: „– Hogy volt ez lehetséges vajon, hogy valaki ebből a vörhenyes szomorúságból” (ó! ugye?) „és tompa reménytelenségből mégiscsak fel tudott vergődni valahova? – kérdeztem magamtól. – Micsoda erőfeszítés kellett ehhez, nemde!” (Hogy itt ő felkiált!) „*A szürke poklok legmélyét kellett ehhez megjárnia nyilván, mert másképp nem lehet.* – Ezt gondoltam. De aztán azt is megkérdeztem magamtól, hogy hát hova is emelkedik az ilyen. A fénybe?” (Kiemelés az imént H. S.-tól és T. D.-től.)

„– Milyen fénybe? – feleltem magamnak azonnal. – Semmilyen fénybe.”

És én tudok ezen ma is és akárhányszor: sírni csöndesen.

2000. VII. 14.

Aztán valahogy – az ÉS-nek a maga módján magamról múltkorján oly megfelelő végszavam adtam – itt Pécsett próbálkozom meg dolgozatommal. A *Stilizáció* első folytatásául. Talán az érdemben érintetteknek (véggépp) nem lesz semmi kifogása ellene, s némely szempontból még fura aktualitás is adódik így. S hogy hogyan? Kitalálándó, Olvasóm.

Téglagyári szonettek

Csehov-utójáték

Az Eötvös Collegium Drámakörének

Irina megérkezik

*Saját történetén kívül rekedt.
A vonat nélküle indul tovább.
Körül se néz. Az üres házba megy,
arcáról lemossa az út porát.
Kitessékeli magát a szobából,
így valamivel elviselhetőbb.
Új ruháit kicsomagolja. Mától
nincs mért megálljon a tükör előtt.
Az ablak belső párkányán, cserépben
még ki se nyílt, korai tulipán
összefüggései közül kitépve.
Sötétedik. Gyertyát gyújt asztalán.
Hallgatja, ahogy a szögleteket
lassan belakják a kísértetek.*

Irina az ösvényen

*Az ágak között csonkig ég a fény.
Nem keserűség és nem áhítat,
csak várakozástalan téli nap.
Elvesztettem, mi nem is volt enyém.
Talpam alatt üres csigaház reccsen.
A napok persze még belakhatók,
kitölteni a forma és a mód
kész, s elidőzhetnek a részletekben.
Hosszú éjbe hasított nappalok
villannak, és az egyértelmű fényben,
félek, kitűnik, bár még nem is éltem,
könnyörtelenül köt, mi adatott.
A fák csontjában itt is az a minta.
Mit építhetnék omiadékainkra?*

Irina a lugasban

*Tejtiszta reggel. Húsában az álom
még langyos biztonsága, de figyelme
már szétkalandoz. Friss fényt lélegez be.
Rügyek pattannak teljességre várón,
s az indák úgy kulcsolják át meg át
egymást, hogy érintésük zöldbe lobban.
A kövek résein elfojthatatlan
szóként bukkán ki egy-egy hóvirág.
Vár. Tiszta tó az áldatlan idők
leülepedett iszapja fölött.
Elkapkodott tavasz? Moccanni fél,
mi van, ha megint mindent fölkavar
száraz, kegyetlen viharaival
egy óvatlan mozdulatra a tél?*

Irina a házban

*Reggel hét óra és megint szonett,
téma hiányára több változat,
ahogy jobb helyen a virágokat,
papír közé préselni éveket.
Kint száraz lomb közt villámlik a szél,
más mozgás sincs. Napok torlaszai.
Bent fülledt meleg. Próbál mondani
valamit, de csak magában beszél.
Szanaszét, kifakult tárgyak helyén
olykor még úgy rémlik, valami más van,
valószerűtlen, kábult ragyogásban
emléküik. De énhelyettem csak én.
Az idő monoton lélegzete.
Úgy tudni várni, hogy nincsen mire.*

Kitalálós

*Elhagyott part buckák fű szél ki kell találnom
Ide hoz vissza minden éjszaka az álom*

*Mózeskosár rajzceruzák a régi sípom
Mint hajótörés után mindenféle lim-lom*

*Felcsattanó nevetés tompa zaj nem értem
Moraj moraj továbbveznek a sötétben*

*Eltűnik a kezem kagyló homokvár árok
Eltűnik a lábam ülök lépek vagy állok*

*Nem vagyok már azt hiszem ez másnak az álma
Jó lenne ha reggelig megint kitalálna*

Ballada

*Látom, ahogy fölkel reggel,
s nem tudja, hogy ma megteszi.
Kézbe veszi eziüst karkötőjét,
nem látva, hogy én nyújtom át neki.*

*Kinéz az ablakon. Talán
esőre áll, talán süit derűsen.
Haját mossa a fürdőben,
melynek minden csempéjét ismerem.*

*Én nézek vissza rá a tükörből,
de hiába próbálok inteni.
Azt hiszi, még bármit lehet.
Nem tudja, hogy ma megteszi.*

Színes sasok

(A Hosszú gyermekkor *ciklusból*)

Tűző napon állnak a kocsival, indulni kéne, K. azonban nem találja a slussz-kulcsot.

„Mi lesz! Mindjárt alám vág a hőség...” – fakad ki a lány.

K. végre megleli a kulcsot a zsebében, de beleakad a gyűrűsujja. Így most még rosszabb: rászorult a szűk karika.

„Muti!”

K. engedelmesen odatartja ujját a lánynak. Az a fejét ingatva próbálja lerángatni a karikát, de nem boldogul vele, hirtelen bekapja K. ujját, egy ideig a szájában tartja, aztán ahogy kihúzza, párszor megnyalja. A nyáltól síkossá vált ujjról már könnyen leszalad a kényszergyűrű.

K. teljesen el van pilledve.

„Sipirc!” – löki oldalba a lány, és szabad kezével berántja az ajtót.

Tolatás közben a visszapillantó tükörben K. látja: a kollégák az üzlet ajtajában állnak, s tenyerükkel takargatva a szájukat, rajta röhögnek.

Naponta cipeli autóján Claudiát. Egyszer már célzott rá, hogy talán ez így mégsem járja. Nem a fuvarozás ellen volt kifogása (neki is arrafelé visz az útja haza), ám mindenképpen szerette volna értésére adni a lánynak: a taxist nem egzecíroztatja az utas minduntalan. Persze utasa nem kapott a fejéhez. Inkább még neki állt följebb, azt mondta K.-nak mogorván: „Nem fogok lefeküdni veled, hiába mesterkedsz ezen.”

Mit mondhatott volna erre K.? Nem tudott megszólalni. Hazáig töprengett, lehetséges volna, hogy ő tudtán kívül készül valamire?

Most meg, amikor az üzletből kilépve segítőkészen elvette Claudia cók-mók-ját, s a nehéz műszak után kábán ballagott mellette a parkoló felé, a lány bizalmasan odasúgta K.-nak: „Látom, nem adod fel. Hát jó, egye fene, *történjen meg!*... De leszögezem: hétkor randim van. Ehhez tartsd magad! Oksi?...”

Az út szélén három riadt veréb hintázik egy falatnyi dinnyehéjon; egyik madár jobbról, a másik balról, a harmadik középen, a dinnye lágy húzában vájkal; vére folyik a dinnyének.

„Állj!”

Claudia újabb utasítására K.-nak görcsbe rándul a lába, de azért így is nyomja a pedált.

Még gurul a kocsi, amikor a lány kilöki az ajtót, és kinn terem az úttesten. Ringó csípővel kecsesen libeg a kocsi fölverte porfüggönyben. A dinnyeárus sátránál határozottan rábök egy dinnyére. Az árus felkapja a tököt, megpörgeti, majd a hamvas héjon át markolatig döfi éles kését. A lány felszisszen, jobb lábáról a balra helyezi át súlyát.

K. a dudálásra összerezzen. Néhányan rákiáltanak:

„Indulj már!”

„Dinnye...” – magyarázza K., és mutatja a kezével, hogy: gömbölyű.

„Tökfej!” – kiáltják mérgesen.

K. jobbnak látja, ha csendben arrébb gurul. Aztán valahogy elfelejt megállni.

Az épületek, ahogy lopva bele-belenéz a rázkódó tükörbe, sorra kilengenek mögötte. A megállóknál valósággal dideregnek az emberek a nyári forróságban. Tulajdonképpen neki most jól kellene éreznie magát, erre gondol.

Csak a harmadik villanylámpánál néz a szomszéd ülésre. Ilyen még nem fordult elő, hogy a munkatárs ne legyen mellette hazafelé. Valami azért mégiscsak itt maradt belőle: egy keskeny, nedves csík, pont az ülés közepén.

Amikor befordul a kis utcába, K. újra odapillant az ülésre. A nedvcsík – Claudia verejtéke – már teljesen elpárolgott.

Az udvarokban néhány közömbös arcot lát az árnyékban megbújva. Meg fonnyadó virágokat, rózsá- és szőlőlugast. Szokás szerint a kapu előtt állítja le a kocsit.

Még ül egy ideig a kormány mögött, az utca végén kezdődő rétet bámulja.

Ez már a város széle; hétvégeken ide járnak ki sárkányt eregetni az apák a gyerekekkel. Hosszú zsinagorák szállnak a színes sasok, krepp-papír madarak a tiszta kékbe, odavonzzák a tekintetet. Képzeltben K. is gyakran velük szálldos.

Kikászálódik a forró fémdobozból.

Az udvarban nyílegyenes, hosszú lugas. „Hogy s mint, hogy s mint?” „Hát csak lassan, lassan...” – Általában ennyi az egy napra szóló beszélgetés közte s a háziak közt. Pedig éppenséggel volna miről diskurálniuk. A házinéni egyszer berontott hozzájuk (K. és felesége különálló nyárikonyhát bérelnek tőlük lakás gyanánt):

„Legyen szíves, jöjjön át, ne röstelljen!”

K. tüstént indult.

Az öregúr a szobájában csupasz fenékkal feküdt, szemben az ajtóval. K. először arra gondolt: ezek jól behúztak a csőbe, de a házinéni könnye valódinak látszott:

„Mondja meg neki maga is, legyen szíves, mit lát, mert nekem nem hiszi el, hogy meztelen, hiába mondom neki. És tessék elképzelni, így megy ez minden áldott este.”

„Háziúr – szólította meg K. az öreget tisztelettel –, maga tényleg meztelen.”

„Osszátok szét!...” – vágta rá az öreg, és jól időzítve egy zengzetes szellentett.

„Maga szerint ez normális?” – fordult K.-hoz sápadtan a házinéni.

„Ne féltse őt – válaszolta halkan az asszonynak. – A férje épp az imént jelezte, milyen kitűnő egészségnak örvend. Kezitsókolom!”

Ha az apja többet ivott, megremegtek a falak a hortyogásától. Anyja – mivel külön aludtak, a szoba két távoli sarkában – madzagot kötött a férje lábára, és éjjelente azt ráncigálta.

Mindenre van megoldás – gondolta K.

Az utca végén, átellenben, velük egykorú házaspár lakik, két gyerekkel. A gyerekek imádják a nagy vaskaput döngögtetni. Az asszonyka sovány testalkatú, GYES-en van; nem akartak még egy gyereket, de *jött*. A férj kopasz, majdnem kopasz, folyton bütyköl valamit, esténként nagy csomagokat emel ki a kocsijából,

a munkahelyén állandó délutános, nem szeret korán kelni, azt a szép nagy házukat apránként hordta haza a Trabantjával.

K. elhalad a háziak ablaka előtt, a szőlő itt a tetőig fut, természetes verandát képezve; érzi a hátán az árnyék hús vonulását. A házinéni ilyenkor szokott ledőlni kicsit, az öreg meg talán föl sem kelt még.

Hőség teremtette csönd mindenfelé.

A nyárikonyha hátul, a kutyaól mellett van, kutya nincs, egyetlen szoba az egész; szimpla ajtó, dupla ablak, az ablakon haragoszöld redőny díszleg.

Annak idején a felesége bólintott rá, hogy megfelel a hely:

„Olyan kedves, egyszerű hajlék, majd meglátod, milyen kellemessé varázsolom neked!”

K. most belép e kellemes helyre. Ha még egyet akarna lépni, épp nekimenne a szemközti falnak.

A hűtő jobbra, a szekrény balra, a rekamié az ablak előtt. A többi apróság: székek, asztal, ahogy a hézagok engedik. Azért nem bánja, hogy itt ragadtak, végül is ez egy szóban ki nem fejtett közös vállalás. S ha visszagondol például az elmúlt kemény télre, amikor meleg zokniban és meleg sapkában aludtak – mert ezek a falak csak arra jók, szokta volt mondani az asszonynak, hogy ne lássák az utcáról, ha a seggünket szappanozzuk –, még büszkeséget is érez, hogy kitartottak.

Két üveg sört talál a hűtőben, de nem nyúl egyikhez sem, az éhség és a szomszúság határán van, igazából nem tudja eldönteni, igyon-e. Leül a székre, öklét végighúzza izzadt homlokán.

Az ablakkal szemközti falon újságból kimetszett és utólag habfehér műanyag lapokkal primitív módon bekeretezett fénykép függ. Díjnyertes fotó. A címe: „Könnyek.” Nagyon közlőrl egy sötétbőrű kisfiú arca látható; fekete gyémánt-szemek, a szemgolyónak szinte érzékelhető domborulatot kölcsönöz a fényes csillogás, ezt a tekintetet nem lehetett *beállítani*, a mélységes kiábrándultság nagyon is valóságos, mennél tovább nézi az ember, annál inkább úgy érezni: a pillanat kinő a keretből, először csak az egyik falat tölti be, aztán a másikat is, végül az egész szobát. Ez is az asszony egyik apró ötlete volt. Négy éve, mikor a képet saját kezűleg bekeretezte, még olyan funkciót töltött be, hogy: íme, ilyen – ilyen is lehet – egy gyerekarc. Tulajdonképpen magát a gyermek fogalmát jelképezte. Aztán amikor *csodák csodájára* megszületett a gyerekük, méghozzá fiú, s mert hamarosan meghalt, fénykép sem készülhetett róla – attól a pillanattól kezdve ez a fehér keretes falikép egyértelműen jelentőségteljessé vált. Minden előzetes megbeszélés nélkül a továbbiakban már ŐT, a csupa nagybetűst jelképezte, aki mindent lát, ami ebben a helyiségben történik, mindent hall, ami itt hallatszik. Őelőtte nem szabad hangoskodni, de még gondolni sem oda nem illőt, lehet, már nem is a maguk részére tartják fenn a szobát, csak bejárnak ide, mint egy hideg kápolnába.

A cetlit K. akkor veszi észre az asztalon, amikor melegíteni kezdi a rezsón a pörköltet.

„Szia, ha ráérsz, kapszold be a magnót! Meglepetés...”

K. gyorsan összegyűri a papirost, és a szemeteskosárba dobja. Fölfoghatatlan számára, hogy feleségének, aki naponta főz, mos, takarít, munkába jár, minden elfoglaltság mellett van kedve játszadozni is.

Később mégiscsak lenyomja a magnó indítógombját, arra számít, a felesége szól majd hozzá, jó étvágyat kívánva, esetleg elmeséli, mit álmodott éjszaka. K. nagyot néz, pontosabban nagyot hallgat, amikor az asszony hangja helyett egy gyermek gügyögését hallja. Valósággal megdermed a láthatatlan csöppség prüszkölését, gurgulázó nevetését hallgatva. Nagy nehezen eléri ujjheggyel a magnó stop-gombját: teljes erőből lenyomja, s ráborul a magnóra.

A lábos oldalán észrevétlenül lefelé csordogáló zsírcsepp éles sistergésére egész testében összerezzen. Mintha legalábbis rátörték volna az ajtót. A rezsót gyorsan lezárja, a pörköltet hagyja tovább főni a lábosban, noha már bizonyos benne, hogy nem fog enni. Elvánszorog a heverőig, és a puha, oroszlánmintás subán kimerülten hanyatt zuhan.

Jócskán elmúlik hat óra, amikor csengetnek. A kapura ki van írva, hogy egy csengetés a háziak, kettő csengetés: K.-ék.

K. nem mozdul, feltételezi, hogy rosszul nyomta meg valaki a gombot, s a két rövid csengetés tulajdonképpen egy akart lenni. Tovább fekszik a hátán, a szürkés-kék eget 24 keskeny csíkra szeletelő redőny árnyékában.

„Itthon van?”

K. felismeri a házínéni hangját.

„Mi történt?” – szól ki a redőny rácsozatán.

„Magát keresik. Nem hallotta a csengetést?”

Az ajtóban K. kábán beletúr a hajába, de hirtelen megtorpan a keze. „Na ne!...” – A lugas rézgálic-pöttyös levelei között elhűlve bámul kifelé az utcára.

Claudia áll a kapuban; a függőleges hullámokban aláeső harang alakú szoknyában van, ugyanabban, amelyben K. a dinnyeárusnál faképnél hagyta. Épp magyarázza a házínéninek, hogy véletlenül erre járt, s hogy úgy emlékezett, de nem volt biztos benne, jól emlékszik-e, aztán meglátta az utcában a kocsit, és akkor már meg merte volna harapni az ujját, hogy ez az a ház, egyébként K. nagybácsija és az ő nagynénje testvérek, s így akkor ő és K. ugyebár...

„Jé, de már itt is van! Milyen fantasztikusan gyors vagy! Szevasz. Mesélem a néninek, hogy mi ketten miféle rokonságban is vagyunk... Te, te semmit nem öregedtél azóta, hogy utoljára láttalak... Hogy vagy? Hogy vagytok? Beengedsz?... Aludtál? Alszol? Hé, beengednél már végre!”

A házínéni eltűnik, de bizonyára csak az oszlop mögé lép; az öregúr is ott lehet már, mezítláb áll a hideg kövön, kíváncsisága a régi, gyermeki. Majd megint jajgat éjjel, hogy fáj az egyetlen foga.

K. mondaná a lánynak: „Tudom, nagy a bűnöm, hogy otthagytalak. Nincs rá bocsánat...” – de valahogy nem áll rá a nyelve a beismerő vallomásra. Megindul előre, lefele néz, néha oldalra, a lugas tekergőző indáira, meg a tenyerére, amely igencsak izzad most.

„Szóval ez az a híres Paradicsom, itt él az én imádóm élete párjával békességben, szeretetben... Innen az a fene nagy nyugalmad...”

K. udvariasan kitárja az ajtót a lány előtt, aztán maga is belép a szűk szobába.

A lány rövid terepszemle után fitymálóan megjegyzi:

„Ez mind a szoba?... Különben ilyenre is számítottam, bevallom. Valahogy ez megy hozzád leginkább, ez a picinység. A feleségedhez, persze, nem tudhatom, mi megy. Ott a falon, az ő volna?”

„Nem.”

„Úgy értem, kislány korában.”

„Az kisfiú-arc.”

„Jé, ennyire kormos voltál kiskorodban?!...”

Csak annyi idő telik el, míg K. kiemel egy üveg sört a hűtőből, és tölt a pohárakba. Mire odafordul a lányhoz, hogy megkínálja, az már az utolsó ruhadarabjából lép ki, oly ügyesen, hogy a kezével hozzá sem kell érnie: fenekét riszálva csúsztatja le magáról a falatnyi bugyit. Végül győzedelmesen rátapos a szandállal.

K. alig hisz a szemének: *történnek* még övele ilyenek?! Vajon súlyos hibát követne el, ha most lehajolna, s egyenként fölszedetné a lány ruháit?

Nyújtja a teli poharat, a lány elveszi tőle, s mintha feneketlen kútba öntené, egy hajtásra lenyeli. K. nézi a hosszú szőrök mocorgását Claudia szeméremdombján; mintha a hideg sör hatására meredeznének, akárha sün éledezne a lány ölén.

„Nohát – cuppant habos szájjal a lány –, ennyi és punktum!”

K. nem egészen érti.

„Mondjuk, hogy ez az én kis gonosz bosszúm. Amiért volt merszed otthagyni engem a dinnyésnél. Nagy voltál! Rajtam röhögött az a hájas disznó. Tudod, csak azért mutakozom előtted pucéran, hogy megkönnyítsem a dolgod. Hogy el tudj képzelni, milyen vagyok a ruha alatt, amikor el akarsz képzelni – érted, ugye? Legyen rólam némi fogalmad. Úgy értem: *képileg*. Hogy amikor, mondjuk, öleled a nődet, akkor is mindig engem láss magad előtt. Tényleg csak ennyi. Látod, már nem is haragszom rád. Képelem, mennyire bejeddél, amikor az imént megláttál a kapuban. Nagyon ki fogsz kapni? Juji, de sajnállak! A háziak beköpnék; van rá egy húszasom! Tarts ki, öregfiú! Egyébként pedig kösz a sört. Amint méltóztatsz látni: üres a poharam...”

Mindezt már öltözködés közben csiviteli a lány. Sokkal lassabban húzza vissza gönceit, mint amilyen ütemben nemrég megszabadult tőlük. Nyugodt és kiegyensúlyozott, mint mindig. Láthatóan az sem zavarja, hogy nem rohannak tölteni a poharába – ki tudja magát szolgálni. Végezetül az órájára pillantva annyit szól csak: „Ó!...” – És futtában puszt nyom K. hideg homlokára.

Epilógus I. vagy II.

Este K. elébe ballag a feleségének; az utca elején találkoznak.

„Látod – magyarázza az asszonynak –, itt megyünk egymás mellett, a virágok virulnak, a kutyák hallgatnak, nincs véleményük, a házak, kertek sorra elmaradnak mellettünk, és én éppen sóhajtok, hallod a sóhajom...?”

„Jé! Te ittál!...”

„Szép ez az este. Szép ez a perc...”

„Jól áll neked a pityókásság! A kedved is mindjárt más.”

„Te mész balról, én megyek jobbról... Odafönt pedig – nézd! – a színes sasok... Látod, amit én látok?...”

„Ez valami új.”

„Mondjad velem!...”

„Mit mondjak? Megtaláltad a sört. Jól tetted, hogy megittad.”

„Amit mondtam, azt!...”

„A színes sasokat?... Mit mondtál, mit csinálnak?...”

„Szállnak...”

„Színes sasok szállnak. Meg vagy elégedve?”

„Mondjuk együtt!...”

„Színes sasok... Mindjárt eltörik a nyelvem...”

Az utca kifelé egyre sötétebb, az utolsó lámpa után nagy, fekete *hegy* tornyosul előttük sötétségből, már benne, a sötétségben lépkednek, a hangjuk mégis egyre vidámabb, egyre szertelenebb:

„...várj ...nem...”

„...száll ...jó már...”

Kutyavakkantás; bár lehet, ez a hang is tőlük ered. Kapu nyikordul. Aztán csönd.

Epilógus II. vagy I.

A levélről leesik egy csöpp a tóba. Fénylő olajhártya úszik a vízfelszínen. A hártyát átdöfi egy döglött hal nyitott szája. Szitakötő köröz előttük; minden légi úton közlekedőt elűz a közelből, kivéve őket; előlük engedelmesen kitér. Döglött halak vannak a parton is. A levegő esőszagú. Már csöpög, ritkán, függőlegesen, aztán hirtelen abbamarad az egész. K. még idejében elkap egy felszálló légáramlatot. Nézi messze lent a fehér templomot a hegyen. Aztán a feleségére néz. Az asszonynak fátyolos a szeme, és idegrángása van a szeme körül. K. a fehér templomot nézi. Újra a feleségére néz. A felesége némán tátozja felé:

„Ho-vá szállsz?...”

K. lógatva pihenteti a lábát, míg elsuhanak a hegy fölött. A szerpentin korlátjának belső hornya, látja, hosszan fölpöndörödött egy szakaszon. „Minden itt kezdődött!...” – K. hátrafeszíti a lábát. A lábfejét görcsösen leszorítja.

„Úgy látszik, nem érdemeljük meg az esőt!”

A törött visszapillantó tükrön zsíros ujjlenyomatok vannak. Az egész össze van maszatolva. Az ujjlenyomatok közti kis tisztásokon K. próbálja kivenni az elmaradozó táj részleteit. Egy ponton élesen lát mindent: látja a hazafelé vezető utat, sőt látja, ami vár rájuk odahaza, ahonnan immáron egyenletes tempóban távolodnak.

Magánzárka

Szász Béla emlékének

*a cella mélyén nincsen cellaéj
mert éjjel-nappal ég a benti lámpa
átható fényben mint pokol tüzén
aszalódunk a felügyelt magányban*

Váratlan tavasz

*cseresznyevirágzás a Potomac-parton
március de ingujj a napsütésben
egy kedves szempár szinte simogat
– játékszerek vagyunk a sors kezében*

*másnap a könyvtárnál nagy cirkuszparádé
tizennégy elefánt jön ormányt farokba öltve
és emeletes biciklin bohócok
harangjátékot működtet egy törpe*

*végigver rajtunk a tavaszi zápor
csillog a fény az út sikamlós testén
– elhagyjuk mind e gazdag ál-Rodostót
árnyas Budáért eső-mosta Pestért*

Washington, 2000 márciusában

Czesław Miłosz ha meghal...

...csak az üres szoba figyel,
a pár bedeszkázott ablak,
molyrágta függöny, s az alkóv
előtt a bőrönd, amivel
utazni szeretett olykor –

...a lábtörlőn ott szürkéllik
utolsó sétája pora,
szű perceg, egy fogoly darázs
a kamrától az erkélyig
bolyong, itt nincs szabadulás –

...a lapok címoldalán áll
a régen megírt nekrológ,
megjelenik emlékalbum,
avatnak táblát, citálják,
szava, zengik, sosem halkul –

...hagyatéka halma körül
idegenek kutakodnak,
könyvtára ládáiban poshad,
s száz baráttól előkerül
ezer megfakult képeslap –

...csak a konok por mindenben,
s ablak, szoba, parketta, szű,
egy-két emlékezetes nap
hangszalagon és filmekben,
s láda, kézirat, képeslap – – –

(Elveszejtett én szép kertem

*álmomban arcomhoz hajol,
szemhéjam barkával fedi.
Magadra maradsz, suttogja,
felmagzott fűre pergeti
tenger szirmát a barackfa,
s a tíz tű pünkösdi rózsza
elnyílik egyetlen éjjel.
Alkonyatok enyhe rúzsza:
pára gyöngyözik a fűvön,
a betonon csigák csíkja.
Párnámon kuporog, virraszt,
magadra maradsz, ásítja.
Ne menj még, dongja egy darázs,
az őrít soha meg nem szokod,
a hintaágy tehetetlen
béna, a körtefa zokog –*

*Álmomban arcomhoz hajol,
szemhéjam szirmokkal fedi.)*

Hová menjünk nyaralni?

Ha jó szögben esik a fény, mintha glória jelenne meg Márta feje fölött. Sárgászölden fluoreszkál, mint a szentjánosbogár. Persze, ha mondjuk neki, napbarnította arca elpirul, és – ugyan, ne ugrassatok! – elhárítja irigységgel vegyes bámulatlankat. Én nem csodálkozom: két hetet töltött nyáron a Paradicsomban. Előtte is kedves és segítőkész volt, azóta szinte tüntetően az. Bármilyen gondunk van, figyelmesen meghallgat, bizakodó derűvel bólogat, aztán térül-fordul, és kész a kávé, edények elmosogatva, lecke megcsinálva, fejfájás kikúrálva. Magával szinte nem is törődik, csak néha-néha áll meg egy pillanatra a tükör előtt, tétován megigazítja haját, s közben lopva fölfelé sandít. Ma szombaton különösen elemében van, gondolatunkat is kitalálja, s ahogy négyet üt az óra, megigazítja a fotelokat, kikészíti az aprósüteményt: jönnek a vendégek. Nyári útitársak, csupa finom ember, van közöttük sebészprofesszor, minisztériumi főosztályvezető és vetélkedőkben rendszeresen szereplő könyvtáros hölgy is. Mind tegeződnek, puszi-puszi, s hamar a közös élményekre terelődik a szó – én csak csöndben meghúzódok a sarokban, és szájátva hallgatok. A Paradicsomban soha nem nyugszik le a nap, egyfolytában ragyog (gongütés jelzi az új nap kezdetét), csak néha-néha vonul át egy könnyű, frissítő zápor, nehogy unalmas legyen. A levegő balzsamos – ó, azok az illatok! Rózsa, levendula, azálea, ámbra, mirha s persze tömjén, de épp csak egy fuvallatnyi. Gyönyörű virágok pompáznak mindenfelé, a szerény mezei katángtól a legnemesebb rózsáig, búzavirágtól a trópusi orchideáig, és nyugodtan le lehet tépni őket, rögtön újránőnek! Úgy is járkál mindenki, hajában gránátalmavirággal, nyakában hawaii virágkoszorúval. Itt senki nem lesz éhes, nem lesz szomjas, csak illendőségből ülnek asztalhoz, ahol folyton mennyei tőkehalmájat esznek (nincsen szaga!), hozzá hígított nektárszörpöt kortyolgatnak. Ebéd után a látogatók kis csoportokban körbeülnek, s egy-egy ismertebb szent vezetésével beszélgetnek a problémáikról, terveikről, különféle jótékonykodási lehetőségekről. Ilyenkor derül ki, hogy egymást inspirálva mennyi remek ötlet születik! Kérni is lehet – a bonyolultabb kívánságokat a legmagasabb szintre továbbítják. Délután lehet választani labdajátékok és társas vetélkedők között, a játék után pedig sorszámot és napszemüveget osztogatnak, és mindenki helyet foglal a lelátón, a nagy kapu mellett. Itt, a kapun túl kezdődik az igazi Paradicsom (a nyaralók számára csak az előmezők látogathatók), és aki olyan szerencsés, hogy az első sorokba kerül, kapunyitáskor vethet néhány elragadtatott oldalpillantást befelé. Megszólalnak a haronák, és kezdődik a napi körmenet. Kitárul a két hatalmas kapuszárny, és előmasíroznak az al-, fő-, ark- és egyéb angyalok csapatai, sorban mind a kilenc rend. Elmondhatatlan és elképzelhetetlen illatok áradnak a levegőben, a szereplők leplei aranyban és ezüstben ragyognak, olyan fénnel, hogy a napon is túltesznek (ezért kell a napszemüveg). Már az első csapat is szívet sajdítóan szép látványt

nyújt, légies hárfafutamokra tesznek egy-egy könnyed lépést, és többszólamú kórusban zengik a dicshimnusz, de az újabb és újabb kategóriák képviselői még rátesznek egy-egy lapáttal. A keruboknál végképp úgy tűnik, ezt már nem lehet fokozni, de ekkor jönnek még a szeráfangyalok, a legragyogóbb leplekben, rebbenő pilleszárnyakkal, a legtüneményesebb harmóniákat produkálva... És ez a Márta volt olyan szerencsés, hogy próbafelvételizhetett a szeráfkórusba! Jó a hallása, szép a hangja, s bár semmi biztosat nem mondhattak, éreztették vele, hogy jó esélyei lesznek, ha eljön az ideje...

Nem is hallgatom tovább Mártáékat, inkább kimegyek a kertbe. Közben este lett, borzongatóan hűvös, s ott, ahol a nyírt bokrok és a pázsit gondozatlan erdőbe megy át, a sötétből egyesével elősompordálnak azok, akik Cipó meséjére kíváncsiak. Pattog a tűz, némán közelebb húzódunk, kísérteties fények villóznak az arcokon, mögöttünk óriás árnyak olvadnak a fák sötétjébe. Ott ül Cipó a tűznél; arca sápadt, ahol ő járt, soha nem süt a nap: most jött vissza a Pokolból. Homlokán friss forradás, haja megpörkölődve, és még mindig érezhető a bőrébe ivódott kénhidrogén szaga. Fázósan megrázkódik, kicsit megpiszkálja a tüzet, és a lángokba bámulva lassan beszélni kezd.

Egyesével eresztették le őket egy kútba, előtte semmi eligazítás, semmi kölcsönös bemutatkozás, óraegyeztetés – boldoguljon mindenki, ahogy tud. A kút aljáról patkányos, szennyvízes folyosó vezetett egy nagy, vörösen fénylő barlangterembe. Volt itt minden, amit az ember csak elképzelhet (meg amit elképzelni sem tud). Ameddig a szem ellátott, itt is, ott is a fenék hasadékaiból lángnyelvek lobogtak fel, parázsköpködő lávapatakok törtek elő, fojtó, bűzös gázfelhők sodródtak ide-oda. Kalapáló-nyikorgó-zörgő-fűrészelő zajok hallatszottak, meg persze sikolyok, nyögések, makogások, hörgések, átkozódások. Először a szélen húzódó, éjfekete folyón kellett átkelniük. Mogorva, csuklyás révész várakozott a parton, szó nélkül nyújtotta ki zöldes markát a viteldjért. Idegesítően billegett a rozzant bárka, a vízből (?) mellettük fűrészes fogazatú állkapcsok emelkedtek ki és csapódtak össze, az evezőkbe sodródó-foszladozó vízihullák akadoztak. A túlsó parton emelt deszkajárda vezetett befelé, a szinte elviselhetetlen hőségbe. Jobbról-balról különféle méretű üstök sorakoztak. Mindegyik mellett egy-egy közördög állt, a tüzet vigyázva, folytonos forrásban tartva a tartalmat. Rotyogott a savak és olvadt fémek vegyülete, és ott hánykolódott benne a sok, iszonytató sorsra kárhoztatott lélek. A bugyborékoló folyadék fel-felvetette őket, ilyenkor kétségbeesett erőfeszítéssel, velőtrázó sikollyal próbálták kivetni magukat az üstből. Amelyiknek sikerült, azt az ördög megragadta, a mellette álló, mechanikus fémszerkezetbe nyomta, dolgozott rajta kicsit, aztán visszadobta az üstbe. Mindegyik kínzószerkezet más volt: daráló fogaskerekek martak a húsba, forgó borotvakések metszettek a tagokba, csípő-szűrő szerszámok hatoltak a legérzékenyebb pontokba. Sokkoló volt a szenvedések végtelen sorát látni, Cipó hamar telítődött is a látvánnyal, tompultan botorkált tovább, csak az érdekesebb helyeken állt meg. Külön nyilak mutatták a kitérőket, melyek híres gonosztevők üstjeihez vezettek. Egy kiszélesedő helyen óriási kondér állt; tábla hirdette, hogy ez a legnagyobb, befogadóképessége 5000 lélek, és fennállása óta teljes kapacitással működik. Kissé odább volt az a fe-

héren izzó üst, amelyben a tömeggyilkos diktátorok rotyogtak. Tagbaszakadt ördög állt mellette, időnként belekotort egy horgas csákllyával, kiemelte a ráakadt áldozatot, és egy folyékony nitrogénnel teli kádba merítette. Pengve fagyott azonnal üvegszerűre a szerencsétlen, mire az ördög nagy ívben újra visszavetette a végtelenül forró üstbe. Valami feltűnt ekkor Cipónak. Miért olyan egykedvű az ördög, miért ezek a gépies, precíz mozdulatok? A többi helyen is ezt tapasztalta: semmi személyesség, semmi különös bosszúvágy, érzelem. Próbálta kifigyelni, legalább a különféle üstök hőfoka, a bennük fortyogó folyadék összetétele, a kínzóeszközök minéműsége összefüggésben van-e a szenvedő lélek bűnösségével, de úgy látta, ha vannak is különbségek, nincsen arányosság. Sőt úgy tűnt, rotációs rendszer működik, mindenki körbe-körbe jár, mindenből kijut neki. Furcsállotta ezt, fel is ötlött benne: csak ennyi lenne az egész? Nem csak turistalátványosság, amit a pénzükert kapnak? Létezik esetleg egy mélyebb szint, egy másik pokol?

Elérték a barlang túlsó végét, itt még kívülről megnézhettek egy fekete sziklapalotát, melynek ablakaiból tűz csapott ki, bentről sikolyok és bujálkodás zaja hallatszott – a főördögök mulatoztak itt –, aztán egy folyosón már a kijárat felé terelgették őket. Itt már beszüremlett a kinti jó levegő; itt derült ki, ami egy napnak tűnt, az fent két hét volt.

Cipó itt megáll a mesében, előrehajlik a tűzhöz, kicsit felpiszkálja, mi fellélegzünk, és kezdünk kicsit felengedni a ránk telepedett merevségből – ekkor hirtelen bagoly rikolt mögöttünk, Cipó visszaül, és a történet folytatódik.

Kábultan, de megkönnyebbülve indultak fel a többiek, csak Cipó tétovázott kicsit. Ahogy ott téblábolt, szemébe ötlött egy tábla a lépcső alján. Az állt rajta, hogy ha kevesli az élményt, a pénzét ugyan nem adják vissza, de tehet még egy extra utat. Nem ment a többiek után, hanem benyitott a tábla melletti jeltelen ajtón. Süket csend fogadta, a falakból szüremlő szürke fény, üres folyosó. A végén egy másik ajtó, rajta a felirat: DERMESZTŐ. Belépve egy kopár helyiségben találta magát. Pár pillanat nyugalom után hirtelen minden mozogni kezdett. A falak hullámozottak, talpa alatt a talaj meghasadozott, és a hasadékok egyre szélesebbre nyíltak. Ideoda ugrált, hogy lábát megvethesse, végül egy magában álló csúcsra szorult. Lenn, a szakadékok mélyén megdermedt higanytó csillogott, melyből fagyos pára kezdett felfelé szállni. Jeges rémület szorította össze Cipó szívét, mert a felgomolygó ködből alakok formálódtak, és ezek az alakok nem voltak mások, mint a saját titkai. Rég eltemetett, felejtteni akart botlások, súlyos tévedések, szörnyű, émelyítő bűnök merültek fel a mélyből, és szálltak kiszabadulva, hogy a szilárd felületeken lecsapódva higanygömböskékként szaladjanak szanaszét. Közben fények gyúltak, körben karzatok emelkedtek, tele zsvajgó emberekkel, pattogatott kukoricát ettek, papírpohárból sört ittak, és sípoltak, doboltak, hujjogattak középre mutoztatva. Kővé váltan állt ott Cipó, úgy tűnt, örökre megdermedve, de ekkor egy láthatatlan kéz felkapta, továbblódította, és beesett egy másik ajtón, amelyen ez állt: MEGFOSZTÓ. Ismerős volt a hely. Barátságosan meleg, körben faburkolat, egy pasztellszínű kép, egyszerű bútorok, zöldellő kertre néző ablak: ez a saját háza. Ő építette az egészet, az alapok kiásásától az ácsmunkáig, ezt az ágyat az első gyerekek készítette, az a kép családi emlék... Nyílt az ajtó, a gyerekei szaladtak be, nyakába csimpaszkodtak. Merevsége éppen kezdett volna felengedni, amikor az ab-

lak hirtelen befeketedett, minden újra mozogni kezdett, a faburkolat lepattogzott, az üvegek csörömpölve összetörték, a bútorok magukba csuklottak, aztán tehetetlenül nézte, hogy a gyerekei lehullanak róla és semmivé zsugorodnak, majd a saját bőre kezd leválni, leperegni, üszkösödik a húsa, szétmállik a csontja, lángok csapnak fel körülötte, a gerendák egy roppanással egymásra zuhannak, mindent maguk alá temetnek, és végül ott kuporog a saját csupasz lelke, pőrén, átlátszón, egyedül az üszkös, néma romok tetején... Most ismét megragadta valami erő, és átlódította egy ajtón, amin ez állt: ÁLMASZTÓ. Sűrű csöndbe zuhant, pókhálószerű fonadékba, mely mint egy közepén foszforeszkáló gömb lebegett az üresség közepén, fokozatos átmenettel a feketeségbe. Tudta, hogy most álmodik, és álmában azt álmodja, hogy magában röhögcsél, és alattomban kinyújtja hosszú, fekete kezét, megragadja a fehér ruhás, masnis kislányok haját, és nagyot ránt rajtuk. Most tűt fog az ujjai közé, megy a tömegben, és lopva ide-oda szúr, felsikoltanak, de ő már odább lép. Hídon megy át, idős néni kérdezi az utat, s amint hátat fordít neki, átlöki a mellvéden. Egyre hangosabban röhög, megy-megy előre, és ha kérdezik, hazugsággal válaszol, aljas rágalmakat terjeszt, megtevést és bevádol, cserben hagy és kétségbeejt, mögötte sírás és fájdalom mindenütt, és ő mind jobban mulat, iszonyúan élvezve gonoszságát... Most egy kéz hirtelen lefogja, megforgatja, széthullanak még a gondolatai is, kiüresedik az agya, és beesik egy ajtón, amin a felirat: TÁNCOLTATÓ. Nagy sereg különös lény táncol itt: testük pókszerű, csupa hosszú, száraz láb, csak közepén ül egy szem, nagy, barna szem, mely csak néz reménytelenül, tehetetlenül, némán könnyörögve. Egynemű, fehér fényben, monoton gépzénére, marionettbábuként mozognak, körben a falakat tükrök borítják, s ezekben magát is látja Cipó: ő is egy a sok pókszerű, táncoló lény közül. Ott vonaglik a tükrökben végtelenül sokszorozódó sorokban, tagjai maguktól mozognak a monoton zenére, s ott sokszorozódik egy hatalmas óra képe is, látszik a szerkezete, forognak a fogaskerekek, de a számlapot hiába nézi: mutatója nincsen, innen soha nincsen szabadulás. Hacsak...

Husss... Váratlan szélroham vág végig rajtunk, belecsap a tűzbe, szikrát szór szanaszét, minden átmenet nélkül zuhogni kezd az eső. Szétszaladunk, és nem tudjuk meg, hogyan szabadult Cipó. Beesem az eresz alá, itt fújom ki magam. Észre sem vettük, és hogy eltelt az idő! Hamarosán hajnalodik, és ahogy várom, hogy lassan kivilágosodjon előttem a sistergő eső, elgondolkodom, hogy mit is csináljak. Márta a Paradicsomban, Cipó a Pokolban... Hát én hová menjek nyaralni? Nekem mi maradt? A Purgatórium? Aztán mit fogok mesélni, ha megjöttem? Hogy néha kisütött a nap, néha borús volt az ég? Hogy nappalok és éjszakák váltakoztak, és egyszer jól éreztem magam, máskor meg elegendem volt mindenből? A szállás, az ellátás elég vacak volt, de lehetett volna sokkal rosszabb is? Hogy láttunk egyet-mást, kipróbáltunk ezt-azt, de az élmény olyan felejthető, hogy igazán már fel sem tudom idézni? Ki fogja az én beszámolómat meghallgatni?

Ahogy így nyavalygok magamban, lassan kivilágosodik, az eső szűnőben van, és az én agyam is lassan kitisztul. Döntésre jutottam a Purgatóriumról: nem megyek én oda nyaralni! Kell a kutyának a Purgatórium!

Inkább elmegyek Norvégiába, ott barátságosak az emberek, és vannak fjordok is.

Csillagbajusz

*A Macskakörben azt mesélik,
hogy 3 percentre a Holdtól,
ahol a napszél napokig
a Nagy Medvével takarít,
a csillagok sarkainál sikál
s maga előtt csillagport tol,
az égen van egy setét Lik,
egy bolyhos pormacskás tér,
hová, ha bárki bejut,
hát vissza sohase tér,
és tegnap oda, holnap ide, mára slussz!
s e Mennyei Odúban él Csillagbajusz –
és még ha elröpielnél oda,
látnád: Ő az Égi Macska, az éjszaki csoda!*

*Ha bajba jutsz, ha bajba jutsz,
segít rajtad Csillagbajusz!*

*A Macskakörben estélig
csak azt a regét mesélik,
hogy Csillagbajusz, a Mennyei Macska
egyszer fáradtan ért haza
finom szítás-poros rejtekéhez,
és látta, hogy milyen késő
van, feljött már a Hold, és Ő
milyen roppantul éhes,
s előszedte a színültig telt
tálka tejét, de mialatt
lefetyelt, kígyóztatta hosszú farkát
és – óvatlan pillanat! –
feldöntötte a sajkáját,
s már hiába sajnálkozott,
hogy lám, mekkora kárt okozott...
és hoppla ide, csillagpadlat,
hoppla, sötét e Folt, setét e Lyuk:
a tej kifolyt, s nyomában lett a Tejút –
és így lett hát a Tejút hossza,
s azóta hasztalan nyaldossa,*

*amit nem akarva hagy ott,
csak a csillagok hátára odafagyott,
s ezért van, hogy a macskák, ha esznek,
a farkuk nem imbolyog,
hanem áll egy helyben, veszteg.*

*Ha bajba jutsz, ha bajba jutsz,
segít rajtad Csillagbajusz!*

*És még nem látta senki fia,
és senki kölyke nem tud róla,
de kinek kéne firtatnia,
hogy a szépet Ő váltja valóra:
ha nincsen elég tejed,
ha nem szeretnek viszont,
ha más macskával kezdtél kínos viszonyt,
ne lógasd az orrod, ne csüggjön a farkad, fejed,
mert jön, ha jön.*

*Ha bajba jutsz, ha bajba jutsz,
segít rajtad Csillagbajusz!*

*Segít, amikor a Macskát kérdezik,
hogy „Tudós Macska, nos hát,
nevezze meg Madagaszkár fővárosát!
...Nem tudja, nagy kár, nagy kár...”
de megsűgja, Ő segít, Ő az Ész, Ő a Plusz,
a Csodálatos Csillagbajusz!
Ő suttogja a sötétben: fuss!
Ő segít, ha nagyon kell,
és annak, aki túl korán kel,
Ő segít, Ő, Csillagbajusz!*

*Ha bajba jutsz, ha bajba jutsz,
segít rajtad Csillagbajusz!*

*Ha egy Macskára csúnyát mondanak,
ha olyat, hogy még jobban elpirul a Nap,
ha egy Medve a Macskát sértegeti,
hát meg se hallja, mert Ő, Csillagbajusz segít neki!
Ő segít megnyerni a kutyával a hajsztát,
Ő, ha lehullajtja csillagbajuszát,
Ő jó minden helyett,
Ő a Gyógy-, Ő a Pót-,
Ő énekel macskamód,
Ő kornyikál feledtetőn,*

*Őmiatta gyűlnek össze,
Ő ad mindenkinek helyet
a zöld háztetőn!*

*Ha bajba jutsz, ha bajba jutsz,
segít rajtad Csillagbajusz!*

*És Ő segít befejeznem ezt a mesét,
segít a Macskának, ha kérdi szerelmesét,
nem is kell sokáig várnia,
ha már az – ha már jön – a válasz:
99 csillagbajusznyira!*

Apa és fiú

*Egy XX. századi családi történet**

Húsz évvel ezelőtt megöltem az apámat. Igaz, a mai napig életben van, és vasárnaponként még teniszezik is, de ez már részletkérdés. Nem fizikai, hanem *politikai* gyilkosságot követtem el – a Szovjetunió törvényei szerint mindez egyenlő volt a halállal.

Apám a maga idejében az egyik legkiválóbb szovjet diplomata volt. Kitűnt éles elméjével, hihetetlen munkabíráásával, optimizmusával, sármosságával, szépségével, szerénységével, humorával. Tisztességes ember volt, aki még a sztálini időkben is tudott függetlenül és lekötelezetlenül viszonyulni a legfelsőbb vezetéshez – valami ilyet állított róla egy beszélgetésünk alkalmával Maja, a híres marsallnak, Konyevnek a lánya, aki az 50-es évek elején jól ismerte apámat. Különben azt az akkoriban készült amatőr felvételt, amelyen egy Fekete-tengeri üdülőben, a háttérben egy nyitott, fehér ZISZ** limuzinnal, lebarnult kezükben teniszütőt tartva együtt láthatók, én a mai napig az „édes” sztálini élet példájának tekintem. Nem egy alkalommal hallhattam dicsérő szavakat apámnak címezve olyan különböző emberektől, mint Rosztropovics vagy Jevtusenko.

Nem tudtam nem büszke lenni apámra. Nem hordott haza drága ajándékokat a „nagykutyáknak”, nem udvarolta körbe feletteseinek feleségeit. Tartózkodott az általánosan elfogadott „diplomata” spekulációtól is: olyan nagyértékű nyugati technikai berendezéseket vettek külföldön, amik nem jutottak el a szegényes szovjet piacra, hogy aztán a moszkvai bizományi áruházakon keresztül saját zsebre eladják őket. Apám, a meggyőződéses kommunista, az acélos tekintetű „sztálini sólyom”, aki hosszú éveken át dolgozott a Kremlben Molotov tanácsadójaként, és aki közvetlenül részt vett a szovjet „hidegháborús” koncepció kidolgozásában, igazán hitt a szovjet rendszer elsőbbségében a kapitalizmussal szemben, és világforradalomról ábrándozott.

Az 50-es évek közepén aztán valóságosan is összeütközésbe került az ellenséggel: kinevezték Párizsba a szovjet nagykövetség kulturális tanácsosának. A kultúrából csak a tisztán politikai jelleget sajátítva el, Párizsban olyan erővel lépett fel a Nyugat ellen, hogy francia munkatársaitól kiérdemelte a „spion” nevet. Párizst akkoriban világsztárok ragyogták be, és apám tudott barátkozni a megfelelő emberekkel. Az ő lelkén szárad például Yves Montand moszkvai vendégszereplése az 1956-os magyar események után, ami sok franciából váltott ki akkor elégedetlenséget. Apám egész jól ismerte Picassót, járt nála a Côte d’Azur-

* Viktor Jerofejev: *Otyec i szin. (Szemejnaja isztorija XX veka).* (kézirat)

** a Zavod Imenyi Sztalina (Sztálinról elnevezett gyár) kezdőbetűiből

rön, de arra sokkal büszkébb volt, hogy megmentette a megsemmisítéstől egy ismeretlen francia szobrász gránitból készült Lenin-mellszobrát; a forradalom vezére aztán sokáig díszelgett a követség „vörös sarkában”. De a legfőbb ellenségei apámnak az amerikaiak voltak. A Szajrán, egy szórakozóhajón utazva úgy adódott, hogy a szomszédaink féktelen, tarka inges fiúk voltak, akik hangosan, angolul társalogtak. „Vigyázat! Ezek álrúhás amerikai katonák” – figyelmeztetett bennünket szigorúan apám. Kilencéves voltam és szent borzadályal néztem a féktelen ellenséget.

Ezzel együtt apám gyorsan hozzászokott a párizsi élet apró örömeihez: az éttermekhez, a *Gitanes* cigarettához, a music hallokhoz, a sportklubokhoz. Ahhoz túlságosan szerette az életet, hogy ne vegye észre Párizs ködös-napfényes sármját. Volt benne valami természetes finomság, amely nehezen illett össze ideológiájával. Mindenesetre a családjában nem volt totalitárius rezsim. Lényegében ez tette tönkre apámat.

Természetesen apám nem nevelt nonkonformistának, illet a legszörnyűbb álmában sem álmodott volna, de megismertette velem a világot – és ez már elég volt. Amikor 12 éves koromban Párizsból hazakerültem egy szokványos moszkvai iskolába, elhúltam az osztálytársaim szegénységétől és durvaságától. Sosem tudtam szovjet emberré válni. Az otthoni helyzet egyre inkább skizofrén és paradox jelleget öltött. Apámmal mindketten idealisták voltunk, hasonlóképpen ragaszkodtunk saját nézeteinkhez, és éppen ez távolított el bennünket egymástól. Mint embert, feltétlenül szeretttük egymást, de ideológiai konfliktusaink az évek során elfojtott háborúskodáshoz vezettek. És nem tudtuk, mit kezdjünk ezzel. Akaratom ellenére továbbra is élveztem a helyzetéből adódó privilégiumokat: drága francia pulóvereket és suede-zakókat hordtam; nyugati playboy-kínézetem és szovjet diplomata-útlevellem volt, amit, amikor idősebb lettem, arra használtam, hogy Nabokov, Orwell és Szolzsenyicin nálunk betiltott könyveit hoztam be külföldről Moszkvába.

Nyílt vitáink ritka, de annál erősebb viharokká váltak. Szó szerint határok nélkül zajlottak, szanaszét szórva a térképen. Vitáink mangó és baobab fák alatt kezdődtek Afrikában, ahol apám egyszerre két országnak, Szenegálnak és Zambiának volt a nagykövete, aztán Európában folytatódtak. Egyszer (abban az időben apám az UNESCO alelnöke volt, és egy borzasztóan burzsoá lakásban lakott Párizsban, nem messze az Eiffel-toronytól, én pedig, a hosszú hajú egyetemista, az MGU* bölcsészkarán tanultam) fényűző Citroënjében végigvitatkoztuk az utat Párizstól Amszterdamig, s amint a mesebeli, sárga, ködlámpákkal megvilágított autószertrádon hajtottunk, egyre elégedetlenebbek lettünk egymással, és már egymás szemébe se tudtunk nézni. Ismertem nyugati jólétének megalapozatlanságát: a lakást is, a kocsit is a szovjet költségvetés állta, és apám az UNESCO-nál valójában kevesebbet keresett, mint francia gépipróton, mert fizetése háromnegyed részét minden hónapban leadta a szovjet követségnek, akkor, amikor amerikai kollégája fizetékieskiegészítést kapott, amiért külföldön dolgozik. Apám kitarzott amellet, ami számomra teljes abszurdumként hatott: a Szovjetunióban nagyobb szabadság van, mint Nyugaton, az életszínvonal pedig nem

* a Moszkovszkij Goszudarsztvennij Unyiverszitet (Moszkvai Állami Egyetem) kezdőbetűiből

rosszabb az európainál. Felbőszített, hogy miközben elismerte, hogy otthon „vannak még hiányosságok”, nem akarta, hogy általánosítsak, és főként nem, hogy bálványát, Lenint, akár egy ujjal is érintsem. Mivel éveken át külföldön élt, túlságosan is elszakadt a szovjet valóságtól. Egy alkalommal, amikor valamiért együtt jött velem a trolibuszon, még azt sem tudta, mennyit és hogyan kell fizetnie a jegyért. Én pedig a magam részéről annyira nem tudtam megemészteni a kommunizmust, hogy készséggel üdvözöltem az amerikaiak vietnami intervencióját, sőt még Pinochet katonai rendszerét is megértéssel fogadtam, ami aztán szomorú következménnyel járt: a szüleim első és utolsó alkalommal nem köszöntöttek fel a születésnapomon.

Az egész azzal végződött, hogy 1979-ben nonkonformista aktivizmusom eredményeként apám, karrierje csúcsán, külügyminiszter-helyettesé váló kinevezését várva, óriási botrányok közepette elveszítette állását, a Szovjetunió nemzetközi szervezeteinek képviselői posztját Bécsben; visszahívták Moszkvába, és ettől kezdve családunk élete sötétre fordult.

Bécs kiváló polgára, Sigmund Freud elégedett lehetett volna velem: személyes életemben megvalósítottam az apák és fiúk viszonyáról szóló teóriáját, amely a század törvényévé vált. Ám ha tényleg alájátszottam, akkor azt akaratlanul és minden szimpátia nélkül tettem. Én lettem volna az utolsó, aki az apja megszegyenítőjének szerepére tört volna. Egész gyerekkoromban pánikban voltam attól, nehogy valami rosszat tegyek a szüleimnek, mintha egyáltalán képes lettem volna ilyenre. Most, amikor látom a fiam örömét, ha megver pingpongban, ismerem fel perverz jellegét az apámmal szembeni előzékenységnek, akkor, amikor képességei messze felülmúlták az enyéimet. Félttem, nehogy legyőzzem véletlenül sakkban, habár ő mesterien játszott, én pedig a mai napig dilettáns maradtam. És mindezzel együtt a gyilkosság, amit elkövettem, csak abban az értelemben nem volt előre megfontolt, amennyiben azt meggondolatlanságom, elkényeztetettségem és annak az országnak a rendszere elleni gyűlöletem határozta meg, amelyben éltem. Más szavakkal: ezt a gyilkosságot szinte egész addigi életem megalapozta. Az esemény a szovjet élet kegyetlen és érzélgős körülményei, a politikának nevezett körülmények közepette zajlott, de minél távolabbra kerülök az egésztől, annál világosabban látom, hogy ez csupán egy Dél-Afrikától Japánig és az USA-ig kiterjedni képes univerzális kollízió helyi jelensége volt.

Mindennek az oka persze az irodalom volt. Apám kizárólag újságot és az úgynevezett „fehér TASSZ”-t – a belső használatra készült információs anyagot – olvasta. Sohasem láttam regénnyel a kezében, verseskötettel még kevésbé, de anyám, aki az orosz nyelvű Dreiser-összkiadás számára fordított, Jules Verne és Jack London könyvei révén korán megfertőzött az olvasás szenvedélyével. Úgy nőttem fel, és a magam számára is annyira észrevétlenül váltam íróvá, hogy – távol az irodalmi köröktől – hosszú időn át úgy véltem, gazdag gyermeki képzeletem minden embernek sajátja, ez a fantázia alapvető normája. Csak akkor ocsúdtam fel, amikor már nem volt visszaút, sőt a politikai botrányig a szüleim, akik egyre növekvő gyanakvással néztek rám, sem tudták felfogni, hogyan lesz valaki *a semmiből* egyszerre csak íróvá. És valóban, az ördög tudja, miket írkáltam akkor már össze: politikailag nem elítélendő, nyíltan nem nonkonformista,

de határozottan illetlen elbeszéléseket, amelyek (nekem legalábbis úgy tetszett) alapjaiban forgatják fel az életet. Hol rettentően kételkedtem magamban, hol az ifjú Dosztojevszkijnek véltem magamat.

Mint minden író, én is szerettem volna nyomtatásban megjelenni, de az ország erre nyilvánvalóan nem volt még felkészülve. Ekkor türelmet erőltettem magamra: elkezdtem írni az asztalfióknak, közben azonban irodalmi esszéket jelentettem meg, amelyek sikereseknek bizonyultak, én pedig bekerültem az Írószövetségbe. A kritikai szekció idős titkárnője, átérezve fiatalságomat, ezzel ölelt át:

– Hát, ez örökre szól.

Arról a magas társadalmi státuszról beszélt, amivel mindez járt: a klub éttermébe, a Moszkva-szerte híres-neves látogatóiról, halból készült előételeiről és a „Szurovszkij módra” készített bífstekjéről ismert Tölgyfa-terembe való belépővel, az alkotóházba történő kiküldetéssel, speciális orvosi rendelővel, ünnepek-kor a hiánycikknek számító kaviár rendelésének lehetőségével, előadásokkal az ország területén, sőt külföldi utazásokkal is. Ha gyorshajtásért megállított egy rendőr, csak meg kellett neki mutatni az írószövetségi igazolványt, és büntetés nélkül elengedett. Ilyen volt az írók presztízse. A hatalom lefizette az írókat, de liberális felük csak úgy tett, mintha megvásárolható lenne. Jobban kedvelték a Tölgyfa-termet az ideológiai gyűléseknél, státuszukat tisztességes étkezésre és a rendszerrel való titkos szembenállásra használták fel.

A titkárnő elkiabálta a szerencsémét. Felállítottam az írószövetségi tagság minimumának rekordját a szövetség 1934-es fennállása óta. Nem volt érkezésem sem egy könyv kiadására, sem arra, hogy az alkotóház előnyeit élvezzem. Hét hónap és 13 nap elteltével kirúgtak. Hogy miért? Hisz az irodalom nem több, mint kitaláció! Igen, csakhogy a Szovjetunió a Szó és a Kép Birodalma volt. A külföldiek nehezen tudják megérteni, hogy országunkban az élet a mai napig alapvetően csak a fejekben, az önmagát állító tudatban létezik, nem pedig körötte a valóságban, mint egy normális országban. A pártnak ugyanúgy életszüksége volt a szó monopóliuma, mint a vodkamonopólium. E monopóliumra vonatkozó bármely figyelemfelkeltést úgy fogadták, mint a hatalom hermetikusságának megszüntetésére tett kísérletet. 1977-ben, 30 éves koromban az az örült ötletem támadt, hogy irodalmi atombombát csinálók.

Feleségemmel abban az időben egy parányi lakást béreltünk Moszkvában, szemben a vaganykovói temetővel, és ablakunkon át mindennap temetési zene áradt be. Házunk mellett koporsókészítő műhely volt; a frissen mázolt koporsófedeleket az utcára állították ki száradni. Másfél éves kisfiunk a gyerekkocsiból kinyúlva elkapta a koporsófedeleket, amik a koporsókészítők bosszúságára eldőltek. A temetői hangulat nagyon is megfelelt ördögi tervemnek: el akartam temetni a szovjet irodalmat.

Szemem előtt a moszkvai avantgárd művészek példája lebegett. A nevezetes szabadtéri „buldózeres kiállítás” után, amelyet betiltottak, majd bulldózerrel megsemmisítettek (1974-ben), a résztvevő művészek a nemzetközi állásfoglalások nyomására a függetlenségnek legalább irigylésre méltó árnyékát ki tudták vívni maguknak: a szocialista realizmus visszavonult. Az irodalomban a helyzet borzasztóvá vált: elegendő volt egy versben néhányszor a „fekete” szót

használni ahhoz, hogy a szerzőt államellenes pesszimizmussal vádolják. Az egyetlen liberális folyóiratot, a *Novij Mirt* még a 60-as évek végén tönkretették. Olykor sikerült elbeszéléseimből felolvasást tartanom. A „debütáló alkotások” estjén a moszkvai Színészházban, egy ifjú balerina táncát követően, izgalommal telve felolvastam *A Büdi Boszorkány* című, a nyilvános WC-k graffitijeiről szóló novellámat, amely valóságos sokkot váltott ki a teremben. Egy idős színész, a Művész Színházban kiművelt hangján telekiabálta a termet: „Ez valami szörnyűséges ocsmányság!”

Annak ellenére, hogy az ország láthatóan a sztálinizmus felé zuhant vissza, a 70-es évek elején ebben a nagy játszmában kétszer is sikerült kijátszanom a cenzúrát, amikor a *Voproszi Lityeratur*ban Oroszországban először jelentettem meg egy nagy tanulmányt Sade márkiról, azután pedig egy orosz emigráns egzisztencialista filozófusról, Lev Sesztovról. Ezek a publikációk a hatalomból nyilvánvaló elégedetlenséget váltottak ki. Eltérően kollégáim nagy részétől, az értelmiség egészétől, a hatalomról én nemcsak hallomásból tudtam. Tulajdonképpen én magam is a hatalom gyermeke voltam, és formálisan én is a moszkvai „aranyifjúsághoz” tartoztam. Ezek a Politikai Bizottság tagjainak, Brezsnyev tanácsadóinak, minisztereknek, nagyköveteknek, katonai vezetőknek a gyermekei voltak. Rendszerint egymás között házasodtak, hoki-csapatokat patronáltak, szafarira utaztak Afrikába, vízisíeltek a Moszkva folyón, hangos piknikeket rendeztek a kormány-dácsákon, a papájuk íróasztalából ellopott pornóújságokat nézegettek, és megkefélték a mamájuk fodrásznőit, akiket aztán időnként muszájból el is kellett venniük feleségül. A családi nevük darabjaiból alkotott konspiratív becenevekkel éltek, mint például Kuzja vagy Kapa, ami titokzatos elit-hangulatot eredményezett, és elfedte önteltségüket, bujaságukat és ostobaságukat. Csak ritkán, de érdeklődéssel érintkeztem velük, mert rajtuk keresztül akartam behatolni a hatalom apró titkaiba, csak futólag láttam az apjukat, akik pihenésképpen kedvükre dominóztak, és nézték a széles nagyközönség számára tiltott amerikai thrillereket. Akikkel valamivel közelebbi ismeretségben voltam, az a párt kulturális főhivatalnokának, Vaszilij Saurónak családja volt. Sauro egy szomorú arcú belorusz volt, aki tönkretette a *Novij Mirt*, ugyanakkor hosszú éveken át titokban szerelmes volt a lap egyik szenvedélyes olvasójába, az anyámba, és egy titkos helyen még a hajtűjét is őrizgette. Anyám minden sajnálat nélkül „középszerűnek” nevezte Saurót, de azért fogadta otthonunkban. Amint az étkezőnkben ült a díványon, Sauro a Salvador Dalí-féle, a meztelen Galáról készült festmény reprodukcióját nézegette.

– Hogy ábrázolhatja valaki a feleségét meztelenül?! – háborodott fel Sauro, és összecsapta az albumot.

Világos volt, hogy semmiféle Sauro, aki homályosan ugyan utalt arra, hogy ha belépek a pártba, magához vesz a hivatalába, irányítani a kultúrát, nem fog segíteni nekem abban, hogy kiadjam az elbeszéléseimet. Amint ártatlan, barátságos szemmel néztem rá, arra gondoltam, milyen reakciót vált ki a hatalomból az én „bombám”. Tudtam, hogy velük csak az erő pozíciójából lehet tárgyalni, és kitartóan kerestem ezt a kapaszkodót. És megtaláltam: ez az „elvetett irodalom” almanachja lesz, amelyet a szovjet cenzúra által betiltott művekből fogok összeállítani, aszerint az elv szerint, hogy „Nézzétek, mi az, amit nem nyomtat-

nak ki! Nézzétek, mitől fél a hatalom!“. Nem titkolt szándékom az volt, hogy a hatalmat meztelenül megmutassam...

De állj! Pontosítanom kell: „cenzúra“ alatt egy általános képet értek. Előzetes cenzúrázásra bármely kiadványt több mint 20 példányban kellett leadni. A cenzorok viszont már ritkán tiltottak be publikációt. Már a szerkesztőségekben „elvágták“ azt, amiről úgy gondolták, hogy ennek a „zendülésnek“ az átengedése a munkahelyük elvesztését jelentené. A szerkesztők könyörgő tekintettel néztek rád. Nem akarhatod megfosztani a gyermekeimet a falat kenyerrüktől! A későbbiekben volt dolgom nyugati, piacorientált szerkesztőséggel is, és meggyőződtem róla, hogy ott nem néznek rám könyörgő tekintettel. „A mi olvasóink elég okosnak tartják magukat – mondta keményen egy New York-i folyóirat főszerkesztője, amint visszautasította az anyagomat. – Ha elolvassák Önt és nem értik, nem magukból ábrándulnak ki, hanem a lapból, és nem fognak megvenni bennünket.“

Én, mint a „bomba“ feltalálója, összetételét a liberális és a nonkonformista írók dübörgő egyvelegében láttam. Egyesíteni egy cenzúrázatlan almanachban azokat az egész országban jól ismert liberális szerzőket, akiket a hatalom ügyesen használt fel „export“ célokra, mint például Andrej Vozneszenszkijt, valamint azokat a nonkonformistákat, akiket a hatalom kitörölt a közéletből, és bemutatni ezek közös tiltakozását, ez azt jelentette, hogy a hatalmat a modern kultúra tudatos megsemmisítésével vádoljuk, és meghátrálásra késztetjük. Amint a vaganykovói temető rendezetlen fasorai között bolyongtam, átgondoltam a lehetséges szerzők névsorát, de rájöttem, hogy egyedül nem fogok boldogulni a tervemmel. Nem volt sem elegendő kapcsolat, sem tekintélyem az írók között.

A *Metropol* – ahogyan az almanachot elneveztük – előszavában szereplő szavak, hogy a kötet fogfájásból született, nem csupán metafora. Ismeretes, hogy az íróknak rosszak a fogai. Az akkori irodalom központi „nyugatos“ alakjával, Vaszilij Akszjonovval a Vutyetyics utcai Sztomatológiai Központba jártunk fogászatra. Két szomszédos székbe ültettek bennünket. Tiszta szürrealista enteriőr volt ez: hatalmas, válaszfalak nélküli terem, tele fogcsikorgással. Itt avattam be kitűnő barátomat a tervembe. Aztán megnyertem az almanach összeállításának a *Puskin-ház* című regény „magas homlokú“ szerzőjét, Andrej Bitovot, majd a velem egyívású, szibériai származású Jevgenyij Popovot, és csatlakozott hozzánk az *abháziai* Faulkner, Fazil Iszkander is. A csapat erős volt, az ügy mozgásba lendült.

1978 folyamán összeszedtünk egy „vaskos“ kötetet négy nemzedék több mint húsz szerzőjétől, akik közé esetlegesen egy sem került: a költő Szemjon Lipkintől kezdve, akit még Gorkij fedezett fel, a fiatal leningrádi prózaíróig, Pjotr Kozsevnyikovig, a maga módján mindegyikük tehetséges volt. A *Metropol* nem vált valamely iskola manifesztumává: kidolgoztuk az esztétikai pluralizmus eszméjét. A *Metropol*-írásokban feltárult Oroszország tabuk nélküli képe, vallásos útkereséseivel, szexuális katasztrófaival, részeg verekedéseivel, féktelen humorával, nacionalista összetűzéseivel, sokszínű intellektuális potenciáljával, új art risquéjével és tradicionális, rigorózus esztétikájával. Ez annak az Oroszországnak a képe volt, amely határozottan törekedett az önmegismerésre.

Konspiratív összejöveteleinken a jómódú liberálisok az akkoriban nehezen beszerezhető amerikai cigarettákat szívták, a nélkülöző nonkonformisták pedig

bűzlő szovjet mahorkát füstöltek. Viták kerekedtek. Gyilkos szócsatát vívott egymással két költő: az ifjúság bálványa, a stadionok megigézője, Bella Ahmadulina és a nagyon kamara jellegű Inna Lisznyanszkaja. Volt aki visszavette a kéziratát. A regényíró Jurij Trifonov ezt azzal magyarázta, hogy szerinte a cenzúra ellen jobb a könyveivel harcolnia, a költő Bulat Okudzsava pedig azzal, hogy ő az egyetlen párttag közöttünk. Becsöngetett hozzánk a *Metropol* legnépszerűbb szerzője, Vlagyimir Viszockij is (Bob Dylan szovjet megfelelője), és a kérdésre, hogy „Ki az?“, azt felelte: „Itt pénzt hamisítanak?“. Nevettünk, mert megértettük, hogy fogunk mi még ezért kapni a pofánkba, de arra, hogy a hatalom teljesen megvadul, egyáltalán nem számítottunk.

A *Metropol*nak nagyon sok láthatatlan segítője is volt. Legépelték a kiválasztott szövegeket, elvégezték a korrektúrát. Whatman-papírra kellett ragasztani a 12000 oldalnyi gépiratot, figyelembe véve szimbolikus példányszámunkat, a tizenkettőt, amit a későbbiekben rongyosra olvastak – ezt saját példányom alapján állíthatom. Hogyan nézett ki a *Metropol* eredeti formájában? Minden lapon négy géppel írott oldal volt. Az egész egy nagy zöld sírkőre hasonlított. A formatervet David Borovszkij, a Taganka művésze dolgozta ki. Egy másik színházi művész, Borisz Messzerer gondolta ki a címlapot és az emblémát: egy divatjamúlt gramofont, néhány „pluralista“ tölcserrel. Miután kézirat formában összeállítottuk az almanachot, át akartuk adni a hatalomnak, hogy nyomtassák ki a Szovjetunióban és külföldön. Ezt is írtuk az előszóban: „Nyomdai úton csak ebben az összeállításban jelentethető meg. Bármiféle betoldás vagy törlés tilos.” Ez a kitétel különösen felbőszítette ellenfeleinket.

A későbbiekben azzal vádoltak bennünket, hogy azért gondoltuk ki a *Metropol*-t, hogy Nyugaton illegálisan publikáljuk. Ez egyszerűen nem igaz. Titokban megegyeztünk ugyan ismerős francia és amerikai diplomatákkal, hogy juttassák ki külföldre az almanachot, de nem azért, hogy kinyomtassák, hanem hogy megőrizték, és ebben nagyon is előrelátónak bizonyultunk. Az „amerikai” példányt az USA Nagykövetsége kulturális tanácsosának, későbbi jó barátomnak, a nyugdíjban lévő, jelenleg Middleburyben, Vermont államban élő Ray Bensonnak adtuk át. Az almanach átadása Oroszország történetének egyik leghidegebb januári napján zajlott le. A hőmérő -40°C -t mutatott. A moszkvai utcák kiürültek – a kocsik legnagyobb része lefagyott. Ray azonnal megértette a „bomba” jelentőségét. Ravaszul mosolyogva és vidám szipogással vette hóna alá s vitte el vastag hóban a kötetet a konspiratív lakásból diplomata-autójához. A következő napon, az amerikai követség egy titkos termében jelentette a nagykövetnek, aki szó nélkül intett, hogy adja oda neki. Az almanachot futárposta repítette Washingtonba.

Eredetileg a következőképpen gondoltuk: megrendezzük a *Metropol* bemutatóját, megismertetjük vele a közönséget. Erre a célra kibéreltük a Miusszkaja téren a Ritmus éttermet. Meghívtunk vagy háromszáz embert: szovjet és nyugati újságírókat, rendezőket, énekeseket, úrhajósokat, külföldi diplomatákat. A szovjet időkben ez óriási „provokációnak” számított. A többi már detektívtörténet.

A KGB katonai eszközökkel reagált: emberei bekerítették a negyedat, az éttermet bezárták, és azzal az ürüggyel, hogy csótányokat találtak odabent, a tisztiorvosi szolgálat orvosaival lepecsételtették az ajtót, és kifüggesztették az

„Egészségügyi nap” feliratú táblát, minket pedig kihallgatásra kezdtek rángatni az Írószövetségbe. 1979. január 20-án megalakítottak egy rendkívüli bizottságot, amely öt tagból állt. Mindent előre megrendeztek. Vagy ötven hithű szovjet író kiabálta a képünkbe, hogy a titkosszolgálat bűntársai, „irodalmi vlaszovisták” vagyunk, akiket vagy falhoz kéne állítani, vagy pellengérre a nép elé.

– Figyelmeztetem magukat – jelentette ki végül a gyűlés elnöke, Feliks Kuznyecov, a 60-as évek hajdani liberális kritikusa, aki a *Metropol* legfőbb hóhéra lett –, ha ez az almanach megjelenik Nyugaton, semmiféle megbánásukra nem leszünk tekintettel!

– Nyomtassák ki itthon! – követeltük a magunkét.

És ekkor váratlan hírt kaptunk Amerikából. Carl Proffer, az Ann Arbor-i Ardis Kiadó tulajdonosa, sokunk barátja, aki cenzúrázatlan orosz irodalmat adott ki, és akinek elküldtük az almanachot, csak úgy magától, bejelentette az Amerika Hangjában, hogy az almanach nála van, és ki akarja adni. Késébeesetten rohantunk a telefonhoz, hogy felhívjuk Carlt, de próbált volna az ember telefonálni akkoriban Amerikába! Ezek után nem volt értelme meghátrálni. Az orosz nyelvű Ardis-kiadás után az almanach megjelent a Norton Kiadónál angolul és a Gallimard-nál franciául.

Bármennyire megvettem is a szovjethatalmat, a *Metropolig* a vele való konfliktus jobbára csak teoretikus jelleget öltött. Most viszont megéreztem a Gulag hidegét: lehallgatták a telefonjaimat; a „szervek” behívták a barátaimat, és miközben mindenféle „kellemetlenségekkel” ijesztgették, próbálták lebeszélni őket arról, hogy barátkozzanak velem; éjszaka bemásztak a kocsimba és kikukkantották; fantasztikus pletykákat kezdtek terjeszteni: „Akszjonov és Jerofejev homoszexuálisak, és azért hozták létre a *Metropol*t, hogy kipróbálják kapcsolatuk erejét”.

– Viktor Vlagyimirovics! Szabad egy percre? – Minden olyan volt, mint a moziban. Ezekkel a banális szavakkal kezdődött ugyanis, hogy a KGB ügynökei „elraboltak” a Világirodalmi Intézetből, ahol akkoriban dolgoztam. Két fekete öltönyös, nyakkendős alak bevitt a sokemeletes Belgrád szálló legfelső emeletén valami különszobába, ott keményen győzködni kezdtek, hogy adjam át nekik jószántamból, erőszak nélkül a kézirataimat, mert „közelebből meg akarnak ismerkedni a művészetemmel”, és azzal ijesztgettek, hogy „pornográfia” miatt eljárást indítanak ellenem. Később megtudtam, hogy a KGB kidolgozta, de végül is nem valósította meg azt a tervet, hogy engem, mint az almanach kezdeményezőjét, Szolzenyicin mintájára kiutasítanak az országból: egy éjszakára lecsuknak, reggel pedig egy repülővel Nyugatra visznek. Mint a saját osztályom elárulójára, a KGB-ben rám ragasztották a Woland nevet – most mit mondjak, köszönet nekik érte. Természetesen, akkori gondjaim semmiségek azokhoz a kínokhoz képest, amiket Anatolij Marcsenkónak vagy Szaharovnak kellett kiállnia. Engem nem vertek lágerekben, nem tömtek meg erővel éhségsztrájk alatt. De annak a társadalomnak a lényegét, amelyben akkoriban éltem, egyesek aljaságát és gyávaságát, illetve mások jóságát akkor, a „metropolos” évben úgy megértettem, ahogy egy fél életen át sem érthettem volna meg.

* Vlaszov tábornok Hitler oldalán Sztálin ellen harcolt a II. világháborúban.

Megkezdődtek a repressziók is, amelyek a *Metropol* szinte valamennyi szerzőjére kiterjedtek: betiltották a könyveinket (a már megjelenteket nem adták ki a könyvtárból), az előadásainkat, elzavartak a munkahelyünkről. De a *Metropol* legfőbb áldozata mégis az apám volt.

Anyám mesélte, hogy egyik este, a bécsi szovjet rezidencián, amikor ő, szokása szerint, elalvás előtt az ágyban olvasgatott, apám bement a hálószobába, odanyújtotta neki a francia *Le Monde* legfrissebb számát és rekedt hangon azt mondta:

– Olvasd el. Van benne valami érdekes a számodra is.

Anyám elolvasta és megdermedt. A lap moszkvai munkatársa tudósított benne a *Metropol*-botrányról.

„Maguknak itt én vagyok a szovjethatalom és én vagyok Sztálin elvtárs” – mondta egyszer egy szovjet nagykövet a beosztottjainak, és ez a *mot* a szovjet diplomácia szimbólumává vált. Hogy gyűlöletes „Sztálin elvtársat” láttam-e az apámban? Hogy azzal a szándékkal gondoltam-e ki a *Metropol*t, hogy a világraszóló botrányral ráébresszem, elmagyarázzam neki politikai tévedését; hogy minden nagyköveti sikkje és elegáns mozdulatai mellett is tudára adjam az elviselhetlenségét annak a függőségi viszonyoknak, amiben számtalan munkatársát, sofőreit, a személyzetet tartotta; hogy téved, ha bennem csak valami firkaszt lát? Mint ahogyan egy nagy családi veszekedésben egymáshoz vagdossák a tintatartót, a vázát, az edényeket, vajon meg akartam-e dobálni az apámat tehetséges barátaimmal, ezzel az egész intellektuális holmival és végül a saját elbeszéléseimmel, amelyeket egyébként sohasem olvasott volna el? Mindez már túllép az ész határain, de a „bomba” éppen az ő kezében robbant fel.

Mindössze két héttel azelőtt, hogy Ray Benson magával vitte az almanach egy példányát, anyámék itthon voltak a karácsonyi ünnepekre. Kagylóval és francia pezsgővel vártuk az új esztendő. Vidámak voltunk, politikáról nem beszéltünk, és semmit sem szóltam konspiratív vállalkozásomról. Megértettem, hogy a szüleim nem helyeselnék, másfelől naivan hittem a győzelemben. Most, amikor nyilvánosságra kerültek a KGB *Metropol*-ról szóló titkos iratai és az ellenfeleink visszaemlékezései, látható, hogy a vélemények megoszlottak, és voltak olyanok, akik publikálni akarták a Szovjetunióban, vagyis hogy ténylegesen meg akarták szüntetni a szocialista realizmus monopóliumát. Lehetséges, hogy mindössze két-három jól hangzó név hiányzott ahhoz, hogy győzzünk. Mindenesetre volt esélyünk rá – a szüleimet pedig egyáltalán nem akartam belerángatni a dologba. A KGB joggal vette észre, hogy a gyenge pontom az apám, és oda is csapott.

Életemben utoljára talákoztam a szovjet VIP-előírásoknak megfelelően apámmal. A Külügyből értem küldött fekete limuzin a seremetyevói nemzetközi reptérre vitt. Utolsó alkalommal történt meg, hogy az a katona, aki a kifutópálya előtt felhúzza a sorompót, tisztelgett nekem, egyszerűen csak azért, mert létezem. Az autó odagördült az Aeroflot kék-fehér színű TU-154-eséhez, amely Bécsből érkezett. Fölmentem a lépcsőn, bementem az első osztályú szalonba, kezemben az apámnak hozott perzsa sapkával – abban az évben valóban kegyetlen hideg tél volt. Apám konyakos lehelettel csókolt meg, feltette a sapkát, és lefelé indulva a lépcsőn azt mondta:

– Most az egyszer miattad jöttem.

És ekkor, mielőtt bármit mondhattam volna, életében először ejtett ki a száján olyan konspiratív mondatot, amely nem a Nyugat, hanem az *övéi* ellen szólt:

– Ne mondj semmit a kocsiban a sofőr előtt.

Klava, a szüleim bejárónője hangos sírással fogadott bennünket apám lakásán. Elhitte azokat az idétlen híreszteléseket, hogy engem már agyon is lőttek. Minden a lehető legrosszabbul alakult. Anyámnak emlőrák-gyanúval Bécsben kellett maradnia. Előttünk hatalmas fekete űr tátongott. Amikor másnap reggel felébredtem, halántékomon felfedeztem az első ősz hajszálakat. 32 éves voltam.

Hazaérkezése után apámat négy szervezet is azonnal kezelésbe vette. Felváltva hívták be a Külügyhöz, a KGB-hez, az SzKP KB-hoz és az Írószövetséghez. Ellenfeleim terve a következő volt: amennyiben én vagyok az almanach egyik összeállítója, akkor ha írok egy bűnbánó levelet, amelyet leközzöl a *Lityeratur-naja Gazeta*, úgy a *Metropol* elveszíti jogi státusát, és meg lehet akadályozni külföldi publikálását. Sztukalin, a Külügyminisztérium párttitkára így fejezte ki közös véleményüket:

– Én a te helyedben egy ilyen gyereket kitagadnék – jelentette be apámnak, amint az irodájába hívta.

Apám diplomáciai ténykedésének tárgya ettől kezdve nem az USA lett, nem is az európai demokráciák, hanem a tulajdon fia. Éppen tőle várták el azt, hogy vegyen rá a bűnbánó levél megírására. Apám továbbra is megkapta valutában a nagyköveti fizetését, miután a miniszter utasítására velem „dolgozott”. Mindketten csapdába kerültünk. Gromiko a tudomására hozta azt is, mi lesz az ára, ha nem sikerül az akció:

– Ha nem lesz meg a levél, vissza fogunk hívni a bécsi posztodról.

Véleményem szerint a kérdés ilyen tárgyalása nyilvánvalóan náci jellegű volt. Apám közeli barátjához, ahhoz az Andrej Mihajlovics Alekszandrovhoz, Brezsnyev külpolitikai tanácsadójához fordult segítségért, akit Moszkvában és Washingtonban úgy ismertek, mint a „leszerelés” előkészítőjét és mint a „szovjet Kissinger”-t. Az éles eszű Alekszandrov, akit a háta mögött én csak „spermotazoid”-nak hívtam szex-mániája, ravaszsága és soványsága miatt, komoran fogadta barátját:

– Azt hitted, egész életedben külföldön fogsz csücsülni? – kérdezte, miután már tudott Gromiko álláspontjáról.

A KGB-ben megmutatták apámnak a rólam készült dossziét. Egy egészen elképesztő, 330 oldalas dokumentum-gyűjtemény volt: külső ügynökök feljelentései, telefonlehallgatások, találkozásaim grafikus ábrázolása, barátaim névsora. Apámat azonban különösen a KB-ban folytatott beszélgetés rázta meg. Az ország legfelsőbb szerve, a Politikai Bizottság két alkalommal is megvitatta a *Metropol* ügyét, és kidolgozta annak tervét, hogy mint intellektuális lázadást, elfojtsa. Apámat a Központi Bizottság befolyásos ideológiai titkára, Mihail Zimjanyin hívatta magához:

– Tudod te azt, hogy a *Metropol* egy új Csehszlovákia kezdete?

Zimjanyin nem véletlen tegezte apámat. Nem csupán egy magas rangú vezető szólította meg, hanem egy olyan ismerőse, akivel nemegyszer együtt teniszezett. Ugyanakkor ez az „ismerős” már nem akart négy szemközt beszélni apám-

mal, már nem tartotta teljesen maguk közül valónak: apámra már eretnekségem árnya vetült. A beszélgetésen jelen volt a KB Kulturális Osztályának vezetője, az a bizonyos Sauro, aki nem volt közömbös anyám iránt, s akit apám egyetemista éveiktől kezdve ismert. Amikor a beszélgetés elején Zimjanyin apámra mutatva megkérdezte: „Ismerik egymást?” – Sauro kezét nyújtott és hűvösen bemutatkozott: „Sauro”.

Zimjanyin felolvasta apámnak az almanach „legélesebb” részleteit, engem úgy állítva be mint a politikai szempontból „legelvetemültebbet”, aztán hozzátette:

– Add át a fiadnak, hogy ha nem írja meg a levelet, a csontjait se találják meg.

Egy ilyen fenyegetés a párt befolyásos emberének szájából nem volt tréfadolog. Azt tehettek velem, amit csak akartak: behívhattak volna a hadseregbe (amiről Zimjanyin nyíltan említést is tett apámnak), és ott, a laktanya falai mögött csendben elintézhettek volna, vagy börtönbe zárnak, és ott „balesetet” imitálnak.

Nem mondanám, hogy megijedtem. Apám úgy nevelt, hogy ne legyek gyáva, és most, amikor demonstrálnom kellett volna „bátorságomat”, az teljes-séggel ellene fordult. Egészen kettészakadtam. Láttam, mint szenved apám, amikor szinte *holtan* jött haza ezek után a találkozók után: alig ismertem rá. Valószínűleg a saját bőrén is tapasztalni kezdte, mit jelent annak a hatalomnak ellenére tenni, amelyet eddig hittel és reménységgel szolgált. Úgy tetszett, nem éli túl karrierje tönkremenetelét. Mielőtt beszélgetni kezdtünk volna, mindig átvit-te a telefont a szomszéd szobába és a párna alá dugta: nem akarta, hogy a saját kormánya kihallgassa.

Másfelől képtelen voltam arra, hogy eláruljam a barátaimat. Én, mint ennek az egész ötletnek a kezdeményezője, a nagy kísértő, ironikus mosollyal húsos ajkamon, aki egyszerre csak beadja a derekát! Még mit nem! Inkább öljenek meg! Akkor már jobb nem élni! Túlságosan is jól magam elé tudtam képzelni barátaim és ellenségeim arcát: „No mi van, diplomata-csemete, beszartál?” Ha megírom a levelet, az nemcsak az ötlet halálát és nemcsak az én életre szóló szégyenemet jelentette volna: a szovjet írókkal történetek alapján tapasztalatból tudtam, hogy akit egyszer a KGB megtört, sohasem tudott újra írni. De az ilyen esetekben mindig magadra maradsz: amikor „metropolis” barátaim tudomást szereztek helyzetemről, várakozó álláspontra helyezkedtek. Semmilyen tanácsot nem adtak. Egyszerűen csak hallgattak. Ugyanakkor a politikai nonkonformisták azt mondták:

– Ha egyszer már kimásztál a lövészárokból, menned kell előre!

De én nem akartam sisakos, szuronyt szegező katona lenni. A dolog különben odáig fajult, hogy Wiesawa nem merte beadni az óvodába a fiunkat, mert attól tartottunk, hogy a KGB elrabolja és zsarolni fog vele bennünket. A *Metropol* kormányozhatatlan hajóvá változott. A társaság mérsékeltebb szárnya igyekezett kitérni a nyílt összeütközés elől, a harcossabb kedvű, radikálisabb szárny viszont kész volt „feltenni a sisakot”...

Majdnem minden nap találkoztam apámmal Gorkij utcai hatalmas lakásán. Miután levetkőztem az előszobában, amit az apám Szenegálban gyűjtött afrikai maszkjai díszítettek, egyenesen a konyhába mentem. Apám sohasem tudott főzni, még egy rántottát se tudott reggelire megcsinálni, és anyám meg Klava nél-

kül, akit nem akartunk a dolgainkba beavatni, teljesen gyámoltalan volt. Krumplit pucoltam, salátát készítettem, virslit főztem, majd leültünk vacsorázni, aztán pedig elkezdtünk teázni, és ettük hozzá apám kedvenc csokis süteményét. A szobaberendezés – a székek, a képek, a tálalószekrény – valahogy egészen másként néztek most ki: idegenül és fájdalmasan hatottak. Még a ragyogó csillár sem volt képes megvilágítani őket, életet lehelni beléjük. Nem mondanám, hogy apám *erőltette* vagy ki akarta volna kényszeríteni a levél megírását. Ilyesmi nem történt. Mindenféle részleges megoldásokat eszelt ki, amiket aztán el is vetettünk, mert egyikünket sem elégítették ki. A botrány pedig egyre nőtt. A *Metropol*ról egyre többet beszéltek a nyugati rádiók és írtak a külföldi lapok. A *Moszkovszkij Lityerator* című lapban megjelent a szovjet írók szigorú szempontok alapján összeszerkesztett, szélsőségesen ellenséges, hisztérikus véleménye a *Metropol*ról. Az almanachot most már hivatalosan is „szellemi pornográfiának” nyilvánították. Amikor apám beleolvasott az újságba, üldözőim között több régi ismerőst is felfedezte.

Vártam a végkifejletet, és őszintén szólva félttem tőle. És ha apám mégis azt mondja, hogy mindenképpen meg kell írnom a levelet? Őerte, anyámért, a családunk megmentéséért. „Nézz csak rá, hogy remeg a keze, mennyire megöregedett! – súgtam magamnak. – Ki áll közelebb hozzád: ő vagy... ez az egész circusz?” Hisz egész életemben mindig csak jót kaptam tőle... Már senki sem csöngetett be hozzá. Pedig micsoda estélyek voltak itt! Micsoda ételeket szolgáltak fel!... Minden tönkrement. Mint valami felperzselt birodalom. Köztem és apám között ez volt a legnagyobb különbség, hiszen engem sokan felhívtak, sokan támogatottak. Sőt, ha a „metropolosokkal” összejöttünk, vendégségből vendégségbe csöppentünk, rengeteget hülyéskedtünk, ki fiatalságánál fogva, ki meg elkeseredettségében; én pedig valószínűleg egész életemben akkor ittam a legtöbb pezsgőt: bajainkat az utolsó pénzünkön vett pezsgővel locsoltuk le.

A megérkezését követő negyvenedik napon apám újra meghívott a szokásos vacsoránkra. Olyan borzasztóan sápadtnak találtam, hogy belül üvöltöttem miatta. Hosszasan hallgatott, miközben a már rituálissá vált virslinket majszolta. Végül megszólalt:

– A családunknak már van egy halottja. Ez én vagyok.

Én csak hallgattam, rá-rápillantottam és próbáltam kitalálni, hová akar kiilyukadni. Gépiesen hajtogatta össze és simította szét szalvétáját.

– Ha megírod a levelet – tette aztán hozzá –, akkor már két halottunk lesz.

Egy író életében mindig eljön az a pillanat, amikor olyan lépésre szánja el magát, amelynek nem látja előre a következményeit. Egy orosz szólás szerint: „Vagy úr leszel, vagy elveszel.” Ha „úr leszel”, ez azt jelenti, hogy az életed átlényegül, és művészsors vár rád. Nem biztos, hogy kellemes, lehet, hogy éppenséggel visszataszító, de mégis valamilyen sors. Ha pedig „elveszel” – hát elveszel. De ha nem teszed meg ezt a lépést, akkor egyáltalán nem válsz íróvá. Hát ilyen szerepe van a *Metropol*nak az én életemben: zuhanás a mélybe... már-már összetöröm magam!, és aztán valami szerencsés, csodával határos megmenekülés, apám áldozatának *köszönhetően*.

Néhány nap múlva Gromiko felszólította apámat, hogy térjen vissza Bécsbe,

és rendezze meg a búcsúfogadását. Bécsben KGB-őrizetet rendeltek mellé. Tartottak tőle, hogy a szovjet követ beül a Mercedesébe, és szabadságot remélve átszökik Münchenbe. Apám nem szökött meg, hanem elbúcsúzott a kollégáitól. Igaz, a szocialista országok követei, hallván a botrányról, nem mentek el kegyvesztett szövetségesükhöz, a nyugati „ellenségek” viszont barátsággal szorítottak vele kezét, és halkán arra kérték, adja át nekem üdvözlétüket. Bojkottálták apámat a szovjet nagykövetség nemrég még szolgálékú hűség háztartási alkalmazottai és szobalányai is. Neki és a (hála Istennek, sikeres) sebészeti beavatkozás következtében legyengült édesanyámnak maguknak kellett összecsomagolniuk a holmijukat. Vonattal érkeztek Moszkvába, ahol az állomáson a Külügyminisztérium egyetlen hivatalos képviselője sem fogadta őket. Én azzal a hírral „örvendeztettem” meg apámat, hogy Jevgenyij Popovval együtt éppen most rúgtak ki bennünket az Írószövetségből, amiről az újságokból értesültem. Apám keserűen bólintott.

– Tartsak esetleg sajtótájékoztatót a külföldi újságírók számára? – kérdezte tőlem, amikor beléptünk a lakásukba.

Azokban az időkben ez öngyilkos lépés lett volna, igyekeztem lebeszélni róla. Az Írószövetségből való kizárás irodalmi halálraítélés volt. Kemény törvények uralkodtak: akit kizártak, azt nem közölték. Tudtam értékelni a hatalomnak ezt a bandita-eljárását: lesújtani a fiatalokra, hogy megfélemlítsék és elidegenítsék a többieket. De azok a „metropolos” barátaink, akik tagjai voltak az Írószövetségnek – Vaszilij Akszjonov, Andrej Bitov, Fazil Iszkander, Inna Lisznyanszkaja –, tiltakozó levelet írtak: ha nem vesznek vissza bennünket, ők is kilépnek az Írószövetségből. Erről nagy gyorsan hírt adott az Amerika Hangja is. Ellenállásunk új fordulatot vett.

1979. augusztus 12-én a New York Times közölte amerikai írók egy csoportjának a Szovjetunió Írószövetségéhez intézett táviratát. Kurt Vonnegut, William Styron, John Updike (aki Akszjonov meghívására szerzőként is szerepelt a *Metropolban*), Arthur Miller és Edward Albee lépett fel a védelmünkben. Azt követelték, hogy vegyenek vissza bennünket az Írószövetségbe. Nyilvánvaló volt, hogy ellenkező esetben megtagadják a Szovjetunióban való publikálást. Az Írószövetség megrettent.

Hónapokig tartó tárgyalások kezdődtek a visszavételünkről. De ez már szó szerint az afganisztáni okkupáció előestéjén történt, és a hatalomnak már nem kellett „enyhülést játszania”. 1979 decemberében, Sztálin születésének századik évfordulója körül a szovjet írók krémje a halott vezért nagyszerű ajándékkal lepte meg: egyhangúlag elvetették visszavételünket, és végérvényesen kizártak bennünket az irodalmi életből.

– Az ő mércéjünkkel mérve én most „egykori” író lettem, – nevettem el magam Craig Whitney-nek, a New York Times akkori moszkvai tudósítójának, aki ott posztolt az Írószövetség ajtajában. – Menjünk, igyunk rá egyet.

– És mi lesz a barátaiddal? – kérdezte Craig. – Ők is otthagyják az Írószövetséget?

Jó kérdés. Amint visszagondoltunk arra, hogyan „tűnt el” a viszály hevében Andrej Voznyeszenkij egy expedícióval az Északi-sarkra, Popovval mindenestre arra kértük őket, maradjanak bent az Írószövetségben, ne gyengítsék még

tovább liberális szárnyát. Bitov, Iszkander és Ahmadulina óvatosságból ránk hallgatott. Lipkin és Lisznyanszkaja azonban kiléptek, és ennek megfelelően éveken át nélkülöztek. Akszonov szintén kilépett, de az, hogy ő már „a kiutazásra játszott”, megbontotta egységünket. Hamarosan meghívást kapott egy amerikai egyetemről, kiutazott, és megfosztották szovjet állampolgárságától.

No és apám? Hősnak ugyanúgy nem jó három napnál tovább lenni, mint vendégnek egy tisztességes családban. Apám munka nélkül, minden dolgok ellenére is jól tartotta magát. Egy alkalommal, nem kis elfogódottsággal, azt mondta nekem:

– Egyetlen ember van, aki megmenthet engem. Ez te vagy.

Arra kért, írjak Brezsnyevnek levelet, de nem bűnbánót, hanem valami olyasmit, hogy „az apa nem felelhet a fiáért”. Megírtam tehát az SzKP KB főtitkárának, hogy elviselhetetlen számomra apámat munka nélkül látni, és ha a helyzet nem változik, nem tudom, mit teszek magammal – szóval hogy felkötöm magam.

Válasz nem jött, és egyszerűen nem tudtam, mit kezdjek most már a fenyegetéssel, mikor is kössem fel magam: egy hét múlva? egy hónap múlva? A hatalom végül is megszabadított a kétségeimtől. Brezsnyev parancsára Gromiko úgy rendelkezett, hogy apámat vegyék vissza a Külügyminisztérium központi állományába, a Szmolenszkaja téren. Apámnak alá kellett írnia egy olyan nyilatkozatot, hogy ő (egy diplomata!) nem fog külföldiekkel találkozni. Különleges, karkai helyzetbe illő kényszermunkára ítélték. Minden nap kilenckor megjelent a munkahelyén, hogy asztalán ott találja a *Pravda* legújabb számát. Szép lassan elszemelgette a friss párthíreket, amiért még tisztességes fizetést is kapott. De több semmi. És ez így ment éveken át.

Igaz, hétvégeken teljesen belefeledkeztünk a teniszbe. A játszmák elhúzódtak – *most már* egy országban éltünk. Már nem feszélyezett, ha legyőztem, és a teniszlabdák pattogása, amint felhangzott a nyaraló fái közt, valahogy mintha a változás reményét sugallta volna. Mindenesetre én hittem benne, az egész szovjet sötétség ellenére. Megéreztem a jövő földalatti rengéseit. A „hatalom gyermekéből” szabad íróvá lettem – és éjszakákon át körmöltem első regényemet, *Az orosz széplányt*. Az élet éppen csak elkezdődött – és én úgy vágytam élni! Akkor még senki sem sejtette, hogy lesz majd „peresztrojka” is.

GORETTY JÓZSEF fordítása

AZ ESZTÉTIKAI ÉS ETIKAI PROVOKÁCIÓ PRÓZÁJA

Viktor Jerofejev prózájáról

Viktor Jerofejev a kortárs orosz irodalom „fenegyereke”, ami persze nem meglepő, ha tudjuk, hogy annak számított már jóval a Szovjetunió széthullása előtt is. Miután a szovjet nőmenklatúra egyik tagjának gyermekeként (apja Molotov külügyminiszter asszisztense volt) élvezte a kiváltságos kaszt életét, 1973-ban az akkor huszonhat éves Viktor Jerofejev nagy botrányokat kavarázó írásokkal jelentkezett, s hamarosan szemben találta magát a brezsnyevi rendszer politikai és kulturális „pangásával”. Jerofejev azonban nem választotta sem az úgynevezett „falusi írók” (Asztafjev, Belov, Raszputyin), sem a „liberálisok” (Ribakov, Satrov) ál-ellenzéki magatartását, hanem más útra lépett: e „másság” révén került kapcsolatba a ma már világszerte népszerűnek mondható Vaszilij Akszjonovval és az eredeti tehetségű Jevgenyij Popovval, s keveredett velük együtt a híres-hírhedt *Metropol*-botrányba. Miután Jerofejevet – Popovval együtt – kizárták az Írószövetségből, teljes hallgatásra kényszerült, s Oroszországban csak a nyolcvanas évek végén kezdetett újra publikálni.

Viktor Jerofejev azonban éppen a hallgatás éve alatt alkotta meg azokat az írásait, amelyekkel szinte berobbant a nyugat-európai irodalmi köztudatba: néhány igen erős, jellegzetesen „jerofejeves” elbeszélést (*Papagáj* [Popugajcsik], *Levél anyáimhoz* [Pismo k matyeri]), valamint *Az orosz széplány* (Russzkaja kraszavica) című regényét. Ez utóbbi olyan sikert aratott, hogy Párizsban például megdöntötte Paszternak regényének, a *Zsivago doktornak* példányszám-rekordját.

Jerofejev elbeszélései közül már a korai, tehát a *Metropol*-botrány előtti írások (mint például *A Biidi Boszorkány* [Jadrena Fenyja]) sejtetni engedik, hogy szerzőjük már az Írószövetségből való kizárása előtt szembefordult a hivatalos irodalomfelfogással és esztétikával. Másfelől a kilencvenes évek második felében született novelláiról (*Az orosz nap-tár* [Russzkij kalendar], *K., az író halála* [Szmerty piszatyelja K.]) első pillantásra nehéz lenne eldönteni, hogy valamiféle nagyon telített és koncentrált, merész képzettársításokra épülő szövegeknek fogjuk-e fel őket, vagy nemes egyszerűséggel polgárpukkasztó blöfföknek. Valószínűleg is-is. A szöveg telítettségének és kihívó, pimasz, botrányos jellegének együttes felléptetése bizonyos mértékig persze érvényes Jerofejev minden írására, sőt a „kegyetlen prózaként” is emlegetett orosz újhullámra.

Ami a Jerofejev-féle botránykeltés szándékát illeti, az abból a meggondolásból származik, hogy a „nagy szovjet irodalom” koncepciójába tartozó irányzatokat (a hivatalos szocreált éppúgy, mint az úgynevezett „titkár-irodalmat” vagy a „falusi irodalmat” vagy a liberális irodalmat) mereven elutasítja, és – egyébként teljes joggal – hazugnak, sekélyesen átideologizálnak, végső soron nem irodalmi jellegűnek tartja. Jerofejev erről a *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* [Pominki po szovetszkoy lityerature] című, nagy feltűnést keltett esszéjében vall egyértelműen. A botránykeltés szándéka kifejeződik például a nyelvhasználatban (nyílt szókimondás, trágárságok, káromkodások), valamint a testi folyamatok és a szexualitás, sőt perverzitás durva ábrázolásában. Ez az írásmód ugyanakkor nem csupán a botránykeltés eszköze, hanem annak a karnevalizációnak az

átértelmezése is, amelyet Mihail Bahtyin fejtett ki híres Rabelais-monográfiájában, s amelynek elemei nem is annyira csak a kitűnő francia reneszánsz szerző műveire, mint inkább az orosz klasszikus irodalom néhány alkotására (Gogol elbeszéléseire, Dosztojevszkij *Ördögökjére*), az orosz szimbolista prózára (Szologub *Undok ördögére*, Belij *Péter-várára*), valamint az orosz avantgárd egyes darabjaira (Vaginov *Kecskeénekére* [Kozlinaja peszny]) jellemzőek.

A testi folyamatok és a szexualitás nyílt ábrázolása mélyebb értelmet nyer. Jerofejev véleménye szerint éppen itt az ideje, hogy az orosz irodalom levesse szemérmességét, s az oly sokat emlegetett szépséget (amely Dosztojevszkij elhíresült mondata szerint megváltja a világot) testi mivoltában is bemutassa. Mégiscsak képtelen dolog – állapította meg Jerofejev a *Dosztojevszkij hite és humanizmusa* [Vera i gumanyizm Dosztojevszkogo] című tanulmányában¹ –, hogy azt a Szonya Marmeladovát, aki a *Bűn és bűnhődés*ben prostituáltként szerepel, ne láthassuk „munka közben”, s ezáltal az állítólag „ősi foglalkozást” űző Szonya testisége és tevékenysége hamis legendává degradálódjék.

A testiség, a szexualitás nyílt megjelenítése ugyanakkor szakítást jelent az orosz kultúrának és irodalomnak azzal a – Jerofejev kifejezését használva – „szupermoralista” hagyományával, amely Jerofejev véleménye szerint több szempontból is káros jelenségnek mondható.² Egyfelől részben a klasszikus orosz irodalom végletekig vitt humanizmusa (az ember alapvetően jó, rosszá a környezet tette, az ember megjavulása érdekében tehát át kell alakítani – például forradalommal – a környezetet) felelős a XX. században a humanizmus nevében elkövetett kegyetlenségekért: „Sztálinnak igaza volt. Gorkijnak is igaza volt. Mindnyájunknak igazunk van. Ember – ez büszkén hangzik. A szeretet legyőzi a halált.” – hangzik keserűn-ironikusan a kegyetlen látomásokkal teli *A lányka és a halál* [Gyevuska i szmerty] című novella vége. Másfelől ez a moralizáló hajlam lehetetlenné tette, hogy az irodalom csak irodalom legyen, azaz hogy a művek csak esztétikai mércével legyenek mérhetők. De a jobára Nietzsche hatására elterjedt modernista, esztétizáló törekvésektől eltérően Jerofejev azt a „meggyalázott szépség”-konceptiót igyekszik tovább vinni, amelyet az orosz prózában gyökeres fordulatot jelentő Fjodor Szologub fejtett ki regényeiben és elméleti írásaiban, s akinek munkásságáról éppen Jerofejev írta az egyik legértőbb tanulmányt.³

Az „irodalom csak irodalom legyen” elve azt is jelenti, hogy Jerofejev bármennyire nem ért is egyet a megelőző két évszázad orosz irodalmával, polemizál vele, megidézi eszméit, szereplőit, szituációit – azaz nem tud elszakadni tőle. A klasszikus orosz művek sorra bukkannak fel idézetek formájában a Jerofejev-írásokban: az *Élet egy idiotával* [Zsizny sz idiotom] – bármennyire tiltakozzék is ez ellen Jerofejev – megidézi Dosztojevszkij *A félkegyelmű* [Idiot] című regényét, a *Levél anyámhoz* szituációja, stílusa, kliséi Iszaak Babel *Lovashadsereg* című elbeszélésciklusának *A levél* [Piszmo] című novellájával hozhatók intertextuális viszonyba, *A széplányszemű herélt kandúr* [Belij kasztrirovannij kot sz glazami kraszavici] című elbeszélés szűzsége pedig nem más, mint Vladimir Nabokov *Meghívás kivégzésre* [Priglasenijye na kazny] című regényének parafrázisa.

Ezek a prózaírói fogások és erények mutatkoznak meg és szintetizálódnak *Az orosz széplány* című regényében. *Az orosz széplány* hallatlan sikere alapvetően két dolognak köszönhető. Egyrészt talán annak, hogy nagyon olvasmányos: Irina Tarakanova, a regény főhősnője és egyben elbeszélője szlenggel és trágárságokkal teletűzdelt, ugyanakkor humort és líraiságot egybeolvasztani képes, „ízes” nyelven vall szerelmeiről, szeretőiről, a Brezsnyev-korszak nómenklatúrájának jellegzetes figuráiról. Tarakanova ugyanis a „magasabb” társa-

¹ Viktor Jerofejev: *V labirintye prokljatih voproszov. Essze*, Moszkva, 1996. 69. o.

² Ld.: Viktor Jerofejev: „Krusenyije gumanyizma No2”, in: uő.: *Sztrasnij szud*, 440–444. o.

³ Viktor Jerofejev: „Na granyi razriva”, in: *V labirintye prokljatih voproszov. Essze*, Moszkva, 1996. 119–141. o.

dalmi körök közkedvelt prostituáltja, s mint ilyen, a szovjet elit intimszférájának hiteles krónikása. Témáját tekintve tehát *Az orosz széplány* – úgy tűnhet – botrányos pornókönyv. Csakhogy – és valószínűleg ez a másik titka a mű sikerének – Jerofejev az ugyancsak botránykönyvként az irodalmi köztudatba bevonult *Lolita* című regény szerzőjéhez, Nabokovhoz hasonlóan – akinek művészetéről szintén rendkívül jó tanulmányt jelentetett meg⁴ – a populáris műfajt arra használja, hogy benne, mintegy a „vájtfülű” olvasó igényeit is kielégítendő, bonyolult irodalmi és filozófiai utalások révén új megvilágításba helyezze a klasszikus orosz irodalomban Gogol, Dosztojevszkij, Tolsztoj és mások által megfogalmazott „átkozott kérdéseket”. Irina Tarakanova ténykedése így válik egyúttal Oroszország megmentésének kísérletévé is, szépsége a Kandinszkijt vagy Vrubelt is meghihető orosz népi szépséggé, a szépség a Dosztojevszkij-féle világmegváltó tényezővé, a munka közben bemutatott prostituált a Szolovjov-féle Örök Asszonyisággá, Isteni Bölcsességgé, Szofiává, Irina eszmefuttatásai a Kelet vagy Nyugat, valamint a hit vagy hitetlenség kérdésévé. Mindez nyilvánvalóan „alulnézeti” szempontból, „csikóperspektívából”⁵ mutatkozik meg, vagyis abból a nézőpontból, ahogyan a regény expozíciójában a nőgyógyász a speciális nőgyógyászati vizsgálószéken, a „csikón” ülő Irina Tarakanovát látja.

Jerofejev 1997-ben megjelent *Férfiak* [Muzscsini] című könyve a „felszínen” *Az orosz széplány* tematikus párjának tekinthető, amennyiben a szerző a brezsnyevi korszakban küszködő orosz nő sorsa után a posztkommunista korban „szerencsétlenkedő” orosz férfi sorsát állította könyve középpontjába. Az esszé és a novella határán mozgó, rövid írásokat tartalmazó kötetben az író abból indul ki, és a tőle megszokott „szabadszájúsággal” arról beszél, hogy a XXI. század küszöbén az orosz férfi (pontosabban: „pasas”) elvesztette identitását, és sem a politikában, sem a kultúrában, sem a hétköznapi életben, sem – és ez minden dolgok alfája és ómegája – az ágyban nem találja a helyét. Mindezt persze maga a férfi a felelős. Mert hiszen ki hozta létre a kommunizmust? – A férfi. És ki buktatta meg a kommunizmust? – A férfi. A régi „játékszabályok” eltűntek, újak nincsenek, és a férfi minden területen átéli annak a helyzetnek minden kínját, amelybe a feminista mozgalmak révén öntudatra ébredt nő hozza, amikor szeretkezés közben(?) után(?) a megszegyenítő erejű MÉG szócskát kimondja... Az így elbizonytalanodott-elbizonytalanított „pasas” – lévén mégis a világ egyik fele – kaotikus, körvonalazatlan, bizonytalan világalapot előidézője lesz. És Jerofejev ironikus, provokatív, bizarr, helyenként trágár, esetenként könnyeden fecsegőnek ható esszé-novelláinak ezen a ponton ragadható meg mélyebb értelme. Az orosz „pasas” sorsán keresztül a szerző először is a mai Oroszország sorsáról vall. A lóként a ménésben száguldó orosz férfi képe („Röpül a ménés, száll a verejték-, vér és piaszag.”) az Oroszország sorsáért aggódó, Oroszország megváltását váró Gogol híres trojka-hasonlatát idézi; az orosz „pasas” stílustalanságából adódó „semmilyenség” ostorozása („Az orosz Franciaországban a franciákra, Amerikában az amerikaiakra, Magyarországon a magyarokra akar hasonlítani. De valami mindig félresikerül, és máris megvan a baj.”) a múlt századi kitűnő orosz filozófus, Pjotr Csaadajev *Filozófiai leveleinek* [Filozofszkije pizmaj] XX. századi folytatása; a testiség felszabadításának, egy testiségre (is) épülő vallás kidolgozásának igényében („A kereszténység kimerült a szexszel folytatott évszázados, sikertelen tusában. A nem nélküli vallás befuccsolt.”) a századelő egyik legkiválóbb orosz gondolkodójának és írójának, Vaszilij Rozanovnak a gondolatsora folytatódik.

Az orosz „pasas” bizonytalansága Közép-Európa sorsának bizonytalanságát is előidézi. A *Ha én lengyel lennék* [Bugy ja poljakom] című írás éppen e térség népeinek identitás-problémáiról szól, mégpedig úgy, hogy a szándékoztan és provokatívan az orosz bi-

⁴ Viktor Jerofejev: „V poiszkah potyerjannogo raja”, in: *V labirintye prokljatih voproszov. Essze*, Moszkva, 1996. 141–185. o.

⁵ Szőke Katalin kifejezése.

rodalmi nacionalizmus talajára állított elbeszélőt szembesíti a „kis nemzetek” (lengyelek, csehek, magyarok) lehetséges nacionalizmusaival.

Az 1998-ban megjelent és nagy botrányt keltett *Az élet öt folyója* [Pjaty rek zisznyi] című könyvének alapja az utazás metaforája. A „regényfolyó”-ként aposztrofált írás kiindulópontja a világ öt nagy folyóján (a Volgán, Rajnán, Gangeszen, Mississippin és Nigeren) tett utazások élményeinek rögzítése. Ezáltal a könyv olyan klasszikus orosz művekkel lép párbeszédbe, mint Ragyiscsev *Utazás Pétervárról Moszkvába* című munkája vagy Dosztojevszkij *Téli feljegyzések nyári élményekről* című írása. Ez a hagyományba ágyazottság teszi lehetővé, hogy Viktor Jerofejev sajátos, vitatható és szándékoltan provokatív véleményt mondjon az oroszokról, Oroszország állapotáról, Kelethez és Nyugathoz való viszonyáról, a keleti és nyugati kultúrákról, az e kultúrákhoz tartozó népek Oroszországról kialakított képéről. Ugyanakkor Viktor Jerofejev elbeszélő-hőségének utazása – Andrej Belij *Zapiski csudaka* [Egy külön feljegyzései] című regényének főhőiséhez hasonlóan – belső utazás is a hős tudattalanjának világában. A „regényfolyó” tehát sajátos tudatfolyam is, egy magas intellektusú, a klasszikus pszichoanalízis eredményeit is jól ismerő egyéniség tudatfolyama, aki vallomásaiba a nem kevésbé intellektuálisnak tételezett olvasó elvárásait is belekalkulálja, csak azért, hogy az intellektusára büszke olvasót megcsalja. Mert Jerofejev elbeszélője, követve a Rozanov-féle hagyományt, maga a két lábon járó alogizmus, a számtalan szerepet magára öltő önellentmondás. És ebbe a sokszínű szerepjátszásba még az is belefér, hogy Viktor Jerofejev elbeszélője a „másik” Jerofejevnek, a *Moszkva–Petuski* című kitűnő könyv tragikus sorsú szerzőjének alteregója legyen. Furcsa dolog ez a „két Jerofejev” közötti viszony. Amíg Venyegyikt élt, igyekeztek mindketten élesen elhatárolódni a „másiktól”, próbálták eloszlatni a rólok kialakult félreértéseket: Viktornak a *Moszkva–Petuski* szerzősége, Venyegyiktnek pedig a *Metropol*-almanachban való részvétel ellen kellett tiltakoznia. Aztán – már Venyegyikt halála után – kimutatták Viktor regényében, *Az orosz széplányban* a *Moszkva–Petuski*-ből származó allúziókat.⁶ Amikor *Az élet öt folyóját* olvasom, és az első, a volgai utazáshoz kapcsolódó részben olyan fejezetcímeket találok, mint *Moszkva–Uglics*, *Uglics–Kosztroma*, *Kosztroma–Nyizsnyij Novgorod*, vagyis hogy az egyes fejezetek az állomások szerinti útszakaszokra bomlanak, nem tudom nem észrevenni Venyegyikt Jerofejev *Moszkva–Petuski*-jának hatását. Mindkét szerzőnél darabokban áll a világ, következésképpen fragmentáris a mű, de mindketten valami nagy egység megteremtése és az Istenhez való közel kerülés után sóvárognak: Venyegyikt a poéma-formával és az evangéliumi utalásokkal, Viktor az „Egy az Isten [Isten]” mottóval. A racionalitástól való függetlenedés azonban a két szerzőnél különbözőképpen valósul meg: ami Venyegyiktnél az alkoholizmus, az Viktornál a perverzítésba hajló szexualitás. *Az élet öt folyója* – Thanatosz és Erősz uralmának verbális megmutatkozása, az ember állatias ösztöneinek trágárságokká szublimálása.

Összességében Jerofejev műveiről elmondhatjuk, hogy az idézetek, allúziók, parafrázisok, átértelmezések, szójátékok szövevényes rendszert alkotnak szövegeiben, a szónak mint a szöveg alapegységének stabilitása végképp megrendül, a szó áttetszővé, többértelművé vagy jelentés nélkülűvé, egy nagyszabású intellektuális játék részévé válik. A szó poliszemiájának ilyen mértékű kiaknázása Jerofejevet Fjodor Szologub, Andrej Belij és Vladimir Nabokov örököseivé, esztétikai és etikai provokációja és nyíltan vállalt alogizmusa Vaszilij Rozanov méltó követőjévé, az orosz poszt-posztmodern irodalom eredeti képviselőjévé avatja. Írásait tarthatjuk vitára ingerlőknek, provokatívaknak, megbotránkoztatóknak, sokkolóknak; csupán egyet nem tehetünk meg velük: nem hagyhatjuk őket figyelmen kívül. Ezt példázza a napokban Moszkvában megjelent legújabb könyve, az aforisztikus jellegű *Enciklopegyija russzkoj dusi* [Az orosz lélek enciklopédiája] is.

⁶ Oleg Dark: „V. V. J., ili kruseniyje jazikov”, in: *Novoje lityerturnoje obozrenyije*, No25, 1997.

A HOLTAK VÁROSA MEG A HALHATATLANOK VÁROSA

*Pétervár és Moszkva alakjának változása
a XVIII–XX. századi orosz kultúrában**

Tudjuk, hogy Pétervárt eredetileg úgy képzeltek el, mint az európai gondolkodásban a reneszánsz kortól végig jelenlévő „tökéletes város” elvének megvalósítását. Kezdetről fogva szembeötlő volt a Moszkvával, vagyis az „orosz” és „természetes” várossal való szembenállás. A polémia annál is inkább éles volt, mert Moszkva mint az egyetlen „tökéletes”, pravoszláv állam fővárosa világviszonylatban is kivételességre pályázott. Pétervár (ha kezdetben félénken is) szintén pályázott erre a szerepre, bár egészen más okokból. Már magának a városnak az elnevezése is nyilvánvaló kihívás volt a Harmadik Róma elméletével szemben („Szent Péter városa” csak Róma lehet; ebben az esetben az újonnan alapított „Róma”, moszkvai számítások szerint már a negyedik, az, amelyik nem létezik.)

A „palotaforradalmak korszakában” a két főváros vitája konkrét politikai tartalommal telítődött: nem véletlen, hogy II. Péter idején, a meglehetősen konzervatív erők uralma alatt a főváros Moszkvába helyeződött, majd a radikális „tudós hadsereg” győzelme és Anna Ioannovna egyeduralmának kiépítése után ismét visszakerült Pétervárra. Meglepő ugyanakkor, hogy – mindamellet, hogy a „tudós hadsereg” kizárólag írókból állt – Feofan Prokopovics vagy Kantjyemir (később pedig Lomonoszov és Szumarokov) műveiben a két város ellentéte nem jelent meg. Sőt a XVIII. század közepének orosz irodalma számára Moszkva mint jelentéssel, szemantikai tartalommal telített hely nem létezett. Pétervár (például Tregyakovszkij 1752-es versében, a *Dicsőség az izsori földnek* címűben) bármivel szemben állhat – például „Velence és Róma”, „Távoli London”, és „Párizs, városok csúcsa vagy királynője” –, mégpedig úgy, mint másolat az eredetivel, de olyan másolat, amely arra hivatott, hogy felülmúlja az eredetit, és maga váljon „mintává” más városok számára. De mindezek mellett a városépítés és a városi élet orosz tapasztalata nem említődik meg, nem verbalizálódik; és ezzel az új fővárosban mintegy hallgatólagosan kifejeződik időszerűtlensége, lehetetlensége. Pétervár nemcsak szemben állt Moszkvával, nemcsak egyértelműen a helyére pályázott, hanem – tudatosan vagy sem – tagadta is a létét, kinyilvánította nemlétezését, azonosította a vad természettel, amelyet meg kellett zabolázni és a civilizáció körébe kellett vonni.

Természetesen a valóságban mindez sokkal bonyolultabb volt. Azok, akik valóban építették az Ideális Várost a Néva torkolatában (azokkal szemben, akik csak elképzelték és leírták az építést), semmiképpen sem tudtak elszakadni Moszkva hatásától, sem tudatosan, sem tudattalanul. Már az 1720-as években a fiatal Rastrelli, miután belefáradt a pétervári érzéketlen építkezésbe, Moszkvában megtervezte „Nariskin-barokk” stílusú díszes templomait. És nem véletlen, hogy Moszkva egészen 1770-ig barokk templomokat

* Eredeti megjelenés: Valerij Subinszkij: „Gorod mjortvih i gorod bessmertnih. Ob evoljivii obra-zov Petyerburga i Moszkvi v russzkoj kulture XVIII–XX vekov”, in: *Novij Mir*, 2000/4. 145–156. o.

épített, mégpedig a II. Katalin trónra lépésétől hivatalossá vált neoklasszicista stílus ellenében, valamint annak a fiatal építésznemzedéknek a megnyerése érdekében, amelyik éppen a „régí fővárost” választotta a kincstári esztétikába nem illő elképzeléseinek megvalósítására. Bazsenovnak a Nagy Kreml-palotára vagy különösen a caricinói épület-együttesre vonatkozó tervei, vagy Kazakov Péter-palotája ahhoz túlságosan is nyíltan szemben állt Quarenghi vagy Sztarov aszketikusan szigorú homlokzataival, hogy mindezt egyéni stílusbeli különbözőségeire lehessen visszavezetni. Ennek az ideológiai jellegű vitának a lényege még világosabbá válik, ha figyelembe vesszük, hogy Bazsenov szabadkőműves volt, vagy azt, hogy Novikov éppen ebben az időben telepítette át szabadkőműves kiadóját Pétervárról Moszkvába. A Moszkvai Egyetem 1755-ös alapítása lehetőséget adott a régi fővárosnak arra, hogy új helyét kialakítsa a birodalom intellektuális életében. Moszkva először, ekkor még félénken ugyan, de próbálgatni kezdte a „kísérleti terep” szerepét, amelyben megformálódtak az alternatív politikai, szociális és filozófiai eszmék. Nem véletlen, hogy a XVIII. század legélesebb hangvételű ellenzéki írása az *Utazás Pétervárról Moszkvába* címet viseli.

De ez az ellentét verbális szinten még nem fejeződött ki megfelelően. Moszkva, amely megszűnt Harmadik Rómának lenni, és ennek köszönhetően félévszázados sokkban élt, már elkezdte kialakítani új „mítoszát”, de mint az egész „Belső-Oroszország”, még nem találta meg a megfelelő szavakat, hogy az Újkor kultúrájának keretei között kifejezze magát. A XVIII. század – Pétervár monológiája. A főváros – és csakis a főváros – hangja hallatszik e kor irodalmában (elsősorban a költészetében), de ez a beszéd szétesik két, egymással alig érintkező hangra: egyfelől – egyre egyhangúbban – megéneklődik Pétervár területi növekedése, palotáinak pompája, az udvar vígassága; ugyanakkor, az 1760-as évekkel kezdődően, éppen a fiatal fővárossal kapcsolatban jelennek meg a költészetben a durvaságig fokozott leírások a legalacsonyabb szociális rétegek életviteléről. Péter városának kocsmaiban „barátkoznak, verekednek, isznak és dalolnak” Ivan Barukov ódáinak szereplői, és ugyancsak ott verekednek meg egymással az ökölvívók is; Torzsokból a fővárosba érkezve válik hőssé Vaszilij Majkovnak, a Szemjonovszkij ezred tisztjének heroiko-komikus poémájában Jeleszja, a féktelen kocsis. A pétervári polgárság életének enciklopédiáját adják Mihail Csulkov művei, a *Hinta-vers* és a *Szemik-vers*. Pétervár mintegy „Oroszország helyett” létezik, ugyanakkor magába sűrítve, koncentráltan fejezi ki Oroszországot. Pétervárral lezárul a kultúra látóhatára. Bármelyik jelenség – legyen az az elithez tartozó vagy alacsony rangú –, ahhoz, hogy láthatóvá (leírhatóvá, megrajzolhatóvá) váljék, bele kell essék ebbe a látókörbe. Nem véletlen, hogy a szentimentalista kultúrában, amely magával hozta a Városnak mint a bűnös civilizációnak és a „természetes életnek” ellentétét, a város szerepében Pétervár, míg a „természetes világ” szerepében a város környéke (a *Szegény Lizában* éppen Moszkváé)¹ lép fel.

A két város esztétikai és ideológiai konfliktusát az orosz irodalomban csak a XVIII–XIX. század fordulóján kezdték értelmezni. Ez nem véletlen, hiszen éppen ebben az időben kezdett kialakulni az az egységes pétervári városi környezet, amelyikhez általában hozzászoktunk. És éppen ebben az időben jelentek meg a Pétervárról mint egységes fenoménról szóló leírások. „Elegendő csak látni a régi fővárosokat, az ósdi Párizst, a füstös

¹ Meg kell emlékeznünk az akkori idők nem túl nagy számú, éles, Péter-ellenes támadásainak egyikéről, amely E. R. Daskova hercegnőtől származott: „Kisszerű becsvágytól indítatva, hogy az alkotó szerepében tetszelegessen, Pétervár építését a legkegyetlenebb eszközökkel sietette (...) II. Katalin idején a város a népszerűsítésére duzzadt, az épületek díszesebbé váltak, és mindez erőszak nélkül történt, anélkül, hogy ellenállást váltott volna ki.” A Pétert megvető Daskova ugyanakkor nem kételkedik abban, hogy Pétervár felépítése és fővárossá válása szükségszerű volt – neki csak az *eszközök* nem tetszettek.

Londont ahhoz, hogy Pétervár értékét felfogjuk. Nézzék csak, micsoda egység, hogy beillenek a részek az egészbe, milyen szépségesek az épületek, micsoda ízlés, az egészben micsoda változatosság, mely a víz és az épületek keveredéséből adódik!” (K. N. Batyuskov: *Séta a Művészeti Akadémiáig*, 1814). Vessük ezzel össze az ugyancsak Batyuskovtól származó Moszkva-leírást: „Az ősi Kitaj-gorod fűrészfogas tornyaival szemben a legújabb olasz építészet bájos épülete áll; itt az Alekszej Mihajlovics uralkodása alatt épített kolostorba hosszú kaftános, nagyszakállú férfi lép be, amott a bulvárhoz valaki divatos frakkban közeledik; én pedig... csöndesen így szólok magamban: »Nagy Péter sokat tett, de semmit sem végzett be.«” És ugyanekkor: „Azt, aki a Kremlben állva és hűvös szemmel figyelve ezeket a gigászi tornyokat... nem töltötte el büszkeség szülőházaja iránt... attól idegen minden nagyság... az jobb, ha elmegy Németországba, hogy éljen és meghaljon egy kisvárosban, a harangtorony tövében...” (*Séta Moszkvában*, 1812). Vagyis Pétervár attribútumai: az újszerűség (a jelenben való létezés), a harmónia, az egység; Moszkváé pedig a többidejűség (vagyis nem a „múltbéli”, hanem az időn kívüli létezés), a többféle stílus, és mindemellett a monumentalitás.

Batyuskov közvetlenül a Tűzvész előtt járt Moszkvában, amelyik, mint ismeretes, sokban hozzájárult ahhoz, hogy a város díszesebbé váljék. A pétervári városi környezet kialakulása hatalmas épületegyüttesek létrehozásával lényegében az 1820–1830-as években fejeződött be. Azt mondhatjuk, hogy a balparti városrész központjának térsége egyetlen hatalmas Házzá alakult, amelyben most már semmit sem lehetett felépíteni vagy lerombolni anélkül, hogy azzal meg ne bontsák a kialakult egységet. De ha ezek laknak egy közös házban, akkor a XIX. század elején élő emberek elképzelésében ez a ház nem lehetett más, csak kaszárnya. Ez sok vonatkozásban magyarázatot ad arra, hogyan fogták fel a kortársak és a következő nemzedékek (egészen a XX. század elejéig) a mi szemszögünkben például értéknéző mutatkozó Sándor-kori építészeti. („A XIX. század első negyede az építészeti tehetség széleskörű elszegényedésével tűnt ki. Leegyszerűsödött, fantáziátlan stílus uralkodott, egyhangú oszlopokkal, súlyos és szegényes párkányokkal... Ez a szegényes stílus minden épületre rányomta a bélyegét, tönkretéve a város arculatának minden szépségét és nagyságát...” – V. G. Avszejenko: *Szent-Pétervár városának története...*, 1903). Pétervár környékét továbbra is faházak alkották. De ezek a házak a sajátosan pétervári „perspektívák” és „vonalak” rendszerébe épültek bele (nem is beszélve a Szimenciben lévő *utca-századokról*); ráadásul ezeket (nagyobb részben) nem letelepedő, kétes egzisztenciájú kispolgári családok lakták. Sajátos nemek szerinti összetétele (1800-ban a 70%-a férfi, a 30 %-a nő) gyakorlatilag nem változik meg a század végéig. A főváros (a XVIII. század végére) kétszázazres lakosságának fele állami szolgálatban állt, a második fele pedig vagy kiszolgált az elsőt, vagy állami vállalatoknál (mondjuk hajóépítő műhelyekben) dolgozott. Nemcsak a katonák, hanem a tisztek és kishivatalnokok nagy része is nőtlen volt. És a pityeri parasztok is meg a német kézművesek is magányosan, üres kézzel érkeztek Pétervárra. Nem volt a városban sem családjuk, sem ingatlanjuk, hanem a városon kívül; és végül a főváros hatalmas és egyre növekvő része² a paraszti réteghez tartozott („az orosz falusi ember, aki a városban szezonálisan kézművességgel foglalkozott, jogi értelemben „paraszt” maradt” – M. Weber: *A város*). A lakosság kétharmada formálisan falusi földközösségben élt, és az emberek össze voltak kötve egymással (ha jobbagysorban voltak) a közös úrbér révén, meg (bármilyen esetben) a fejadó révén.

„Városi közösség” abban az értelemben, ahogyan Weber használja, Pétervárott nem létezett. Éppen az ilyen kommunaszerű közösség különbözteti meg Weber véleménye

² N. V. Juhnyova adatai szerint a főváros orosz lakosságából a parasztság 1869-ben 35 százalékot tett ki, 1881-ben 43 százalékot, 1890-ben 57 százalékot, 1900-ban 66 százalékot, és 1910-ben 71 százalékot.

szerint a nyugati várost a keletitől. Ám a „pétervári egység” fogalma ennek ellenére létezett. A péterváriak nem attól voltak péterváriak, hogy beletartoztak valami városi korporációba, közös megítélés alá estek vagy városi vezetést választottak volna. Más dolog egyesítette őket: a tábornoktól a lakáig, a pravoszláv paptól a bajor csizmadiáig vagy a tiroli kintornásig kisebb vagy nagyobb mértékig mindannyian bevonódtak a „fővárosi kultúrába”. A lényeg természetesen nem az, hogy ebben a nem-orosz városban le kellett vágatni a szakállt vagy kávét ittak tea helyett. Az egyén részvétele az imperátor programjaiban, valamint viszonylagos kívülállása a természetes családi kötelékeken nagy lehetőséget nyújtott számára a „közös ügy” keretein belül az önmegvalósításra (hogy Rilejev vagy Benkendorf elképzelései szerint-e, az már nem olyan lényeges). Mellesleg ezért volt az, hogy a dekabrizmus, amely közvetlen hatást akart elérni a társadalmi szférában, Pétervárott oly szép hajtásokat eresztett, és oly szerényeket Moszkvában.

Ugyanakkor a tűzvész utáni Moszkva (különösen központja) főúri villákkal épült be. Korábbi formájában állították helyre a moszkvai „kertvárost”, a fából épült, Moszkva folyón túli kereskedőnegyedét is. Az eredmény a „Gribojedov-féle Moszkva” lett, valamint a néhány évtizeddel később az irodalomban megjelenített „Osztrovszkij-féle” Moszkva – e két, minden különbözősége ellenére is rokon világ: életformájuk a családi, rokoni alapnak és a fiziológiai, természeti ciklusoknak rendelődött alá, s ezek nem függenek a történelmi időtől. Gribojedov Moszkvája úri, családi kapcsolatokra épülő város (még az olyan hivatali karrier is, mint Molcsaliné, a családi kapcsolatoknak köszönhetően alakul ki), a hivatali ügyek a főúri házon, a *villán* belül dőlnek el, azon a villán belül, amely kívül áll a történelmen. Ez a város női jellegű, ahol a férfi csak „gyermek, szolgál”. Az *Anyegin* Moszkvája – a „menyasszonyok vására”. Ebben a városban nem múlik az idő, itt még mindig tart a tizennyolcadik század, amely elveszítette konkrét korszak jellegét, és örökkévalósággá vált; itt az éltes dámák „I. Katalin frájlájnjai, akiknek ugyanaz a spiccük van, ugyanaz a férjük, csak a házuk új”. Moszkva mint emberi közösség, mint életforma változatlan, és könnyedén túlteszi magát az épületek lerombolásán és újjáépítésén. Batyuskov számára a moszkvai városi környezet legfőbb tulajdonsága még a tágasság volt, de az 1812-es tűzvész rávilágított a moszkvai építészeti stílus egy másik jellegzetességére is: e stílus összetevőinek könnyű felcserélhetőségére, lényegteleniségére, a város „szellemiségében” való elenyésző részvételére.

Moszkva mint rokoni kapcsolatokra épülő város inkább arisztokratikus volt. Pétervár mint „kaszánya-város” inkább demokratikus. Gondoljunk csak a Boratinszkij *Lakomájában* megjelenített ellentétre, amely a moszkvai nagyurak előkelő „ebédjei” és „az ismeretlen Pétervár zugaiban” (ott, ahol a Szemjonovszkij ezred, az ötödik utcában, abban az alacsony házban található) a költők (akik bérlakásokban laktak és kishivatalokban dolgoztak) „ostoba lakomái” között húzódott. Húsz év múltán, 1840-ben ugyanez a Boratinszkij, amint Lermontovot jellemzi, akivel éppen összeismertették, azt írja a feleségének: „...van benne valami örömtelen, valami moszkvai”. Boratinszkij itt ifjúkorának kategóriái szerint gondolkodik. Moszkva mindörökké megmaradt számára beképzelt nagyságok városának. Örömtelen – azaz idegen azoknak a szegény³ és (egyelőre) rang nélküli ifjaknak testvéri szellemétől, akiknek nincs családjuk és vagyonuk, akik szolgálják a birodalmat vagy éppen összeesküvést szőnek ellene, de mindenképpen beletartoznak élénk életvitelébe. Nevezhetjük ezt a testvériséget akár „kaszányajellegűnek” is.

Ugyanakkor az egyszerű nép Moszkvája a saját tulajdonú házak Moszkvája volt. Visszarion Belinszkij szavai szerint (*Pétervár és Moszkva*, 1844) „a legszegényebb moszkvai egész életre szóló dédelgetett álma az, hogy valaha véget vethessen a lakásról lakásra

³ „A szegénység a pétervári kultúra egyik meghatározó szimbóluma.” (Jurij Lotman: *Beszélgetések az orosz kultúráról*)

való költözésnek, és »saját házacskájában« élhessen, ugyanakkor a péterváriak természetükénél fogva szoba- és bútorbérlők voltak. Moszkvában mindenütt ott a család, de szinte sehol sem látni a várost”. Egy pétervári többemeletes ház olyan, mint „Noé bárkája...”, ahol van konyhafőnök is, vannak boltok is, szabók is, csizmadiák is, minden a világon”. De ez a ház (a saját tulajdonú háztól eltérően, amely a maga nemében egyedülálló) meg sokszorozódik, hiányzik belőle (ideiglenes lakója számára) az individuális vonás, és emiatt elválaszthatatlan a Várostól, amely szintén egy gigászi „bárkaként” funkcionál. És ezen a ponton a pétervári városi mítosz lényegéhez érkeztünk.

E mítosz „fekete” variánsának keletkezése, amely megtalálható Gogolnál, Dosztojevszkijnél, Nyekraszovnál, egészen pontos történelmi dátumhoz köthető: 1824. november 7-hez, a Nagy Árvízhez, a Nagy Tűzvész ellenpárjához. Mint ismeretes, ez az árvíz – ami már önmagában vége is tragikus esemény volt – rengeteg szóbeszédet hívott életre; szó esett nagyszámú halálos áldozatról (3000 főről beszéltek, miközben a hivatalos adatok szerint 208 pétervári vesztette életét). Ismeretesek a különféle irodalmi visszhangjai is az árvíznek – *A bronzlovastól* és az *Oleskevicstől* egészen a *Faust* második részéig. Az árvíz áldozatai felidézik a város első építőinek áldozatait; Pétervárt kezdik úgy emlegetni, mint olyan „emberevő várost”, amelyik felfalja saját lakóit, miközben ő maga megmarad egész „kaszárnyszerű” hatalmasságában. A szlavofilok a tenger fenekén való pusztulást jósoltak neki (M. Dmitrijev: *Vízalatti város*, 1847.). Végeredményben ezt a kikerülhetetlen, a jövőben bekövetkező pusztulást úgy kezdték értelmezni, mint azoknak a holtaknak a bosszúját, akiket a város a tengernek adott áldozatul.⁴

Ugyanakkor a moszkvai tűzvész éppen ellenkezőleg, a városi környezetet semmisítette meg, de megkímélte a lakosságot. Sőt mi több, úgy tartották, hogy a moszkvaiak maguk gyújtották fel a várost. De még szerencsésebb időkben is – és itt ismét Belinszkijt idézzük – „a Kremlből aligha maradt valami, mert minden évben átépítik, mindig újabb épületek lesznek benne”. Jellemző, hogy azok az átfogó tervek (Bazsenov Nagy Kreml-palotája, Wittberg Megváltó-temploma), amelyek egyszer s mindenkorra rendezetté tették volna Moszkva építészeti környezetét, nem valósultak meg.

Az ezt követő raznocsinyec-éra fokozatosan megfosztotta Moszkvát a „nagyúri” csillogástól. Batyuskov valaha szembeállította egymással a Kreml tornyainak történelmi léptékét a „német városka” kispolgári világával. Most a történelemből kihullott, már nem „famuszovi” Moszkva tetszett „kispolgárinak”. A már említett izoláltság, a változtathatóság, az építészeti tér elemeinek felcserélhetősége jól illusztrálja a régi főváros e történelmen kívüli státuszát. És mindez aközben történt, hogy a bürokratikus államiságtól szabadabb Moszkva a független értelmiségi élet központjává vált. Már 1823–25-ben, mint a közvetlen politikai céllal szerveződött dekabrizmus sajátos alternatívája, megalakult Moszkvában a bölcselők köre. Jellemző e kör egyik ihletőjének, a költő Dmitrij Venyevityinovnak a sorsa. 1826-ban Venyevityinov szolgálati útra indult egy olyan emberrel, aki leveleket hozott Szibériából (ahova E. Trubeckáját kísérte el a kátorgán lévő férjéhez), és amikor megérkezett a városba, rövid időre letartóztatták. A fővárosban, szerelmétől elszakítottan, fél év alatt megírta legszebb verseit, aztán meghalt, mert egy bárról hazafelé menet meghűlt (kimelegedve a táncban, úgy ment ki az utcára, hogy nem gombolta be kabátját). Minden banalitása ellenére ez a történet magyarázható szimbolikusan is. Hogy a fővárosba történő beutazásakor letartóztatták, ez lehet akár sajátos iniciációja

⁴ Ezért a „holtak városa” írásunkban – Pétervár. És egyáltalán nem feledtük, hogy az a hely, ahonnan urbi et orbi Csaadajev a *Filozófiai levelekkel* fordult, *Nekropol* volt, és hogy a fenti elnevezéssel a filozófus éppen Moszkvát akarta illetni. De ez némileg más kérdés: jegyezzük csak meg, hogy az ellenfelek (a szlavofilok és az antiintellektuális közönség) számára volt alapja annak is, hogy magát Csaadajevet tartsák „halottnak”.

egy másik, a moszkvaiéval tükörképet alkotó világnak. Mellesleg ez a letartóztatás a dekabrista felkeléssel van összefüggésben, ami a végét jelentette a fővárosban a többvariációs szociális önmegvalósításnak – innentől kezdve már csak egyetlen, kincstári variáció marad, mert az ellenzékiesség a létezés megszűnését jelenti. A dekabristák „pusztulása” értelmezhető volt az 1824-es árvíz kontextusában is. Hogyha kezdetben a város az egyszerű emberek százait ölte meg, akkor most saját intellektuális és szociális elitjével számolt le, végérvényesen kinyilvánítva ezzel démonikus jellegét.⁵ Venyevityinov halálát a *bál*, a nagyvilági élet legfőbb rituális eseménye okozta. Az 1820–30-as évek költőinek képzeletében a pétervári bál egyre inkább komor, misztikus színezetet kapott, szinte a feketemise vonásait öltötte magára. Felidézhetjük itt Alekszandr Odojevskij egyik 1825-ös versét, amelyben a táncosok csontvázaknak bizonyulnak, vagy Lermontov *Alarcosbálját* és végül Benegyiktov *Keringő* című művét (1840), amelyben „egy angyal, a zuhanástól való félelmében, a forgás démonát vasvállánál megragadja”. Ezért könnyen elképzelhető, hogy a kortársak egy részének felfogásában Venyevityinov nagyon is Pétervár áldozatának (a bál idején hozott áldozatnak) mutatkozhatott, és nem véletlen, hogy éppen az ő barátaiból lettek a szlavofil mozgalom ideológusai, akik vadul támadták a Néva torkolatában elterülő várost, történelmi jelentőségét, sőt létjogosultságát.

Pétervár elutasítása maga után vonta Moszkva felértékelődését. Ugyanakkor mi volt az – ha most csak a városi környezetről beszélünk, amely az adott esetben eliminálja történelmi, szociális és etnográfiai telítettségét –, ami a régi fővárosban vonzotta a szlavofilokat? Lássunk egy jellemző gondolatort Panajev visszaemlékezéseiből: „Elindultunk, hogy barangoljunk egyet Moszkvában, végül fáradtan letelepedtünk a Moszkva folyó partján, a Dragomilovszkij-híddal átellenben...”

– Van-e a világon még egy város – kérdezte tőlem Konsztantyin Akszakov –, amelyekben ilyen egyszerűen és szabadon le lehetne telepedni, mint mi tettük most? Nem is vagyunk olyan nagyon távol a központtól, és mégis, mintha faluban lennénk. Nézzék csak, milyen szépen szóródnak el azok a házacskák a hegyoldal zöldjében...”

Vagyis Moszkva azért tetszik a szlavofiloknak, mert nem szakadt el a természettől, és mert bizonyos értelemben nem teljesen város. Ellenfelek ugyanezt állítják róla, csak ellentétes előjellel. Herzen véleménye szerint (*Moszkva és Pétervár*, 1842 – megjegyezzük, hogy ez a cím tükörképe Belinszkij hasonló gondolatokat tartalmazó, bár kevésbé mély írásának), „Pétervár a főváros általános, elvont fogalmának megtestesítője (...) Moszkva (...) nem hasonlít egyetlen európai városra sem, Moszkva inkább egy gazdag orosz falu gigantikus méretű megvalósulása”. Ugyanakkor „Pétervárban nincs semmi eredeti, és közel álltam a kétségbeeséshez. Ezeket a pillanatokat Pétervárnak köszönhetem, és annyira megszerettem általuk Pétervárt, mint amennyire kiszerettem Moszkvából amiatt, mert még kínozni, gyötörni sem volt képes” (Herzen).

Mint Apollon Grigorjev írta, éppen ebben az időben alakult ki a sajátos „pétervári irodalom”. Idézzük fel legfőbb motívumait (figyelembe véve egy sor irodalmi művet *A bronzlovastól* a *Bűn és bűnhődésig*). Ilyen a tradicionális, romantikus hasonmás-motívum (amelyet 1846-ban Dosztojevskij indított el, és mint ismeretes, nem értett meg a korabeli kritika, de ami nagy hatást gyakorolt a későbbi irodalomra); és ilyen a város elpusztult építőinek bosszúját megjelenítő motívum (Polonszkij *Miazmája*, 1868). De mindene előtt ilyen ennek az irodalomnak hőse, az úgynevezett „kisember” (kezdetben csinovnyik, de a *Bűn és bűnhődés*ben már egyetemista, ami a diskurzus bizonyos változásáról tanúsko-

⁵ Helyénvaló itt megemlítenünk Tyutcev két versét: az 1825. december 14. címűt, amelyikben azokról az örültekről van szó, akik „a sarkkört akarják felfűteni”, valamint egy 1848-as francia versét, amelyben „a sarkkör magához vonzza városát”. A sarkkörhöz való kapcsolódást éppen Pétervárnak tulajdonítja. Ez a kép ismét csak lehetővé teszi azt az asszociatív kapcsolatot, amely Venyevityinov *meghűléstől* bekövetkezett halála és a dekabristák elbukása között található.

dik; de mindegyik esetben olyan ember, aki szervesen kapcsolódik az államhoz: az egyetem is kincstári intézmény), aki irracionális, elemi erők áldozatává válik, de közben keményen ellenáll ezeknek az erőknek. Mindeközben az ellenállása fokozatosan mind agresszívebbé és értelmetlenebbé válik: Jevgenyij ökölrázásától kezdve a véres baltáig.

Mik ezek az elemi erők? Ellentétben a „majdnem város” Moszkvával, Pétervár a par excellence város, „a város megtestesült eszméje”, és beteges vonzása, halálos csábítása, títka – nem más, mint az urbanizáció csábítása, a városi civilizáció misztikája. Ezért az az elemi erő, amely a hősöket elpusztítja – a természeti erő, amelyet a város leigázott (de le nem győzött). Ez az elemi erő teszi a várost államhatalommá (amennyiben Pétervárot arról van szó, hogy az állam hozza létre a várost és nem fordítva). A *bronzlovasban* ezeket az erőket az árvíz testesíti meg; a későbbi szerzőknél ez már átalakított formában jelenik meg; ott már inkább szociális erőkről van szó. Vagy talán nem ennek az elemi erőnek az eszközei azok a gazemberek, akik Akakij Akakijevicsről lerángatják a köpenyét? Az áru- és pénzviszonyok, amelyeket nem ellenőriz az állam, és távol állnak minden moráltól – szintén ilyen elemi erő, különösen Dosztojevszkijnél (közvetlen asszociációs kapcsolódása lesz majd ennek a fiziológiai, elemi erejű, „kapitalista” gazdasági realitásnak az árvíz elemi erejéhez Zablockijnál az *Oszlopokban*). A hősök lázadása nem közvetlenül ez ellen az elemi erő mint olyan ellen irányul, hanem a városépítő állam ellen, és még tágabban értelmezve: a civilizáció és az általa létrehozott morál ellen. E civilizáció arra képes volt, hogy leláncolja a tengeret, hogy harcra hívja ki, de arra már nem, hogy szerencsétlen szolgát megvédje a viszontagságoktól. Nem véletlen, hogy a klasszikus pétervári alkotások hőseinek nagy része Kolomnában, az árvízről legtöbbet szenvedett városrészben lakik.

Pétervár olyan, mint egy bárka: bárka a valóságos tengeren és bárka a természet és a történelem elemi erőinek tengerén is. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a tradicionális elképzelések szerint a vízbefúlás szégyenletes halál, ellentétben a tűzhalállal. A vízbefúltakat a temetőn kívülre temették. Ugyanakkor a „vízözön” képe más színezetet is kaphat: a kabbalisztikus elképzelések szerint például a Vízözön azért volt, hogy megtisztítsa a földet a bűnöktől; a föld megfürdését a „megnyílt égi csatornák” vizében úgy fogják fel, mint a zsidó mosdást a rituális fürdőben. A vízbemerülés szemantikája a keresztény tradícióban még szembeötlőbb, és nem szorul magyarázatra. Ugyanakkor figyelmet érdemel, hogy a második legnagyobb árvíz (1924-ben) egybeesett a város átkeresztelésével, a városalapító nevének elvesztésével. Világos, hogy ebben az esetben nem keresztelésről van szó (nem is „antikeresztelésről”), sokkal inkább össze lehet ezt vetni a régi Oroszországban meglévő szokással, hogy a csecsemőnek másik, „hamis” nevet is adtak, rontás ellen. Igaz, már „Petrográd” is, amely 1914-ben jelent meg a térképen, védelmet szolgáló álnév, eufemizmus. A főváros Moszkvába történő áthelyezése pedig a legradikálisabb védelmi cselekedet, amely azt jelenti, hogy Pétervár elveszítette lényegét, történelmi szerepe megváltozott.⁶

Mielőtt azonban ez bekövetkezett volna, Pétervár alakja újabb változásokon esett át. Benois, Kurbatov, valamint más művészek és művészettörténészek, később pedig az akmeista költők törekvéseinek köszönhetően Pétervár történelmi központja, elsősorban az a XVIII. századi és a XIX. század eleji építészet, amelyet valaha (sokan még a XX. század elején is, amelyről a hivatalos *Város történetéből* vett fentebbi idézet is tanúskodik) „utánzóknak” és „kaszárnyajellegűnek” tartottak, „kanonizálódott”. Ebben az átesztétizált Pétervárban

⁶ Természetesen nem akarjuk II. Miklós, Lenin vagy Rikov tettét arra való tudatos vagy tudattalan törekvésként magyarázni, hogy megvédjék Pétervárt „Avdotya cárnő átkaitól”. Ugyanakkor a pétervári történelem kontextusában azok a döntések, amelyeket pragmatikus vagy propaganda jellegű elképzelések diktáltak, más jelentésre is szert tettek. Meg kell jegyeznünk, hogy Szent-Pétervár a kezdetektől fogva egy sor eufemisztikus elnevezéssel rendelkezett, a magas kulturális körökben használt „Észak Palmírjá”-tól vagy „Petropol”-tól kezdve egészen a köznyelvi „Pityer”-ig.

nem kaphattak helyet Gogol és Dosztojevszkij fantomjai, akik azonban tovább éltek más művészek munkáiban, elsősorban Andrej Belij nevezetes regényében, a *Pétervárral*. A XIX. század közepén és második felében a „sötét”, „komor” Pétervárral semmi sem állt szemben – és ebben az időben a város szinte szenved Moszkvának, antitézisének, ellenpólusának hiányában, ami lehetővé tenné felismerni saját valóságát, saját titkát. A XX. század elején a Pétervár „kétarcúságáról” folytatott vita oly erős volt, hogy a városnak nem volt szüksége semmiféle külső oppozícióra: mindenesetre a tautológia veszélye nem fenyegette.

Ugyanakkor a pétervári levegő történelmi sűrűsége és feszültsége, lakóinak individuális és kollektív vonzódása a történelmi (vagy talán pontosabb lenne azt mondani: metatörténelmi) drámához ebben az időszakban különösen jól kirajzolódott a moszkvai „semleges” atmoszférával összevetve. Elegendő összehasonlítani azt a féktelen (intellektuális, művészi) reakciót, amit az 1905. január 9-i eseményekre (mint az események láncolatában bekövetkezett újabb szakadásra, a gyilkos város újabb leszámolására lakosai-val) tettek, azzal a teljes hallgatással, amellyel a nem kevésbé véres (ugyancsak 1905-ös) decemberi eseményeket övezték Moszkvában. Ebben az időszakban az egyetlen, Moszkvában lezajlott olyan esemény, amely jelentős hatást gyakorolt az orosz történelmi tudatra, a „Hodinka”. De ez a tragikus félreértés is olyankor történt, amikor az udvar éppen Moszkvában tartózkodott (és így Moszkva „ideiglenes fővárosnak” számított), és inkább úgy fogták fel, mint durva előjelet az uralkodásra, a dinasztiára vonatkozóan, de semmiképpen sem kapcsolódott össze a város sorsával.

A főváros Moszkvába történő áthelyezése megváltoztatta – mégpedig radikálisan – mindkét város helyzetét az oroszok történelmi tudatában. Ugyanakkor a forradalom utáni történelem több eseménye is a fentebb ismertetett séma alapján zajlott le, mintha előre megjósolták vagy megírták volna.

Pétervárral-Leningráddal kapcsolatban mindenekelőtt a blokádról van szó. Fizikailag épen maradt, sőt viszonylagosan (például Kijevvel vagy Drezdával összehasonlítva) kevesebbet szenvedett a bombázástól, de a Város egymillió embert áldozott fel az Éhségnek – amit szintén tarthatunk elemi erőnek.

Sajátos „előkészülete” volt ennek az 1919–1920-as éhínség. Gondoljunk arra a nevezetes leírásra, amely közvetlenül ez után az esemény után született: „Pétervár olyan rendkívülien gyönyörű lett, mint amilyen már régen nem volt, de talán sohasem (...) A transzparenssekkel együtt mintha lehámlott volna róla a fölösleges tarkaság is. A házak, még a legegyszerűbbek is, olyan arányos és szigorú külsőt nyertek, amilyennel korábban csak a paloták rendelkeztek.” (V. Hodoszevics). Nem más ez, mint a város soron következő tisztára mosdása, ezúttal a városlakók vérében és fájdalmában. És – akármilyen furcsán is hangzik – megvalósult Benois és Kurbatov titkos vágya: a városlakók nélküli, izléstelen valóság nélküli, fölösleges tarkaság nélküli, a még életében múzeumivá lett város. Különböző éppén a forradalom utáni első években – a volt „miriszkussztvások”, a Régi Pétervár Társaság tagjainak közvetlen közreműködésével – több palotát is múzeummá alakítottak; több épület – részben a Palota tér épületegyüttese is – visszakapta „történelmi” arculatát (vagyis az 1830-as években, a klasszikus pétervári korszak végén kialakult képét). A „kaszárnya-város”, a „ház-város” *múzeum-várossá* alakult. A város architekturális „testének” megőrzése (még ha a kényelem árán is vagy – szélsőséges esetben – a városlakók életének feláldozásával is) fatális elrendeltségből tudatos feladattá vált. De ha Pétervár jellegzetessége (Moszkvától eltérően) mindig a történelemben ágyazottság, a történelemben való részvétel volt, akkor a múzeumi létezés történelmen kívüli, történelem utáni státuszt ígért. A Hodoszevics írásából vett iménti idézetnek szörnyűséges folytatása van: „Vannak emberek, akik a sírban jobbá válnak: úgy tetszik, ez történt például Puskinnal (...) De Pétervárral kétségtelenül ez történt”.

Természetesen a gyakorlatban nem zajlott le a teljes „múzeumi csonttá” merevedés. A NEP és a rákövetkező „szocialista építés” évei új fiziológiával telítették meg a várost. A Régi Pétervár körül (de nem azon belül!), mint valami vadhús, nőtt ki az Új Leningrád; több palota-múzeumot az 1930-as években üdülőotthonná, klubba, stb. alakítottak át. A központi kerületek totális muzealizálása azonban továbbra is napirenden maradt. Az 1930-as–1950-es években, mint ismeretes, komolyan felmerült Leningrád központjának a moszkvai körzetbe történő áthelyezése, s mindeközben a régi város sajátos emlékmúzeummal alakult. Ugyanakkor azok az események, amelyek Pétervárral megtörténtek, igen kevésbé emlékeztettek a boldog, történelem utáni létezésre, és lehetőséget adtak a kultúrának, hogy átalakítva és átértelmezve ugyan, de visszatérjen a régi mitológémákhoz.

Így például az, hogy a város a vízözön hullámai között pusztul el, áthatja az Oberiu csoportosulás művészetét. Nézzük, hogyan értelmeződik át ez a téma a provincialista-utópista Zabolockijnál, a titkon neoklasszikus Harmsznál és az anarchista Vvegyenszkijnél. Az elsőnél a tenger (kocsmahajókkal és kurvaszirénekkal) – maga az eleven városi élet, amelyet a szerző oly zseniális megvetéssel tud ábrázolni az *Oszlopokban*. Ugyanakkor Zabolockij felhasználja az Atlantiszról szóló mítoszt is (egyenes utalással Platón szövegére):

*Tenger! Tenger! Sír pofája!
Pusztulás örök törvénye!
Ahol az öled volt,
Város halt meg ott, Posszeidón.*

A tenger – az élő, mozgással teli empirikus város, ugyanakkor a halál pofája is, olyan ellenség, amely tönkretette az elképzelt, ideális Várost. Ez a Város aligha Pétervár, de maga a modell az évszázados Pétervár-diszkurzusból következik. Vvegyenszkijnél ezzel ellentétben a tenger – az egyetlen élő realitás, amely szemben áll a hazug hierarchiával; a szabadság elemi ereje, ahol „körötte mindenütt, valószínűleg ott az Isten”; a tragédia viszont az, hogy „a tenger sem jelent semmit, és a tenger is csak kerek nulla” (*A tenger halála*, 1930). És végezetül Harmsz (a *Pétervár városának komédiájában*, 1927) egyértelműen azonosítja az 1917-es forradalmat az özönvízzel. Ugyanakkor Harmsznak egy K. Pugacsovához írott levelében (1933. október 5.) a következő, teljesen tradicionális, „miriszkussztvász” véleményét találhatjuk: „A színház, a nagy poémák és a csodaszép építkezés ideje száz évvel ezelőtt lejárt (...) Amíg nem jöttek létre új példái ennek a három művészetnek, a legjobbak a régi utak maradnak”. A régi építészeti minden biztonnal a régi Pétervár építészete (pontosan „száz év” választja el Harmszt a „klasszikus korszak” végétől). Ily módon első pillantásra mindhárom szerző – minden világnézeti különbségük ellenére – megmaradt a XIX. században és a XX. század elején kialakult modell keretei között.

A XIX. századhoz képest a különbség az elvileg lehetséges nem (vagy anti)humanista nézetben van. Úgy tetszik, a ranglétrán felkapaszkodókat jobban érdeklik az elemi erők összeütközései meg a Logosz beteljesedése, mint Jevgenyij vagy Akakij Akakijevics sorsa. Művészetük dehumanizált világában a kisember mérhetetlenül kicsinyre zsugorodik.

Most nézzük meg, mi történt a szovjet korszakban Moszkvában. Ez a város a blokádkhoz képest semmi hasonlót nem tapasztalt, és még a lenini és a sztálini terror sem volt olyan kegyetlen, mint Leningrádban. Ugyanakkor annak a rekonstrukciónak eredményeként, amelyet Kaganovics hajtott végre az 1930-as években, a régi Moszkva gyakorlatilag megszűnt létezni. A város végérvényesen elveszített minden olyat, aminek valami köze volt a „polgári kényelemhez”. Ugyanakkor az, akinek „nem idegen semmi nagyság”, gyönyörködhet a felhőkarcolókban és a „hatalmas méreteken”. Csakhogy miután elveszítette a valaha rá jellemző „patriarchális családiasságát”, Moszkva nem

vált Ház-Várossá. Inkább a Halhatatlanok Városához lehetne hasonlítani Borges elbeszéléséből: abszolút stilisztikai kakofónia, amely a részletek összeférhetetlenségét hozza magával, és mindemellett a már-már megkapó funkciótlanság. Különbön ezek a tulajdonságok csak erősödtek az utóbbi években, köszönhetően Luzskov városépítő ténykedésének. Annak ellenére, hogy Moszkva a (totalitárius vagy demokratikus) állam központja, mégsem tudta kivívni magának a „hatalmi” pátoszt. Ceretelli állatkái két lépésre a Kreml falától, a százméteres Péter-szobor, amely kimered a keskeny kis Moszkva folyóból – mindez nem véletlenül keletkezett ocsmányság, hanem a város szellemiségének kifejeződése.

A XX. század Moszkvája a moszkvaiak értelmezésében nem a zárt, önmagában megálló talajosság megtestesülése, hanem a „földkerekség legfőbb városa”, „világ-város”.⁷ Ezért olyan különböző íróknál, mint Mihail Bulgakov és Danyil Andrejev, világmisztérium eseményének helyszíne lesz. A káosz a Világ-Város természetes állapota, ugyanúgy, mint ahogyan a rend természetes az Ideális Város számára. Az Ideális Város és a Világ-Város (amely felel a Gogol-féle Mirgoroddal) a történelem *túloldalán* helyezkednek el, és (a maguk módján) a történelem koncentrált kifejeződésének számítanak. Ezért különféle korszakok és stílusok hivatottak bennük együtt létezni.

A péterváriak felfogásában a XX. századi Moszkva az *ázsiai* despotizmus szimbóluma lett, az önjelölt város, amely idegen attól a világtól, amelynek fővárosaként magát kiálította. Pétervár-Leningrád nyugatossága a politikai oppozíció színezetét vette fel.

*Nem kell a Kremlben lakni. Igaza van az átváltozónak,
Hogy ott még az ősi vadság mikrobái nyüzsögnek:
Borisz vad félelme és az összes Iván gonoszsága,
És álcárok penésze a népi jogok helyett.*

(Ahmatova, 1940)

De milyen *népi jogok* voltak a birodalmi Pétervárott? A helyzet az, hogy a „nyugati” főváros azonosítódik a valóságos Nyugattal, többek között annak demokratikus tradícióival is. Ezzel szemben Moszkvában, ebben a *középszerű birodalomban* (Mandelstam), ebben a kontinentális isten háta mögötti világban Uljan-Mohamed, az egész ázsiai Oroszország ornnélküli Császára uralodik (Vaginov, 1921), akit aztán egy nyilvánvalóan „ázsiai”, a *kreml-i hegyi ember* vált fel.

És bár az ilyesfajta nemzeti önszemlélet az 1920–30-as években csak szűk értelmiségi körre volt jellemző, a későbbiekben azért széles körben elterjedt. Miután az „északi főváros” tősgyökeres lakossága (az, ami 1941-ig még maradt belőle), gyakorlatilag kipusztult, a blokád paradox módon hozzájárult ahhoz, hogy a város „szubetnikai” tudata felerősödjék. A „leningrádi ügy”, amely nem véletlenül kezdődött éppen a Leningrád Védelmének Múzeuma tönkretételével (és ugyancsak nem véletlen, hogy ez egybeesett az antiszemita kampánnyal), arról tanúskodik, hogy a központi hatalom zavarosan ugyan, de felfedezte annak a veszélynek forrását, amely a későbbiekben be is következett.

Az 1960–80-as években Pétervár, csakúgy, mint Moszkva az 1830–40-es években, a szabadgondolkodás és a szabad alkotóművészet központja lett, ugyanakkor elvesztette azt a lehetőségét, hogy hasson a társadalmi életre. Mindeközben ennek a Pétervárott létrejött „másik kultúrának” az egyik mozgatórugója éppen a városi környezet volt. Borisz

⁷ Természetesen a szovjet birodalom feltételei közepette, amikor „a föld egyhatod része” miniatűr formában megjelenítette az egész világot, saját külön bejáratú nyugattal és kelettel, ez a modell több mint helyénvaló volt. Ám az, hogy e modell nem felel meg Oroszország jelenleg elfoglalt helyének a világban, nem zavarja a létezésben.

Grojsz szavaival (*A város nevei*) élve: „órákat lehetett sétálni a végtelenül hosszú, egyenes pétervári sugárutakon és rakpartokon anélkül, hogy figyelmet kellett volna fordítani a szovjethatalomra”. Csak Leningrádban jöhetett létre (már a szovjethatalom hanyatlása idején) egy olyan társadalmi mozgalom, amely fanatikusan ellenezte *bármely*, 1917 utáni építmény bármiféle rekonstrukcióját. Érdekes, hogy a szovjet időszak építészetéből a modern pétervári értelmiség nézete szerint hiányzik minden művészi érték, ugyanúgy, mint ahogyan a „miriszkussztvások” szerint hiányzott minden érték abból, ami 1840 után épült.

Természetesen a „másik kultúra” születését tisztán szociológiai tényezők is elősegítették (amelyekről elsősorban éppen Grojsz beszél) – mindenekelőtt a félig vagy teljesen munkanélküli értelmiségiek tömege, amely genetikusan nem került olyan szoros kapcsolatba a hatalommal, mint a moszkvai értelmiség. De ha a „heroikus szamizdat városa” (házikiállításaival, féllegális filozófiai szemináriumai, stb.) Moszkvához (ahol a hivatalos és a nemhivatalos művészet közötti határ sosem volt túl éles) némi lenézéssel viszonyult, akkor maga az „ázsiai főváros” egyáltalán nem hajlott (ma pedig már különösen nem hajlik) arra, hogy megbánja „konformizmusát”. A moszkvaiak komplexusa, hogy Pétervárral szemben a teljesértékűség hiányát érzik, jobbára a „pétervári kultúrának”, vagyis a múzeumi, akadémikus, ál-akmeista szellemiségnek azzal a tradíciójával függ össze, amely a „tősgyökeres péterváriban” (vagyis a második, harmadik nemzedékű leningrádiban) jobbára csak ellenállást képes kifejezni.

A leningrádi-pétervári (vagy új-pétervári) öntudat belső ellentmondása groteszk formában jelent meg azokban az autonóm és szeparatista törekvésekben, amelyeket az utóbbi időkben bizonyos publicisták és közjogi személyiségek (D. Kocjubinszkij, D. Lanyin, a költő V. Krivulin és mások) propagálnak.

Ezeknek a törekvéseknek a gyökere egyfelől az egyedüli európaiság képviselőjének és a (jelen esetben egész Oroszországot megtestesítő) Moszkvával való szembenállás elképzelésében keresendő. A modell a következő: Pétervár elhárít magától minden szerepet az orosz történelemben. Nem akar újra fővárossá válni (az utóbbi időben a főváros Pétervárra helyezésének gondolata egyszer merült fel, akkor is olyan politikus [Borisz Nyemcov] szájából hangzott el, akinek semmi köze Pétervárhoz); Pétervár nem akar körzeti központ sem maradni: leginkább Szingapúr vagy Hongkong nyugati megfelelője szeretne lenni. Pétervár, az „egyedüli európai város”, amely szemben áll a „moszkvai vezetés birodalmi és nyugatellenes tudatával” (Kocjubinszkij); a péterváriak nem oroszok vagy nem teljesen oroszok, ez egy sajátos etnosz, de legalábbis szubetnosz. Ez az elképzelés, mint láttuk, értelmiségi körökben az 1920-as évektől kezdődően előfordul. Az utóbbi harminc-negyven év folyamán minden nemzedék átesett ezen a betegségen. A leglátványosabban Jelena Svarc fogalmazta meg ezt az eszmét (és csődjét) a *Fekete húsvét*-ban (1974):

*Azt gondoltam – és nem csak én –,
Hogy Pétervár, a hazánk, különös ország,
Nyugat, amit keletre dobtak,
És egyedül van, körbezártan,
És mindig megfázik és tüdőbeteg,
És itt ölt meg egy uzsorást egy Napóleon.
De ledőlt ez a szellemi fal –
Betört az ostoba, a sötét, a részeg Oroszország.
Hova lett a hazám? És akkor megértettem:
Pétervárt régen elnyelte Oroszország.*

Pétervár nemcsak egyszerűen Nyugat akar lenni, hanem *keletre dobott Nyugat*. A pétervári értelmiség szívesen hasonlítja városát Alekszandriához (emlékezzünk rá, hogy az 1920-as években Vaginov Pétervárt Antiochiának nevezte – s ez az összehasonlítás ugyanabból a fajtából való). Pétervár nem akar Oroszországhoz tartozni, még kevésbé a fővárosa lenni, Pétervár olyan térség státuszára törekszik, ahol egyenrangú párbeszédre léphetnek egymással a különféle kultúrák (*Megszakított történet egy társbérleti lakásról* – Jevgenyij Svarc, 1996), és ily módon ismét rivalizálhat Moszkvával, a Világ-Várossal. A kör bezárult.

Moszkva is, Pétervár is törekszik arra, hogy kitörjön történelmi mítoszából. Moszkvának elege lett abból, hogy permanens tűzvész közepette létezzék. Törekszik arra, hogy újjáépítse (a régi vagy majdnem a régi formában) mindazt, ami elpusztult (a Megváltó templom, a Voszkreszenszki kapu), és ezzel érvénytelenítse a pusztítás tényét. De paradox módon mindez csak megerősíti azt, amit a moszkvai városi környezetről állítottunk, hogy ebben a környezetben bármely épületet le lehet rombolni, azután pedig újjá lehet építeni anélkül, hogy az egész kép sérülést szenvedne. Pétervár nem akar a „holtak városa” lenni, amelynek létezése viszonylagos változatlanságáért lakóinak életével kell fizetnie. Nem véletlen, hogy úgy menekül mindentől, ami állami jellegű, mint ördög a tömjénfüsttől. De annak a szerencsétlen sorsú gátnak (amely arra lenne hivatott, hogy véget vessen a fenyegető és tisztító árvizeknek) tizenöt éve tartó polémiája, amelynek mélyén nem csupán ökológiai problémák rejlenek, újabb példája annak, milyen nehéz megszabadulni a múlt végtelenül ismétlődő árnyaitól.

GORETITY JÓZSEF fordítása

AZ „EZÜSTKOR” APOKALIPTIKÁJA

*Eszkatológia a művészi tudatban**

Még a századelő irodalmi műveinek legfigyelmetlenebb olvasója sem tudja figyelmen kívül hagyni azoknak a műveknek nagy mennyiségét, amelyeknek a címében ilyen vagy olyan módon, de megmutatkozik az eszkatologikus tematika: *Az eljövendő Hám*, *A fakó ló* vagy egyenesen *Apokalipszis az orosz költészetben* (A. Belij) vagy *Apokalipszis az orosz irodalomban* (A. Krucsonih) és végül *Korunk apokalipszise* (V. Rozanov).

Természetesen lehet azt mondani, hogy mindez a „századvégi” szituációval van összefüggésben, amely általában apokaliptikus várakozásokat eredményez. A XX. század elején Oroszországban a XIX. század végének ezek a világnézeti motívumai nagy impulzusokat kaptak – az orosz–japán háború idején, az első orosz forradalom idején, az első világháború idején, az októberi forradalom napjaiban és persze a szovjet korszak első évtizedeiben. Ugyanakkor hiba lenne azt gondolni, hogy azoknak az időknek minden válsághelyzete egyforma vagy azonos típusú lett volna. Ellenkezőleg, az apokaliptikus gondolkodás a történelem alakulásával együtt változott, bejárva újabb és újabb állomásait.

A jelen munkában, ha csak első közelítésben is, de megkíséreljük többé-kevésbé következetesen, megvizsgálni az „ezüstkori” apokaliptikájának folyamatát (a századfordulótól az októberi fordulatot követő évtizedekig), maximálisan betartva a lehetséges történetiséget.

Az apokaliptikus jellemzők, amelyek első pillantásra különbözőek, és amelyeket egy egységes világszemléletben vizsgálunk, a legszorosabb összefüggést mutatják, és a mozaik elemeihez hasonlóan meglehetősen pontos képet adnak a századelő irodalmának egyik legfontosabb tendenciájáról.

Azonnal leszögezzük, hogy az „apokalipszis” szó szemantikai mezője abban az időben nem volt különösebben széles. A XX. század elejének embere a második eljövettelre várva szükségszerűen elgondolkodott az elsőn is. Akkor Krisztus megváltotta a bűneiben fetrengő emberiséget, beteljesítve ezzel az első Világvégét. Ugyanakkor az emberiség folytatta bűnös életét, közeledett az utolsó vonalhoz, az önmegsemmisítés határára érkezett. Éppen ennek kellett az Utolsó Ítélet várásának okává lennie. Egyáltalán nem véletlen, hogy éppen a XX. század eleje hozta létre ezt az erőteljes apokaliptikus hullámot. Hiszen ez volt a kétezer éves kereszténység utolsó százada. Ráadásul a keresztény korszak kezdőpontja szimmetria-pontja is lett a Krisztus születését megelőző és az utána következő kétezer évnek. Ily módon a figyelem középpontjába került az ókori Egyiptom is, az időszámításunk (a Krisztus születése) előtti XX. század időszaka. Andrej Belij így vall erről: „A Szfinx talapzatánál gyakran jártam; mindig meglepett benne Apollón és Éthióp összeolvadásának titka; ez a titok kiszakította a századokból; ezzel a titokkal elér hozzáink a XX. századba; és tovább; így a két XX. század metszi egymást a Szfinxben: a kultúrák hullámai pedig habként törnek szét rajta; ő néz ki a görög maszk alól; és a modern futurista művész pofája mögül is; a hétköznapiság örökkévalóságba fordul: és benne az

* Eredeti megjelenés: L. Kacisz: „Apokaliptika »szerebrjanogo veka«.. (Eszkatologija v hudozsjesztvennom szoznanyii)”, in: uő.: *Russzkaja eszkatologija i russzkaja literatura*, OGI, Moszkva, 2000. 12–33. o.

örökkévalóság – a mi hétköznapijaink; összefonódnak a nemek ellenpólusai (...) nincs semmi hétköznapi, mint az a porladó kötet, amelyből ki van faragva ez a régi fej.

Egyetlen író egész sor cikke jutott eszembe Egyiptomban: Dosztojevszkij művei összevetődnek az egyiptomi táblázattal, mint ugyanazoknak az élményeknek és viharoknak a termékei (...) Egyiptomnak ezt az intim látványát magunkkal hurcoljuk; titkai – az utcán hevernek, valahol a Lityejnij és a Nyevszkij között, nem pedig (...) a Bulavszkij Múzeumban.”¹

Jellemző, hogy a futuristák is ugyanezt a terminológiát használták: „Minden a nedvességből született» – mondta valamelyik görög. A víz megbontja a vaskos falat is! Titanikus küzdelem! Beton-Apokaliptika!

A megpróbáltatás szörnyű volt – a szikla recsegett, amikor a kopják és a víz ércfogai hozzáérték!”.²

A futurizmus történetének ismerői azonnal ráismerhetnek Alekszej Krucsonih *Majakovszkij szerelmi kalandja* című szövegében Vaszilij Kamenszkij nevezetes könyve titokzatos címének – *Tangó tehennel. Vasbeton poémák*³ – magyarázatára. Ez a könyv még a forradalom előttről, 1914-ből származik, és nem volt benne semmi „nedves” – a futuristák nyelvéből lefordítva, semmi „lírai”. A Krucsonih 1918-ban, már a forradalom után, Tifliszben megfordítja a szituációt, és feltárja mindazt, amit a forradalom Apokalipsziséig nem tudott megfeyteni. Így például a „beton” szót. Az ismert értelemben azt állíthatjuk, hogy az október utáni, a forradalom utáni futurizmus nem annyira elutasította a „zaumos” kísérleteket, mint inkább végrehajtotta az apokaliptikus fordulatot, elfogadta „vége felől” (azaz az Apokalipszis felől) a világot, és átlépve a „0”-t, mindent előlről kezdett. Pontosan annak megfelelően, ahogyan a számok a számsorban elhelyezkednek: 3, 2, 1 – 0 – 1. 2. 3...⁴

A futuristák és hőseik már „átélték” a forradalom Utolsó Ítéletét, és ennek ellenére élnek, következésképpen apokaliptikus birodalomban, a Harmadik Szövetség, a Szentlélek Szövetségének birodalmában léteznek.⁵

Jellemző, hogy a futurizmustól oly messze álló vallásfilozófiai összejövetelek új – apokaliptikus – kereszténysége is éppen azt a törést vagy „apokalipszist” követően született meg, amely a századfordulóval, az 1900-as évvel volt összefüggésben, amely a XIX. századi ember számára az új időszámításnak valóban oly tragikus pontjává vált.

Zinaida Gippiusz visszaemlékezett Vaszilij Rozanov egy jellemző beismerésére: „Szóval Önök apokaliptikus keresztények (...) És ott, a *Jelenésekben*, milyen kereszténységről van szó? A *Jelenéseket* én elfogadom (...) Még a negyedik Evangéliumot is, az egész Jánost hajlandó vagyok elfogadni. Csak a szinoptikusokat nem. Tagadják meg a szinoptikusokat – és máris együtt leszünk...”.⁶ De a különbözőségektől eltekintve, sok közös vonás is volt bennük. Emlékeztetünk rá, hogy a *Novij Puty* című folyóiratban, amelyet Merezkovszkijék adtak ki, szinte az egész 1903-as évben folyt Rozanov *Judaizmus* című írásának közlése, 1904-ben pedig a lap egyik legjelentősebb publikációja Vjacseszlav Ivanov széles körben ismert munkája, *A szenvedő isten hellén vallása* című lett – két olyan munka, amelyek, úgy tűn-

¹ Andrej Belij: *Krizisz miszli*, Berlin, 1922. 16. o.

² Alekszandr Krucsonih: „Ljubovnoje prikljucsenyje Majakovszkogo”, in: *Kuranti*, Tiflisz, 1918/1. 15. o.

³ Vaszilij Kamenszkij: *Tango sz korovami. Zselezobetonnije poemi*, Szentpétervár, 1914.

⁴ Ugyanakkor ez az egymásutánosság (1 – 0 – 1) ellentmond az „utolsó futurista kiállítás” címének: „0, 10”, amelyet 1915 decemberében, 1916 januárjában rendeztek meg. Akkor ez a kiállítás, a két „0” közé állított „1”, valóban a „véget” jelentette, és az „utolsó kiállítás” joggal nevezte így magát, bár tudjuk, hogy egyáltalán nem az utolsó volt.

⁵ L. erről: L. Kacisz: „Prolegomeni k teologii Oberiu / Danyil Harmsz i Alekszandr Vvegyenszkij v kontyeksztie teologii Szvjatogo Duha”, in: *Lit. Obozrenyje*, 1994/3–4.

⁶ Zinaida Gippiusz: *Zsiujie lica*, Tbiliszi, 1991. t. 2., 116. o.

hetett, összeegyeztethetetlenek. Természetesen semmi sem gátol meg bennünket abban, hogy ezt véletlennek tartsuk, de megjegyezzük, hogy a Rozanov-féle rovat a *Saját zugomban* címet viselte, tehát mintha elkülönült volna a lap szövegeinek fő korpuszától. Ugyanakkor Rozanovnak ez az izolált pozíciója a *Novij Putynál* meglehetősen feltételes volt.

Lássuk Rozanovot azokból az időkben. Álláspontja szerint az emberiség vallásos fejlődésének egymásutániségát körülbelül így lehetne elképzelni: előbb az Ősi Kelet vallásai és főként az egyiptomi kultusz; aztán a pogány, hellénizmus előtti, majd a tulajdonképpen hellén kultuszok; azután a judaizmus és végül a kereszténység. Ugyanakkor a két Apokalipszis – az egyik, a Krisztus által elhárított és be nem teljesült, és a másik – a várt – között lényegi különbségek vannak. Az első „judeo-hellénizmusát” a második „judeo-kereszténysége” váltja fel.

Rozanov koncepciója közel állt Vjacseszlav Ivanovéhoz. Ezen kívül a két fentebb említett munka, amely egymást folytatta ugyanannak a folyóiratnak a lapjain, mintegy visszafordította az olvasót az „első apokalipszis előtti szituációhoz”, az első eljövétel előestéjéhez.

Ily módon mind Gippiusznak, mind Rozanovnak nyílt apokaliptikus kereszténységét (még ha némileg eltérő felfogásban is) számításba véve meglehetősen biztonsággal állíthatjuk, hogy a *Novij Puty* lapjain nem véletlenül kapcsolódott össze a *Judaizmus* és *A szenvedő isten hellén vallása*. E publikáció számára nehezen lehetett volna jobb helyet találni, mint azt a folyóiratot, amelynek már a neve tükrözte a törekvést, hogy létrehozzák a keresztény vallás új (dekadens) változatát.⁷

Ugyanakkor a történelem a XX. századi emberek számára még sok megpróbáltatást tartogatott, amelyeket ők készségesen fogadtak el apokaliptikus jegyeknek. Az orosz–japán háborúban elszenvedett vereség és az 1905–1907 közötti első orosz forradalom új impulzust adott az apokaliptikus szemléletnek. Meglehetősen sajátos formát öltött ez K. Szomov, L. Bakszt, A. Remizov és mások erotikus írásaiban és kötetekben. A Babiloni Párázra vált a jelévé vagy szimbólumává ennek a század kezdete óta már második apokaliptikus hullámnak.⁸

Álljunk meg egy pillanatra Alekszej Remizov egyik jellegzetes „szkáz”-ánál, a *Mi is az a dohány?*⁹ címűnél. Ebben a nyilvánvalóan szentségtörő írásban találunk olyan „szentet”, akinek hagiográfiáját már életében elkezdik írni; mirrhahozó asszonyok megérkezését egy férfikolostorba, és hogy elmennek a férfiak gőzfürdőjébe, ahová öregasszony képeiben behatol Gonoszij sztarec, majd megerőszkolja a nőket; végül az utolsó jelenetben ez az ördögi „szent” rátámad a sztarecre, aki felismerte benne a Sátánt, és megöli, maga után csak egy horgokkal teli pocsolyát hagyva.

Természetesen lehet ebben kizárólag szentségtörő játékot látni, amiből van éppen elég Remizovnál. De akad néhány olyan részlet, amely nem teszi lehetővé, hogy ilyen egyszerű következtetésre szorítkozzunk. Végző esetben a gőzfürdőben lejátszódó jelenet nyilvánvalóan Andrej Kritszkij apokrif hagiográfiájára megy vissza, az utolsó jelenet pedig, úgy tetszik, Vlagyimir Szolovjovnak *Az Antikrisztus történetére* – a XX. század eleji apokaliptika egyik legfőbb forrására – utal vissza.¹⁰

Általában véve a „szent-sátán” vagy a „bűnös kolostor” képe meglehetősen elterjedt volt az „ezüstkor” irodalmában. Említsük itt meg csupán Mihail Kuzminnak a *Hervasius*

⁷ Meg kell persze jegyeznünk, hogy a folyóirat címe első pillantásra meglehetősen különösen hat. Hiszen a *Novij Puty* (Új Út) hamarabb(!) jelent meg Oroszországban, mint a *Puty* (Út). Az új kereszténység („új út”) nyilvánvalóan szembehelyezkedett a „Puty”-tyal...

⁸ Mindaz, amiről az 1905–1907-es forradalom kapcsán beszélni fogunk, a szimmetrikusság törvényeinek megfelelően az októbert követő első évtizedek újrakiadásaiban már megjelent.

⁹ Alekszej Remizov: *Csto takoje tabak*, Szentpétervár, 1908.

¹⁰ Vlagyimir Szolovjov: „Poveszty ob Antyihrisztye”, in: uő.: *Szobranijje szocsinyenij v 2-h tt.*, Moszkva, 1988. 754–755. o.

atya titka című elbeszélését. Ennek az írásnak a végén kiderül, hogy a kolostor, ahol az „atya” élt, gyilkosságokért kapott pénzen épült. Ami pedig Kuzmin költészetét vagy hagiográfiáját, például az *Alekszejnek, Isten Emberének életét* illeti, legalább annyira szentségtörőek, mint Remizov írásai. Hiszen Alekszej hagiográfiájában Kuzmint nem annyira a szent szellemi hőstette, mint inkább a nászéjszaka előtti szenvedése izgatja...

Semmi kétség afelől, hogy K. Szomov is, M. Kuzmin is, A. Remizov és mások is nagyon jól értették, mit jelentenek „szellemi játékaik”. Másként nehéz lenne elképzelni, hogy az inséges és félelemmel teli 1918-as esztendőben K. Szomov miért jelenteti meg újra *A márkinő tankönyvét* (egy lovagi irodalmi kötetet, amelyet Németországban adott ki) két, rendkívül drága változatban is: *A márkinő tankönyvének* úgynevezett „kis” és „nagy” könyvét. A kötetet Golik és Wilborg előkelő nyomdájában készítették. Meg kell jegyeznünk, hogy *A márkinő tankönyve* mindkét változatban meglehetősen szűk olvasói kör számára készült, már csak drágasága miatt is.

Egészen más a helyzet A. Remizov könyveivel. Ezek az enyhén szólva is erotikus művek 1908-ban készültek a szerző tervezte borítóval, néhány névre szóló és számozott példányban. A szovjethatalom idején történt valami, hétköznapi nézőpontból szemlélve egyáltalán nem hétköznapi, ami azonban apokaliptikus szempontból teljesen normálisnak mondható. A Művelődésügyi Népbiztosság TEO-ja Remizov *Ördögi játékát* (!) ezer példányban, *Féltett mesék* című kötetét pedig (amely egyértelműen utalt Afanaszjev *Féltett meseire*) Szomov illusztrációi nélkül ugyan, de átlagos példányszámban megjelentette.

Az „eljövendő Hám” – Majakovszkij szavait idézve – valóban „magától jött el”. A bolsevikok, akik szankcionálták az ilyesfajta könyvkiadást, feltétlenül értették, mi zajlik. És nagyon kétséges, hogy ezeket a kiadványokat vallásellenes propagandának tartották volna. Elegendő csupán arra utalni, hogy Lunacsarszkij a forradalom előtt komolyan foglalkozott az úgynevezett istenépítéssel, mert szeretett volna megalkotni egy speciálisan proletár istent, s e témáról írt is egy kétkötetes munkát, amit aztán Lenin egyszerűen kinevetett.

Ugyanakkor mindazok, akikről fentebb beszéltünk, az 1917-es évhez úgy érkeztek meg, hogy hozták magukkal a századforduló várásának tapasztalatát és az orosz–japán háborúban elszenvedett vereség talaján kirobbant első orosz forradalom élményét. Az írók következő nemzedékének már nem kellett világméretű katasztrófákat várnia, és találgatnia, hogyan is néznek ki azok. Rádásul mindannyian, de különösen a futuristák és az akmeisták úgy kezdték el irodalmi ténykedésüket, hogy már fel voltak vértelve Vlagyimir Szolovjov, Vaszilij Rozanov, Merezszkovszkijék, Vjacseszlav Ivanov, Alekszej Remizov és Mihail Kuzmin tapasztalatával. A fiatal, lényegében a XX. század első írónemzedéke a gigantikus méretű megrázkódtatásoknak azonnal a közepébe vetette magát. És ezt azonnal fel is mérték. Elegendő csak Majakovszkij poémájának, a *Nadrágba bújt felhőnek* az eredeti címére pillantanunk: *A tizenharmadik apostol*. Krisztus megjelenése után természetesen csak tizenkét apostol volt. Az új Apostol, még ha a nem éppen szakrális számmal, a 13-sal jelölődik is, olyan apostol lesz, aki Krisztus újabb eljövetele után jelent meg. Ha mindemellett figyelembe vesszük, hogy ez az új eljövétel, ugyanúgy, mint a megelőző, nemcsak az időskálát, hanem az értékskálát is megfordítja (élet – halál – új élet; idő – az idő vége – új idő, stb), akkor a tizenharmadik apostol megjelenése nagyon is törvényszerű. Ugyanúgy, mint Majakovszkij szentségtörő beismerése, hogy szereti nézni, amint meghalnak a gyerekek. Ha elképzeljük, hogy eljött a világ vége, mégpedig a bűnös világ vége, akkor ebben a világban csak a kisgyerekek maradnak tiszták (ismeretes, hogy hétéves korukig gyónás nélkül áldozhatnak; sőt, aki még gyermekkorában meghalt, nem kerülhet a pokolba).¹¹

¹¹ L. részletesebben: L. Kacisz: „»...No szlovo mcsitszja, podtyanuv podprugi...« (Polemicseszkije zametki o Vlagyimire Majakovszkom i jegi isszledovatjeljah)”, in: *Izv. RAN SzLJA*, 1992/4; L. Kacisz: „Dosztujevskij, Rozanov, Majakovszkij. K tvorcseszkoi isztorii poemi Pro eto”, in: *Izv. RAN. SzLJA*, 1993/6.

Ezzel kapcsolatban egyáltalán nem meglepő tehát, hogy közvetlenül október után Majakovszkij „új” Öszövetséget ír, a *Buffó-Misztériumot*(!). A maga módján ez a *Misztérium* beleillik a korai szovjethatalom ideológemáinak kontextusába, az úgynevezett kultúrforradalom pedig a harmadik posztapokaliptikus Szövetségnek, a Szentlélek Szövetségének¹² kontextusába. Ráadásul nemcsak Majakovszkij szólított fel a „Lélek Forradalmára”.¹³ A zajló események hasonló értelmezésére vezetett az új, bolsevik mítosz terminológiája is. Elegendő, ha csak a *Novij Mir* (Új Világ) folyóirat címét vagy a kommunista világban, azaz a kommunista Paradicsomban megvalósuló általános boldogság ígéretének elterjedt ideológemáját vesszük alapul. Említsük még meg itt a hosszú időre meggyökerezett új időszámítást, amely 1917 októberétől kezdődött...

Sorsdöntő, valóban apokaliptikus esemény volt az „ezüstkor” emberei számára az első világháború. Nem véletlen, hogy éppen akkor kezdte el Hlebnyikov is meg Majakovszkij is megjévendőlni a forradalmi fordulatot. És meglehős pontossággal meg is határozták az idejét. Hlebnyikov 1917-et, Majakovszkij 1916-ot jelölte meg. Ráadásul az 1916-os év a „forradalom töviskoszorújában” mutatkozik meg Majakovszkijnak. Nem meglepő tehát, hogy ugyanez a Majakovszkij az *Erről* című poemában az „Erfurti program” által ellaposított forradalmi eredmények nyomán érzett kiábrándultságát „rozanovosan” egyiptomias terminusokban fejezte ki.¹⁴

Az, ami a XIX. század 70-es, 80-as éveiben született írónemzedék számára apokaliptikus előjel volt, a következő nemzedék számára tíz-tizenöt évvel későbbre került, és így nemcsak a századforduló történelmi dátumával esett egybe, hanem az 1914–16-os esztendőkkal is, amikor Ahmatova szavaival élve a „nem kalendáriumi, valódi huszadik század kezdődött”.

Az egyik világból a másikba való átmenet határa absztrakt dátum helyett konkrét dátum lett. Az 1917-es februári és októberi események csak megerősítették a várakozásokat. És a modern futurista művész pofája mögül (A. Belij) kilesett a rozanovi egyiptomi szfinx.

Egyáltalán, az első forradalom utáni évek eszkatologikus sémáját az irodalomban nem lehet Vaszilij Rozanov munkái nélkül elképzelni. Ráadásul Rozanov hatása olyan erősnek bizonyult, hogy valamilyen módon még az olyan tőle távol álló szerzők művészetén is érezte hatását, mint Majakovszkij vagy az *Oberiu* vezéregyéniségei, Danyil Harmsz és Alekszandr Vvegyenszkij.

Viktor Sklovszkij, amint megvonta Rozanov irodalmi pályájának mérlegét, azt írta: „Mindezeket a »nem akarom«-okat különös könyvben írta meg, abban, amely a Szentíráshoz méri magát. Felhívom a figyelmet, hogy a *Magányosan*hoz és a *Lehullott levelek*hez (mind a két *kosár*hoz) készített betűrendes mutató a *Szimfóniák* mintájára, az Ó- és Újszövetség könyveinek betűrendje alapján rendeződik el...”¹⁵ Maga Rozanov a következőképpen vallott erről: „Minden egyes sor, amit írtam, Szentírás (nem az iskolás, általánosan használt értelemben), és minden egyes gondolatom szent gondolat és minden egyes szavam szent szó”.¹⁶ Így módon, ha az orosz kultúra már asszimilálta – mégpedig lelkesen – Rozanov

¹² A Harmadik Szövetség teológiájáról lásd például: A. N. Smidt: *Tretijj Zavet*, Szentpétervár, 1914. (reprint: 1994.). Ezeknek az eszméknek az aktualitását csak aláhúzta az októberi fordulat. Erről tanúskodik Szergej Bulgakov 1918. március 5-i (18-i) levele Pavel Florenszkijhez. Bulgakov arról számol be, hogy levelezőpartnere, A. P. Melnyikova epilepsziás rohamot kapott, az Apokalipszis négy „lovának” látomásával. „Ez már a második volt, az első még A. N. idején történt. Még egyszer megkérem, hogy írjon róla”. L.: „Piszma Sz. I. Bulgakova o. Pavlu Florenszkomu” (1918), Sz. Polovinkina (Publ. i pregy.), in: *Nacsalo*, 1993/4. 90. o.

¹³ L. erről B. Jangfeldt számtalan munkáját.

¹⁴ L. Kacisz: *Dosztojevszkij, Rozanov, Majakovszkij*.

¹⁵ V. Sklovszkij: „Rozanov (Iz knyigi *Szjuzset kak javlenyije sztyilja*)”, 1920, in: uő.: *Gamburgszkij szcsot*, Moszkva, 1990. 128. o.

¹⁶ Uő.

„Biblia előtti” pozícióját, akkor az 1917-es forradalom után e könyvek szerzője annál is inkább fordulhatott teljes joggal az olvasóhoz nem egyszerűen csak olyan könyvvel, amely a „Szentíráshoz mérte magát”, hanem egyenesen a *Korunk apokalipszisével*.

Ezzel kapcsolatban gondolatsorunk rendjében állíthatjuk, hogy Vaszilij Rozanov megtette a nemzedéke írója számára pusztulást hozó lépést – szövegében egyenesen a világ végének várását jelentette meg, amint önmagát egy apokaliptikus hekatombában látta meg. Láthatóan valami hasonló volt Alekszandr Blok számára a *Tizenketten* című poéma is. Hiszen egy dolog megidézni a küszöbön álló megrázkódtatásokat, és egészen más dolog az ilyen események közepette lenni és ábrázolni azokat.

A *Korunk apokalipszisében* Rozanov kimondta azokat a szavakat, amelyek első pillantásra szentségtörőeknek hatnak: „Semmi kétség afelől, hogy az *Apokalipszis* nem keresztény könyv, hanem keresztényellenes”,¹⁷ majd más helyütt: „A Biblia – nem végtelenség ..., az Evangélium – zsákkutca”.¹⁸

Ha számításba vesszük, hogy Rozanov ugyanabban az *Apokalipszisében* arról a témáról is elmélkedett, miért nem szabad „pogromokat rendezni a zsidók ellen”, és arra a következtetésre jutott, hogy azért nem, mert emiatt lehetetlen lesz mások – a keresztény népek – megváltása, akkor a Biblia helye mindezekben az elmélkedésekben teljesen meghatározó lesz. És úgy véljük, hogy e ponton lehetőség nyílik annak konstatálására, hogy Rozanovot az újszövetségi éra végessége ijesztette meg. Hiszen mindegyik evangélium: az első – az Újszövetség –, a második – a keresztény Újszövetség – és a várt, a harmadik – a Szentlélek Szövetsége – a bibliai világteremtés fogalmára épül. Akárhogy osszuk is fel az elsőt, akárhogy próbáljuk is megjósolni bármelyik másikat – egészen a Negyedikig¹⁹ –, akkor sem a Mindenható hiposztázisairól lesz szó. A minden végek végén az emberiség szemtől szemben találja magát a Biblia Istenével. Véleményünk szerint éppen ez az érzés hatotta át Rozanovnak a halála előtt készült szövegeit.

De a többiektől eltérően Rozanov számára volt még egy kiút a kialakult helyzetből. Ez a kiút pedig nem volt más, mint Egyiptom.

De még mielőtt a rozanovi egyiptológia közvetlen elemzésébe kezdenénk, megpróbáljuk feltárni, milyen életrajzi, illetve életépítő kontextusban is születik ez az egyiptológia. A Merezkovszkijékhöz és Filozsofovhoz írott levelében (1918 decembere) Rozanov azt mondja: „Örületesen vágyom rá, hogy befejezzem az *Apokalipszist*, a *Keleti motívumokat* és kiadjam a *Lehullott leveleket*, és már minden készen van, mindent megcsináltam, csak össze kell rendezni a *Keleti motívumok* képeit, de ezt senki sem tudja megcsinálni.”²⁰ A *Keleti motívumok* egyébként jórészt egyiptomiak.

Természetesen Rozanov súlyos betegsége már elégséges magyarázat volt arra, hogy ezek a munkák befejezetlenek maradtak. Számításba kell venni azt is, hogy a *Keleti motívumok* első három részét drágaságuk miatt (ráadásul még tíz részt) aligha lehetett folytatni 1918-ban. És mégis úgy vélem, hogy a *Keleti motívumok* befejezetlensége inkább sajátosan életépítő okokkal magyarázható.

Ahhoz, hogy ezt bebizonyítsuk, nézzünk még egy halála előtt nem sokkal készült szöveget, Percovhoz, az író korai műveinek szerkesztőjéhez írott egyik levelét. Ebben (1918 nyarán) a *Lehullott levelek* szerzője végigköveti egész alkotói- és életpályáját, majdhogynem első munkájának, A *családi kérdés Oroszországban* címűnek megidézésével: „Már régóta, még az Ellenőrzési Hivatalban való szolgálatom óta izgat, hogy a keresztényeknél és csakis

¹⁷ Vaszilij Rozanov: „Apokalipszisz nasego vremenyi”, in: *Lit. Obozrenyije*, 1991/1 86. o.

¹⁸ Uo., 91. o.

¹⁹ El Liszickij: „Szuprematyizm mirosztroitelyszta”, in: *Unovisz*, 1920/1. OR GTG. Fond 76/9. Közreadva: *El Liszickij. 1890–1941. K vizstavke v zalah* GTG, Moszkva, 1991. 57. o.

²⁰ V. Rozanov: „Piszmó k D. Sz., Z. N. Merezkovszkim i D. V. Filozsofovú”, (gyekabr 1918) / V. V. Rozanov: „Piszmó 1917–1919”, gg., in: *Lit. ucsoba*, 1990/1. 84. o. (Előszőr: *Vesztnyik lityeraturi*, 1919.)

a keresztényeknél, miért halnak meg olyan könnyen a gyerekek”.²¹ Ezután a kereszténység terméketlenségéről és magtalanságáról, valamint a Krisztus kozmogóniájának akozmikusságáról szóló eszmefuttatás következik. És végül az olvasó, akinek eszébe jutnak Rozanov más szövegei – például *A holdfény emberei* és *a Templomfalak tövében* – ismerős gondolatokra bukkanhat: „...a világ szétesik, széthullik, hamuvá válik, itt a »világ vége«, és nyilvánvalóan a világ vége okán jött el Krisztus is. »Legyetek bátrak, ma legyőztem a világot«. Mindez, tehát Krisztus sajátos kozmogóniája, illetve pontosabban, teljes akozmikussága oly szörnyű, annyira új, hogy csak elképzelni tudjuk azt, ami a népek és vallások előérzetében valóban feltételeződik, hogy a világnak valóban »vége kell legyen«, hogy a világ »befejezetlen«. De annyira szörnyű ez a »befejezetlenség« és »vég«, hogy le is teszem a tollat és megyek aludni: hiszen már egészen kivilágosodott.

Az Isten nekem ott van, ahol az Isten van. És azt tanítom csak, hogy Krisztus legyőzi Őt. Kicsoda is Krisztus? Nemzett szellem, valakitől származó és Magtalan. Magtalanul fogantatott. Szó szerint, ahogyan az evangéliumban áll. És akkor vagy ki kell dobunk az evangéliumot (vö.: Zinaida Gippiusz memoárjaival – L. K.) és »továbbra is élni«, vagy »egyáltalán nem élni« és »megmaradni az evangéliumnál«.

Egyszerűen csak egy kereszt. Örökkévaló éjszaka. Krisztus valami örök éjszakába visz el bennünket, ahol »kettesben leszünk vele«. De én szörnyű halálfélelmet érzek, és azt mondom: »NEM AKAROM«.

És visszakéredzkedek »korábbi földünkre«, a »sajátunkra«. És itt megfjejtetlen marad, lényegében mi is az a »saját földünk«. Krisztus szerint láthatóan az, ami »eltűnik«, az árnyék, a talmi. Hát, nem tudom...”²²

Úgy vélem, Rozanov itt újra visszatéríti az olvasót a már említett *A családi kérdés Oroszországban* című munkához. Hiszen annak „második epilógusa”, a Rozanov-féle „egyiptomi” epilógus kommentár Dosztojevszkij *Egy nevetséges ember álma* című művéhez, amely éppen arról szól, hogy a nevetséges ember hogyan „repül el egy csillagra”, egy ugyanolyan földre, mint a miénk, azzal a különbséggel, hogy ott nincs féltékenységség, gyilkosság, stb. Természetesen a „mi földünkről” való ember megrontotta a „csillag” lakóit, és ezzel őket, a „Paradicsom lakóit” láthatóan a soron következő kiűzésre és minden vele együtt járó dologra kárhóztatta. Ezzel együtt *Az ó-egyiptomi szépségről*²³ című cikkében, amit gyakorlatilag ugyanakkor írt, amikor *A családi kérdés Oroszországban*, Rozanov egyenesen azt mondta, hogy az egyiptomiaknál nincs halál, hogy Tot istenség – a könyvtárak gazdája – a kísérekkel együtt átviszi az elhunytat egy másik világba, ahol ugyanúgy szántanak, élnek, stb. És ezt a „másik” egyiptomi világot az egyiptomi rajzokon fekete nappal és fekete holddal jelölik, ellentétben a „mi” világunk fehér égitesztjeivel. Végezetül (Rozanov információi szerint) az egyiptomiak nem ismerték a „halál” szót.²⁴

Ha akarjuk, ez volna a kései Rozanov egyiptomi elmékedéseinek fő pontja. Csak ő maga tudta volna befejezni itt, ezen a földön a *Keleti motívumokat*, amely hirtelen valami-féle *Tot Könyvévé* vált számára. Hiszen ugyancsak *Az ó-egyiptomi szépségről* című cikkében mondta azt is, hogy ez a könyv még életében szerkesztődik, halála után pedig már csak az elhunyt neve kerül bele. Ily módon az ember maga sohasem tudja befejezni a maga Tot könyvét, vagyis a *Holtak Könyvét*.

Van még egy jellemző dolog. Élete utolsó napjaiban Rozanov arról álmodozott, hogy a *Lehullott leveleknek* kiadja még egy harmadik *kosarát*. Mint tudjuk, ez a kiadás nem jött

²¹ Uo., 80. o.

²² Uo., 80–81. o.

²³ V. V. Rozanov: „O drevnyeeegiptszkoj kraszotyje”, in: uő.: *Szregyi hudozsnyikov*, Moszkva, 1990. 35. o.

²⁴ Uo.

létre. Ugyanakkor az imént idézett, Percovhoz írott levél valamiféle analógjaként, mégpedig apokaliptikus analógjaként tűnik fel ennek a megvalósulatlan elgondolásnak.

Valóban, ha a *Lehullott levelek*ben az egész szöveg kis filozófiai, hétköznapi, stb. aforizmákra tagolódik, amelyek mindegyike valami korábbi Rozanov-íráshoz utalja az olvasót, akkor a Percovhoz írott halál előtti, terjedelmes levél „egységes” szövege teljességgel széttagolható ugyanúgy, a korábbi művekből vett belső idézeteket rejtő kis darabokra, és ennek megfelelően pontokkal és csillagocskákkal szétválasztható. Miközben persze a *Lehullott levelek* után, a *Korunk apokalipszise* után, már valami másik világban vagy annak küszöbén, Rozanov egységes, összefüggő szöveget ír, mintegy egész élete mérlegének szövegét írja.

Tanulmányom elején már szoltam Andrej Belij egyiptomi variációiról. Emlékeztetek arra is, hogy közvetlenül a forradalom után, 1918-ban Tifliszben az ismert futurista, Vaszilij Kamenszkij megírta két forradalom utáni, mondhatnám úgy is, posztapokaliptikus *Vasbeton poémáját*, a *Tiflisz* és a *Nap* címűeket, amelyek – mint más helyütt bemutatam – közvetlenül Rozanov *Az ó-egyiptomi szépségről* című cikkének rajzaira vezethetők vissza.²⁵ Ily módon Andrej Belij is meg a két futurista, Vaszilij Kamenszkij és Alekszej Krucsonih is meglehetősen hasonlóképpen fogadták Rozanov egyiptomi variációit. Habár *Az ó-egyiptomi szépségről* és *A családi kérdés Oroszországban* második epilógusa közvetlenül a huszadik század hajnalán készültek, mégiscsak azonnal az apokaliptikus „századvég” után.

A Rozanov-féle egyiptológia második szakasza a *Kelti motívumok* első három darabjának megjelenésével van összefüggésben. Ezek az első világháború kellős közepén jelentek meg.

A Rozanov-féle Egyiptom az írók új nemzedékének a halhatatlanság garanciáját jelentette. Különbő megrázkódtatások jöttek és mentek miközben a reális emberi élet kezdettel és véggel rendelkezik. És a világegészről eltérően, amely egy bizonyos időben mindenképpen át fogja élni apokaliptikus korszakát, az embernek, a konkrét embernek ebben a szituációban még nehezebb lesz a helyzete. Hiszen lényegében a végek vége akkor fog bekövetkezni, amikor a Mindenható úgy akarja. És ez a momentum egyáltalán nem biztos, hogy egybeesik egyik vagy másik művésznek vagy filozófusnak a személyes életével. Sőt ma már azt is tudjuk, hogy a századforduló művészeinek életében a Világvége nem következett be. Tulajdonképpen a műveik számunkra mint saját végértelmezésük szellemi kísérletének tanúbizonyságai maradtak meg a Világvége háttérével vagy anélkül. A következő nemzedék számára a szimbolista vagy a rozanovi tapasztalat már a saját, hasonló helyzetekben születő elképzeléseiknek alapja lett.

Ha az imént idézett, Percovnak írott levelet a futuristák és a posztfuturisták életében nem publikálták, akkor az a dokumentum, amelyre most rátérünk – *A haldokló Rozanov utolsó gondolatai* –, amelyet az író lánya, N. V. Rozanova vetett papírra, még 1922-ben, az *Írók Háza Évkönyvében* megjelent.²⁶ És ezt meglehetősen sokan ismerték.

Rozanov ebben elmeséli, milyen állapotban volt a gutaütés után: „Úgy érzem, mintha a testem szövete borzasztóan hideg vízben lenne. És semmi esély arra, hogy felmelegedjen. Minden izzó vagy forró valami kimondhatatlan boldogságnak hat, elérhetetlennek a haldokló vagy a haldokló sorsa számára. Ezért a »pokol« vagy a tűz semmiféle fenyegetőt nem jelent, sőt kívánatosá válik. (...) A lélek állapota semmilyen. Mert lélek sincs. Csak a meggyőztört anyag van, amely arra a rongydarabra emlékeztet, amit kiakasztottak valami kampóra.

Viszlát.

Semmi fiziológiai dolog nem jut eszembe. Bár furcsa módon a testem annyira agyongyőztört, hogy semmi lelki dolog sem jut az eszembe. Csak a pokoli szenvedés van előttem.

²⁵ L. Kacisz: „Drevnijj Egipet u russzkij futurisztov (k szemantike futuriszticeszkogo tyeksztu IV)”, in: *Russzkij avangard v krugu jevropeszkij kulturi*, Moszkva, 1994. 165–174. o., i v monografii o Majakovszkom.

²⁶ V. V. Rozanov: *Piszmá 1917–1919.*, gg., 83–84. o.

Ebben a halott vízben, a test minden szövetének ebben a felázottságában. Nem más ez, mint a Styx fekete vize, pontosan felismerem”.²⁷

Ez a szörnyűséges folyamat a Lélek elválása a testtől, sőt a test elválása a testtől. Pontosabban a test test általi érzékelése. Rozanov teljes nyíltsággal írta le mindezt. És húsz év múlva, 1937-ben hasonló helyzetbe került Danyiil Harmsz is. Természetesen az ő esetében nem a gutaütéstől való szenvedésről volt szó. Őt az éhség gyötörte. Danyiil Harmsz 1937 végén írott naplója tele van ilyen részletekkel. A legkifejezőbbben azonban minderről a 3. számú levél egy filozófushoz című rajzán vall, amely 1937 októberében keletkezett. Harmsz ábrázolásában pontosan ugyanazokat a folyamatokat láthatjuk, mint amilyeneket Rozanov is leírt.

Harmsz egyik rajzsorozatán a Lélek elszakad az Észttől és az Alantas Érzelmektől (Harmsz terminológiájával élve), és összeolvad a Végtelen Istenséggel. Egy másikon pedig a mindent elnyelő Ész elszakad az Alantas Érzelmektől is meg a Végtelen Istenségtől is, és belezuhan a Szakadékba. És végül egy újabb esetben az Alantas Érzelmek fel-falják az Észet, és miután elszakadtak a Végtelen Istenségtől, belezuhannak a Tüzes Gyehennába.

Természetesen szavakkal visszadni a színes képek tartalmát nem lehet, de ezeket a rajzokat most már bárki megnézheti folyóiratban is.²⁸

Harmsz önkomentárjait ezekhez a rajzokhoz nem nehéz fellelni az adott időszakban²⁹ keletkezett feljegyzései között, de számunkra fontosabbnak mutatkozik az a verse, amelyet ugyanezeknek az érzéseknek szentelt:

*Így kezdődik az éhség:
Reggel frissen ébredsz,
Aztán gyengeség fog el.
Aztán unalom fog el,
Aztán fellép a gyors
Észjárás elvesztése, –
Aztán nyugalom kerít hatalmába –
Aztán kezdődik a borzalom.*³⁰

Ez a feljegyzés a „kék füzetben” található, 1937. szeptember 28-ról.³¹

Természetesen megértjük, hogy az éhező, szenvedő ember érzései hasonlóak lehetnek a legkülönbözőbb időkben és országokban. És mégis, Harmsz verse és naplófeljegyzései közvetlenül összevethetők Rozanov halál előtti feljegyzéseivel. Egyiknél is, másiknál is valamely szélsőséges állapot alapvetően átesztétizált leírását találjuk. Rozanov utolsó szövegeit nem egyszerűen csak egy szenvedő, haldokló ember írta, hanem éppen Rozanov. E feljegyzések megtartották a „megszokott” Rozanov-szövegek minden jellegzetességét. Ugyanezt mondhatjuk el Danyiil Harmsz esetében is. Láthatólag éppen a halál előtti pillanatok átesztétizálása (és itt ismét a rajzokhoz utalom az olvasót) az egyik legjellegzetesebb összetevője a szimbolista és a poszt-szimbolista életalkotásnak. Rozanovtól eltérően Harmsznak, szerencsére, nem kellett ezt az utat végigjárnia a 3. számú le-

²⁷ Uo., 84. o.

²⁸ L. a *Tyeatr* című folyóirat színes betéteit, 1991/1., (I. Bahtyerev rajzai nyomán).

²⁹ Danyiil Harmsz: „Gorlo bregyit britvoju. Szlucsaji. Rasszkazi. Dnyevnyikovije zapiszi. / Szoszt. i komm. A. Kobrinszkogo i A. Usztyinova”, in: *Glagol*, 1991/4. 433–436. o.

³⁰ Speciálisan a „szörnyűség” kategóriájáról az oberiusoknál l.: L. Kacisz–D. Susarin: „»Potom nacsinaetszja uzsasz«: Oberiu kak religioznoje javlenyije”, in: *Issledovaniya po isztorii russzkoj miszli: Jezsegodnyik za 1997*, Szentpétervár, 1997. 134–167. o.

³¹ Danyiil Harmsz: *Poljot v nyebesza*, L., 1991. 553. o.

vél egy filozófushoz és a megidézett szövegek alkotása idején. Tragédiája valamennyi időre még elhalasztódott. De ilyen vagy olyan formában, az élet utolsó pillanataihoz való közelség kétségtelenül nála is ott található.

És ebben az esetben már nem olyan fontos, hogy a Második vagy a Harmadik Szövetséggel van-e dolgunk. Az apokaliptikus beállítottságú embereknek az „utolsó pillanatok” kérdéseit feltétlenül a művészetükben kellett megoldaniuk. Azoknak, akiknek volt elég bátorságuk lelkiileg és művésziileg is átélni mindezt, sikerült létrehozniuk azt a szörnyűségekkel teli tradíciót, amely jogot formált a létezésre a XIX–XX. század fordulójának orosz kultúrájában és az egész apokaliptikus XX. század folyamán.³²

E helyütt mindenképpen meg kell említenem, hogy Danyiil Harmsz is meg a többi „oberius” is az „ezüstkor” apokaliptikájának történetiségében kialakult több vonulat metszéspontjában helyezkedett el.

Az „oberiusok” lényegében Mihail Kuzmin tanítványai, rájuk alapvetően a petrográdi–leningrádi vallásfilozófiai és irodalmi közeg hatott. Mindezek mellett az „oberiusok” Borisz Paszternakra is, Alekszej Krucsonih „zaumjára” is, sőt abban az időben, amikor „Balszárny”-nak nevezték magukat, még a LEF-re is támaszkodtak. Rozanov hatása J. Sz. Drustkinon, az Oberiu „legfőbb filozófusán” keresztül még Harmsz és Vvegyenszkij művészetén is megmutatkozott. Még fontosabb, hogy az Oberiu mindkét vezéralakja már az októberi Apokalipszis után került az irodalmi világba. Ily módon azonnal a Harmadik Szövetség prófétái lettek.³³

Az orosz és tágabban az európai kultúra apokaliptikus tradíciója ugyanakkor létrehozott még egy típusú szöveget, amely a nyugat-európai, elsősorban katolikus látomások hagyományát követte. Mindenekelőtt Andrej Belijre, Makszimilian Volosinra és – mint egy sor munkámban igyekeztem bizonyítani – Oszip Mandelstamra gondolok. E három szerző³⁴ nem egyszerűen csak a dantei vagy goethei hagyomány felé fordult, hanem (mind-egyik a maga módján) tudatában és művészetében átalakította a teozófia és az antropozófia eszméit. Láthatóan ez törvényszerű reakció volt a pravoszláv egyház válságára, ami a XX. század elején igen élesen érződött. Elegendő itt Ahmatova néhány sorát felidézünk:

*Amikor az öngyilkosság utáni vágyban
A nép a német vendégeket várta
És a bizantizmus magas szellemisége
Az orosz egyháztól elillant...*

És ezt a szimbolistákat követő nemzedéknek, a „szimbolistákat meghaladók” nemzedékének képviselője írta. Maguk a volt szimbolisták is a „saját koruk apokalipszisei” konstruálásának szentelték életüket. Ebben a vonatkozásban jellemző, ahogyan Volosin dolgozott a „materiaális kultúra tragédiáján”, a *Káin útjain* című művén. Ebben a munkájában Volosin kísérletet tett arra, hogy bejárja az emberiség „Káin bűne” után következő útját. Benne vannak ebben az emberi lélek zuhanásai és szárnyalásai, és mindennek végeredményként az Utolsó Ítélet:

*Amikor sötét rönkként
Földgöröngyök és hajcsomók között
Felbukkant egy fej
És kinyíltak a halott szemek –*

³² E helyütt természetesen nem érintjük a judaizmus és a kereszténység viszonyát e problematikához. Csupán a művészi tudatban keletkező Apokalipszis-megjelenítésekről ejtünk szót.

³³ L. Kacisz: *Prolegomeni k tyologii Oberiu.*

³⁴ Itt még meg lehetne említeni Vjacseszlav Ivanovot, de az ő munkásságának folytatása kívül áll témánkon.

Az ég
Szétnyílt, mint egy függöny,
Kettévágta az idő,
A tér összeráncolódtott
És megszűnt létezni...

Így látta a költő az Utolsó Ítéletet 1915-ben. És ez aztán egy olyan gigantikus poéma befejező része lett, amelyet a 20-as évek közepén, már a polgárháború szörnyűségei után írt. Nem véletlen, hogy ez a „fej” – Ádám feje, amelyet a Golgotán Krisztus keresztye alá ástak el – nemcsak a *Káin útjainban*, hanem Mandelstam költeményében, a *Vers az ismeretlen katonáról* címűben is előfordul:

Kibomlik egy koponya az életből,
Az egész homlok, halántéktól halántékig...

Ugyancsak nem meglepő, hogy Belij szinte valamennyi művének fő képe – a felnyitott vagy szétrobbanó koponya – ugyanannak az apokaliptikus világszemléletnek a jele lett.

Ha a futuristák, az akmeisták és az oberiusok az „ezüstkori” kultúra apokaliptikus útjának egyes szakaszait élték csak át, akkor Merezkovszkijék, Rozanov, Volosin és Belij végigjárták ezt az utat az elejétől a végéig. Éppen ők voltak e hagyomány megteremtői. Csak éppen az orosz kultúra szovjet korszakbéli természetellenes alakulása ahhoz vezetett, hogy az idősebb nemzedék tagjai egyidőben vagy később hagyták el e földi világot, mint szellemi örököseik. A halálos előérzetek, apokaliptikus várakozások szörnyű koncentrációja egyidőben, a folyamat különféle szakaszaiban valósult meg, ráadásul különféle filozófiai nyelveken. És akármennyire is különböztek például az oberiusok a szimbolistáktól, akármennyire is bizonygatták, hogy ők már a Harmadik Szövetség birodalmában élnek, kikerülhetetlenül átvették az elődök (többek között Vaszilij Rozanov) emberi és szellemi tapasztalatait. Oszip Mandelstam, aki igyekezett magát minél élesebben szembeállítani a szimbolistákkal, élete egy tragikus pillanatában a szimbolista hagyományhoz fordult:³⁵ miután visszautazott Örményországból (amit antropológiai-szimbolista képekben nem sokkal korábban Andrej Belij írt le), és megérkezett Volosinhoz Koktebelbe, megírta a *Beszélgetés Dantéről* című művét.

Természetesen a Mandelstam-féle életalkotás magába foglalt egy sor olyan szellemi tapasztalatot is, amely már későbbi időszakból származik, olyat, amely személyes életével áll kapcsolatban, de mégis...

E tradíció kívül nehéz megérteni Mandelstam későbbi munkáinak egymásra következősét, olyanokét, mint a *Költemény Sztálinról* vagy a *Vers az ismeretlen katonáról*.³⁶ Az elődök tapasztalata, többek között Volosin és ciklusa, a *Káin útjain*, vagy Andrej Belij művei nélkül nehéz lenne elképzelni, hogy az említett két Mandelstam-mű ugyanahhoz az egységes szellemi úthoz tartozik – a pogányságtól a megtisztuláson keresztül a kereszténységhez.³⁷

A példák száma természetesen növelhető, de úgy vélem, hogy az alapvető folyamat már így is kivehető.

Ha most visszatérünk ahhoz, amivel ezt az írást kezdtem, akkor az elmondottak fényében a következőképpen ábrázolhatjuk a szituációt:

³⁵ L. Kacisz: „Mandelstam i Byron. (K analizu Sztyihov o nyeizvesztnom szoldatyje)”, in: *Szlovo i sztyigba. Oszip Mandelstam*, Moszkva, 1991. 54. o., L. Kacisz: „Eszhatologizm i bajronizm pozdnyego Mandelstama”, in: *K 100-letyiju Oszipa Mandelstama. Matyeriali Mezsudunarodnoj konferencii*, London, 1991., New York, 1994.

³⁶ L. Kacisz: „K tvorcseszkoj isztorii cikla B. Paszternaka Nyeszkolko sztyihotvorenij”, in: *Bity znamenitij nyekraszivo”. Paszternakovszkije cstyenyija*, Moszkva, 1992., L. Kacisz: „Poet i palacs. Opit cstyenyija »sztalinszkij sztyihov« Mandelstama”, in: *Lit. Obozrenyije*, 1991 /1.

³⁷ Goethe i Rudolf Steiner v poetyicseszkom dialoge Andrej Belij–Oszip Mandelstam.

az Atya Szövetsége	a Fiú Szövetsége	a Szentlélek Szövetsége
...-5, -4, -3, -2, -1	0 1, 2, 3, 4, 5...	1?, 2?, 3?, 4?, 5?...
i. e.	i. sz.	i. u.
az Atya korszaka	a Fiú korszaka	a Szentlélek korszaka

Ebből a számsorból nyilvánvalóan látszik, hogy az Atya korszaka a keresztények számára lezárul az Első Eljövettel; hogy az időszámítás szerinti időszak véges, halandó (emlékezzünk vissza Rozanov szavaira); és hogy a következő éra, a Szentlélek korszaka, amelyről még semmit sem tudunk, miután Új Korszaknak bizonyult, valamilyen módon magába kell foglalja az előző kettőt is. Ugyanakkor ezt nem lehet elképzelni irracionális (vagy másként szólva: komplex) számok nélkül. És e ponton olyan elméletek útja nyílik meg előttünk, mint amilyen például Pavel Florenszkijé. Mellesleg a futuristák érdeklődését írta, illetve az ő érdeklődését a futurista kísérletek iránt³⁸ nehéz lenne a véletlen műveként magyarázni.

Gondoljunk csak például az „utolsó futurista” kiállítás címére: „0, 10”. Az „utolsó” és a „jövő” („futur”) szavakban rejlő oximoront a résztvevő szerzők pontosan kifejezték a címben szereplő számokban. Ha figyelembe vesszük a vázolt időtengelyt, akkor könnyen észrevehetjük, hogy az „utolsó jövő” az idő megállásának szinonimája. Ezt fejezi ki a két 0 között álló 1. Ugyanakkor, ha az időt a vásznon vagy egy művészi szövegben meg is lehet állítani, a valóságban ez senkinek sem adatott meg. Ebben a szimbolisták, a futuristák, az oberiusok és bárki más egyenlőek egymással.

Sem az idő kezdete, sem a vége nem tartozik az emberhez.

Ma már nehéz, szinte lehetetlen behatolnunk a XX. század első felében élt emberek világérzékelésébe és világfelfogásába. Az 1900–1930 közötti évek katasztrofális eseményei újabb és újabb apokaliptikus várakozásokat eredményeztek. Különbféle szimbólumokban és képekben, amelyek az *Apokalipszisre*, Dániel próféta könyvére és a Biblia más részeire utaltak vissza, a szimbolista és posztszimbolista kultúra képviselői rögzítették lelkiállapotukat és viszonyukat a valósághoz.

Az apokaliptikus szituációk többszörös egymásra rakódása ugyanannak az embernek élete során különösen szuggesztív, időnként értelmetlennek vagy egyenesen örültnek tetsző művészi és filozófiai szövegek születéséhez vezetett a századelőn. Ugyanakkor mindebben olyan hatalmas szellemi tartalék és tapasztalat halmozódott fel, hogy ha nem számolunk vele, a mi nemzedékeink is belekeveredhetnek a néhány évtizeddel ezelőtt már leküzdöttnek vélt tragikus ellentmondások hálójába.

GORETTY JÓZSEF fordítása

³⁸ Pavel Florenszkij: „Antinomii jazika. XII–XXIV.”, in: uő.: *Szocsinyenyija v 2-h t.*, Moszkva, 1988. T. 2. U vodorazgyelov miszli, 171–179. o.

HAGYMA ÉS KÁPOSZTA*

A jelenkori kultúra paradigmái

A második világháború idején Jung azt írta, hogy Németország újjászületése nem volt számára meglepetés, mert ismerte a németek álmait. Mi nem ismerjük az orosz álmodkat, de rendelkezésünkre áll valami más – a művészet, amely, mint Jung ugyancsak állítja, „intuitíven fogja fel a kollektív tudattalan változásait”.¹ Mára nyilvánvalóvá és elkerülhetetlenné vált az a tektonikus mozgás, amely a paradigmaváltást, vagyis az értékek kiválasztásának, a tudatformáknak, a világnézeti stratégiáknak és a metafizikai rendszereknek a váltását eredményezi. Próbáljunk meg kiigazodni abban, ami történik, úgy, hogy segítségül hívjuk a kultúrát és az életet – nemcsak a művészeket és az írókat, hanem a nézőket és az olvasókat is, hiszen a „világ képének” kialakításában a költőnél nem kisebb mértékben vesz részt a tömeg, amikor éppen azokat a művészeti alkotásokat választja ki, amelyeken az idő csillámai játszanak. A könyvkiadás is lehet a kor-
szak jellemzője.

A szovjet metafizika

A kommunizmus szerfölött hasonlít a nyelvhez. Mint bármelyik nyelv, ez is olyan elemekből áll, amelyek két szinten, két emeleten helyezkednek el. Az alsó (a jelölő) – a jelzőlámpa színe, a felső (amit jelent) – az az értelem, amit a jelzőlámpa ad ennek a színnek.

Ha e terminológia alapján összevetjük a kommunizmust a demokratikus társadalommal, akkor azt kapjuk, hogy a demokrácia a lehetséges társadalma, a kommunizmus pedig a szükségszerű uralma: az egyik a véletlen kapcsolódások terméke, a másik pedig számítás és kitervelés eredményeként jött létre. Ezért a demokrácia nyelve a rendezetlen, esetleges, nem kötelező érvényű, zavaros utcai beszéd. A társadalom szervezésének, „grammatikájának” forrása a szabadon születő jel. A demokrácia megőrizte eleven emléket annak az eredeti pillanatnak, amikor szabad akaratnyilvánításuk eredményeként a jelek megkapták jelentésüket (folytatva a jelzőlámpa analógiáját, ez az a pillanat, amikor a piros színt kijelölték tiltó, a zöldet pedig szabad jelzésnek.)

Mint a kozmológiai „nagy robbanásban”, amely „létrehozta” a teret és az időt, ugyanúgy a demokrácia is szétszította az értelmüket, a jelek között e kiindulópontban a jelölőket és a jelentésüket. A demokrácia állandóan számol az eredeti játékszabályokkal, amelyek társadalmi szerződés eredményeként jöttek létre (az USA-ban ezt a szerepet tölti be az Alkotmány). Ez a kardinális „nullpont” a múlt felől lezárja ugyan a demokráciát, de a jövő felé a végtelenségig nyitva hagyja. Ezért a demokrácia nyelvén írott „könyvnek” nincs szüzséje. Ez olyan nyelv, amely a szótárak szintjén létezik, mint a számításba

* Eredeti megjelenés: Alekszandr Genisz: „Luk i kapusztá. Paradigmi szovremennoj kulturi”, in: uő.: *Ivan Petrovics umer, Novoje Lityeraturnoje Obozrenyje*, Moszkva, 1999. 123–143. o.

¹ C. G. Jung: „Problemi dusi szovremenno go cseloveka”, in: uő.: *Arhetyip i szimvol*, Reneissance, Moszkva, 1991. 212. o.

jöhető szavak összessége, amelyek csak a konkrét és megismételhetetlen beszédsszituációban aktualizálódnak és realizálódnak.

A kommunizmus a vége felől épült. Történelmi szükségszerűsége megfosztotta a szabad választás lehetőségétől, ami nélkül teljességgel lehetetlen a jövő. A történelem, lényegét tekintve, befejeződött, beteljesült; a különkívánság, a szeszély, a véletlen pedig csupán értetlenségünk álneve, meg nem értése vagy felfoghatatlansága annak a világrendnek, amelyben minden az evolúció legyőzhetetlen ereje szerint rendeződött el. A fatalista számára ugyanúgy, mint egy disznó számára, a természetes, előre meg nem határozott halál felfoghatatlan absztrakció csupán.

A kommunizmus kozmológiai „nullpontja” nem a múltban, nem is a jövőben, hanem az örökkévalóságban található. Amennyiben a vége előre ismert volt, a történelem teleologikus jelleget öltött, és az élet minden kollíziója olyan szüzséalkotó eseménnyé vált, amely elkerülhetetlen megoldással rendelkezett. Itt nem lehetett semmi felesleges, itt minden út, még a visszafelé vezető is, Rómába vitt. Ilyen paradox koordináták közepette érthetatlenné válik, melyik útvonal visz közelebb a célhoz és melyik távolít el tőle.

A kommunizmus olyan paranoiás jelzőlámpa, amely üldözési mániában és felsőbbrendű eszmék lázálmában szenved: akármilyen színt is mutasson, az mindig ugyanazt jelenti.

Erre a paranoiás alapra épült a szovjet metafizika, amely lehetővé tette a tárgyak és jelenségek mindennapi transzcendenciájának megvalósulását mindenhol. A „földön” tett minden lépés – egy felszántott hektár vagy egy bevert szög – tükröződött az „égen”. Az élet totális metaforává változott, amely az örökkévalóságba rejtőzött, szakrális párja nélkül nem bírt értékkel.

Az ilyen világszemlélet közel áll a középkoréhoz: „Az égi hierarchiáról alkotott elképzelés megbilincselte az emberek akarátát, nem mertek a földi társadalom épületéhez nyúlni, nehogy egyidejűleg megingassák az égit is... Hiszen nemcsak az az elképzelés élt realitásként, hogy az égi világ ugyanolyan reális, mint a földi, hanem az is, hogy a kettő egységes egészet alkot, valami olyan felfoghatatlan dolgot, amely a természetfölötti élet hálójába keríti az embert.”²

A szovjet metafizika rendszerében bármilyen szó átvitt értelemmel is rendelkezett, bármelyik gesztus kétértelmű volt, bármilyen részlet bűnjel lehetett. Az élet egyszerre két, egymást átható dimenzióban, egy szakrálisban és egy profánban zajlott. A jelen pillanata örökkévalósággal itatódott át, amitől az egyidejűleg értelmetlenül jelentéktelen és rituálisan jelentős lett. A történelem szent történetbe, a fizika metafizikába, a próza költészetbe, a filozófia teológiába, az ember szereplőbe, az életrajz fabulába, az életsors mondába torkollott.

A kommunizmus eszkatologikus koordinátái közepette nem volt semmi, ami a Végtől, attól a bizonyos „nullponttól”, amely a jeleknek értelmet adott, idegen lett volna. Ezért a kommunizmus nyelvében csupán egyetlen jelentés létezett, amelyhez milliárd jelölő tartozott. Tulajdonképpen az egész pártrendszer, amely az állami adminisztrációt helyettesítette, a kommunista transzcendencia megvalósításával foglalatosskodott: megkereste az összefüggést bármely jelölő és az egyetlen jelentés között. Hivatásos értelmezők milliói az életet a közös metafizikai nevező alá hozták, miközben láthatóvá tették a titkosat, törvényszerűvé a véletlent, örökkévalóvá az ideiglenest, szakrálissá a profánt, renddé a káoszt.

Mindeközben maga a jelentés már nem rendelkezett saját értelemmel. Végérvényes, oszthatatlan, a jelekre jellemző binaritását vesztett abszolútummá vált. És amennyiben semmi határozottat mondani róla nem volt szabad, úgy értelmeződött, mint a földi léten túli adottság, amely nem szorul meghatározásra, és nem is tűri el azt.

² Le Gof: *Civilizacija srednjevekovogo Zapada*, Progressz–Akademia, Moszkva, 1922. 157. o.

Természetesen különböző időkben és különböző körökben ennek az „abszolútumnak” megvoltak a maga elnevezései: kommunizmus, emberarcú kommunizmus, igazság, nép, demokrácia, haza. Nem az abszolútum e gyakran egymást is kizáró értelmezéseinek tartalma fontos, hanem az, hogy készek vagyunk számolni vele. A lényeges: hinni valami, az egyénhez nem mérhető dologban, valami nálánál felfoghatatlanul nagyobbban, valami olyanban, amely értelemmel tölti meg a szavakat és a tetteket, az életet és a történelmet.

Amíg a kommunizmus zárt rendszer volt, ellátta nemcsak a híveit, hanem az ellenségeit is ezzel a metafizikai alappal, megengedve és rákényszerítve mindenkit, hogy harcoljon vagy önmagával, vagy önmagáért. A rezsim leleplezése nem vált számára sorsdöntővé, hiszen a leleplezés egyidejűleg megnövelte mítoszteremtő képességét azzal, hogy megsokszorozta a jelölők számát ugyanannak az egyetlen, leírhatatlanságában unikális jelentésnek az érdekében.

Az empirikus valóság csak azt követően jöhetett számításba, ha összemérettetett az ideális, örök valósággal, amelynek paramétereit a végső cél határozta meg. Ahogyan egy fiatal filozófus, I. Gyicsev fogalmazott, „a múlt helyét elfoglalta a beszámoló, a jövőét a terv”.³ A tény valós létezésre csak annak köszönhetően tett szert, ha újraegyesült a jelentésével, ha feltárta rejtett jelentését, vagyis ha metaforává vált.

A szovjet metafizikában a lényeg: a lét metaforizációjának módszere. Igazként csak a tervekben és beszámolókból vagy a regényekben és versekben „leírt” valóság fogadott el.

Ebben állt a szocialista realizmus demiurgikus követelménye, amely arra törekedett, hogy „leírja” és helyettesítse a világot. A szocreál vágya nem más, mint Borges elbeszélésének nevezetes térképe, amely annyira teljesnek és pontosnak készül, hogy végül helyettesíti azt az országot, amelynek ábrázolására elgondolták.

A szocreál, akárcsak a neki megfeleltethető mezőgazdasági forma, csak az extenzív növekedést ismerte el, ezért kénytelen volt eszeveszetten üldözni az életet, amint „leírta” mind újabb területeit. Bármely „le nem írott” téma a lét szövetén keletkezett szakadás-ként értelmeződött.

Jellegzetes e szempontból a *glasznoszty* története, amelynek sikerei aszerint alakultak, hogy mennyire sikerült szöveggel lefedni az empirikus valóság „meztelen” részleteit. A tematikai teljességre való törekvés, lévén a spekuláció sajátos formájú ingatlanja, nagy durranásként hatott, amelynek hamissága akkor derült ki, amikor a peresztrojka nagyszámú bestsellerjei hirtelen a Léthébe zuhantak.

Nem a rezsim kritikája, hanem határainak kinyitása vitte romlásba a szovjet metafizikát, amely csak zárt rendszerben volt képes működni. Ezt a zártságot garantálta a cenzúra, ráadásul nem is annak konkrét megjelenési formái, hanem magának a tiltás létezésének ténye. A tabuk, miközben feltétlen feszültséget hoznak létre a fönt és a lent, azaz az immanens és a transzcendens realitás között, korlátozzák a mítosz terét.

Bármilyen „szakadozottak” is voltak a cenzúra határai, amíg át lehetett hágni, a szovjet metafizika megőrizte azon képességét, hogy helyreállítsa őket. Így aztán már 1990-ben ugyancsak Gyicsev feltehetette a kérdést: „Mi lesz akkor, ha azt mondják, hogy mindenről írhatunk? Akkor a legbátrabb írók könyveinek realitása is köddé válik, az értékek hierarchiája lebomlik, és cellulózhalmozatok fognak a lét vákuumában lógni. Vagyis a legbátrabbak sem érdekeltek a tabuk eltörlésében.”⁴

Érthető, hogy az önfenntartási ösztön működtetésére kényszerített szovjet metafizika

³ I. Gyicsev: „Seszty raz-mislenij o posztmodernizme”, in: *Szoznanyije v szociokulturnom izmerenijii*, Moszkva, 1990. 36. o.

⁴ I. Gyicsev: i. m., 37. o.

miért törekedett arra, hogy vagy ne vegyen tudomást a cenzúra eltörléséről és folytassa az elbukott rezsim leleplezését, vagy arra, hogy más tabukat (szex, káromkodás, erőszak, rasszizmus) hágjon át. Láthatóan ebben kell keresni több olyan nonkonformista eszmei újjászületésének okát is, akik nem bírták elviselni a „lét vákuumát”.

A peresztrojka a Reformációval vethető össze, amely, mint Jung állította, magára hagyta az embert a „deszimbolizált világgal”. A kommunizmus bukása megfosztotta a társadalmat az általa kidolgozott szimbolikus arzenáltól, és metafizikai árvaságra kárhoztatta. Az axiológiai mélységből felhangzik a „Minek a nevében?” kérdése,⁵ hozzáértve, hogy válasz hiányában az életet folytatni nem érdemes.

Miután elveszítette jelentését, a kommunista nyelv meghalt. Az egydimenzióssá vált jelek elveszítették azon képességüket, hogy kifejezenek valami mögöttes tartalmat. A jelzőlámpa ismét megbolondult, de ezúttal skizofréniában szenved: meghasadt tudatában a piros fény értelmét bármely pillanatban felválthatja a zöldé, vagyis a jelölő és a jelentés közötti kapcsolat önkényessé válik.

Az ilyen „skizofrén”, „a jelentés egyedüli szintjén konstruált” jelrendszerre hozta fel példaként Lévi-Strauss a nonfiguratív festészetet. Ezért azt mondhatjuk, hogy a posztszovjet társadalom Laktyionov képéről egy Kandinszkij-képre került át.

Az irodalomban Vlagyimir Szorokin hoz létre effajta „sizorelitást”. Így például a *Norma* című regénye teljességgel a széthullott jelek világával foglalkozik.

A könyv első része a banális szovjet élet monoton képeiből áll. Mindegyikben megtalálható egy olyan jelenet, amelyben elfogyasztják azt a titokzatos „normát”, amelyről közelebbi szemléléskor kiderül, hogy emberi excrementum. Az olvasó természetesen a szovjet metafizika keretei között kikerülhetetlen allegorikus képülethez folyamodik: ha a jelölő – ürülék, a jelentés pedig – feltételesen szólva – a szovjethatalom, akkor a szöveg tartalma nem más, mint az ismert szkatologikus metafora: „Ahhoz, hogy ezt túléljük, a szart is meg kell ennünk”. Szorokin itt azonban más trükkhöz nyúl: a metafora olyannyira szó szerint tárgyivá válik, hogy megszűnik metaforának lenni: a jelölő a norma, a jelentés az excrementum, és semmiféle mögöttes, azaz „valódi” tartalom a szövegben nem marad.

A regény további részeiben ugyanannak a hősnek, az univerzális jelentését veszített jelnek új kalandjai zajlanak. Szorokin ugyanezzel a makacssággal materializálja például a szovjet szöveggyűjteményekből való metaforákat is, megfosztva a kulcsszavakat átvitt, figurális jelentésüktől. Itt egy részlet a *Hadjáratból*: „A *Kommunista Kiáltványt* jegyzetelő Rjuhov továbbbszolgáló felemelte a fejét: – És a hajók, mérföldeket ostromolva, olyan rakétatölteteket visznek, hogy hatóerejüknek nincs távolsága, nincs határa. – Golovko mellette ült, kivette övéből az *Anti-Dühringet*: – És stratégiai műhoddal övezve az egész földkerekséget, nem engedjük, hogy megsértsenek, dolgozó égitest népe.

Rjuhov lapozott egyet: – Amikor már nehéz elviselni, hogy több napja nem látunk eget és az oxigén is fogytán, a Szülőhazánkat lélegezzük be. Este, amikor minden kabinban kigyulladt a szokásos „FIGYELEM! OXIGÉNHIÁNY!” felirat, a tengeralattjáró személyzete figyelmesen lélegezte be a Szülőföldet. Mindenki a szájához szorította körzete térképét, és lélegzett, lélegzett, lélegzett. Golovko a lvovi, Karpenko a zsitomiri, Szajusev a moszkvai, Arutyunyan a jerevani körzetet...”⁶

Ez nem csupán valami szoc-art giccs. Szorokin egyáltalán nem komikus hatásra tö-

⁵ L. pl. G. Pomeranc *Iz csasi sztida* (A szégyen kelyhéből) című cikkét, amelyben a szerző azt javasolja az értelmiségnek, hogy foglalkozzék egy új univerzális jelentés modellálásával a posztszovjet társadalom számára. Az egyik variáció az „orosz kultúra” lenne. (*Szegodnya*, 1994. jan. 15.)

⁶ V. Szorokin: *Norma*, (kézirat) 347. o.

rekszik. Szövegei a szovjet metafizikának nem paródiái, hanem feltárásai. Tanulmányozza a szerkezetét, működési mechanizmusát, kipróbálja tűréshatárát.

E kísérlet példája a *Norma* egyik, klasszikusok nyomán írott részlete. A többi, specifikusan szovjet szöveghez való viszonyában ennek a „szép részletnek”, amely feleleveníti a csehovi hétköznapi létet, a turgenyevi szerelmet és a bunyini nosztalgiát, be kellett volna töltenie a valódi élet szerepét, meg kellett volna jelenítenie a dolgok természetes, eredeti, normális helyzetét, amelytől elszakadva a szörnyűséges „norma” helyzete alakul ki. Itt azonban Szorokin mesteri fogással megint csak széttöri az általa teremtett illúziót. Váratlanul, minden motiváció nélkül ebbe a klasszikusok nyomán pontosan stilizált szövegbe durva cáromkodás hatol be. És, mint egy luftballont, „átszúrja” ennek az állítólagos igaz világegyetemnek hamis teljességét.

Ily módon Szorokin a pedantériáig következetesen és az undorodásig kimódoltan leplezi le a hamis jelentéseket, demonstrálva azt a metafizikai ürességet, amely a széthullott jel helyén maradt. Ennek az ürességnek a regényben hol a végtelenségig ismételt „a” betűből álló sorok, hol valami abrakadabra, hol egyszerűen csak üres lapok felelnek meg.

Végigkísérve a szovjet élet metafizikai megalapozottságának elgyengülését és eltűnését, Szorokin olyan elviselhetetlen értelmi kiüresedettséggel hagyja magára az olvasót, hogy ennek túlélése már nem mutatkozik lehetségesnek.

A realitás története

Baudrillard azt írja, hogy a kép fejlődése négy fázison ment keresztül: az elsőben a kép, mint egy tükör, visszatükrözte a környező realitást; a másodikban eltorzította; a harmadikban elrejtette a realitás hiányát; és végül a kép „szimulákrum” lett, eredeti nélküli kópia, amely önmagában létezik, a realitáshoz való bármely viszony nélkül.⁷

E séma működését jól be lehet mutatni az orosz kultúrán: a „tükröző” stádium a klasszikusok „tisztességes” realizmusa; a realitást eltorzító kép Hlebnyikov, Malevics vagy Mejerhold avantgárdja; a fantomok művészete (például a szocialista verseny) – a szocreál; a szimulákrumhoz, a realitást szimuláló képekhez pedig a nemlétező eredetiket másoló szoc-artot lehet sorolni, az olyasmít, mint V. Komar és A. Melimad ismert, *Sztálin a műzákkal* című képét.

E lépcső minden fokán a kép egyre inkább, a realitás pedig egyre kevésbé lesz fontos. Ha az elején még arra törekszik, hogy másolja a valóságot, akkor a végén már nélküle is boldogul: a kép „felfalja” a valóságot.

A jelenkori művészetnek e központi témáját dolgozta ki részletesen a pop-art, amely a prototípusától elszakadt és ijesztően önállósult képnek az életét tanulmányozta. Így például Andy Warhol egyik korai képén, a *Barackokon* nem magát a gyümölcsöt, hanem a gyümölcsöt tartalmazó konzervdobozt ábrázolta. Ebben a különbségtételben van a pátozsa az egész irányzatnak, amely feltárta, hogy a mai világban nem a termék a fontos, hanem a csomagolás, nem a lényeg, hanem az image.

A pop-art nem is annyira művészeti, mint inkább világnézeti fordulatot hajtott végre. Erről szól Hruscsov történelmi tévedése is, aki nem vette észre valódi ellenségét. Éppen a pop-art virágzása idején, a hatvanas évek elején, a veszélytelen absztrakcionizmus ellen lépett fel. Természetesen nem ezek az elit kísérletek, hanem éppen a pop-art fenyegette a szovjet metafizikát, amelyet végső soron megfosztott az értelmétől. A pop-art jelentősége éppen abban áll, hogy rögzítette az átmenetet a személy tudattalanjával elfoglalt absztrakcionalizmustól ahhoz a művészethez, amely arra hivatott, hogy már ne a

⁷ J. Baudrillard: *Simulations*, Columbia University Press, New York, 1983. 11. o.

szerző, hanem a társadalom tudattalanját tárja fel. A pop-art művésze, amint félelemmel telve szemléli a környező világot, arra törekszik, hogy megértse, mit mond neki az a valóság, amely kozmonauták és cowboyok, leninek és marilyn monroe-k, mao ce-tungok és mickey mouse-ok megszámlálhatatlan képeiből áll össze.

A pop-art problematikája lényegét tekintve ökológiai. A környező világ birtokba vételének folyamatában nemcsak a szűz természet, hanem a szűz realitás is eltűnik. Az elsődleges, a fundamentális, az ember által még át nem alakított, „nyers” valóság a kultúra célirányos manipulációinak áldozata lett. A tömegtájékoztatás eszközeivel megsokszorozott képek milliárdjai piszkolták be a környezetet, lehetetlenné téve annak tiszta formában történő használatát.

Nálunk nincs (és lehetséges, hogy soha nem is volt)⁸ normális természeti világ, amellyel össze lehetne vetni a kultúra művi univerzumát. A kortárs filozófia hajlamos arra, hogy a világot „a realitás és a szociális konstruálás közötti együttműködés termékének” tekintse. „A realitás nem az összehasonlítás tárgya, hanem az állandó revízió, a dekonstrukció és a rekonstrukció objektuma.”⁹

Még ha ökológiai is, a tömegtársadalom és kommunikációja fejlődése által keltett realitás-krízis univerzális, és Oroszországot ez különösen radikális változásokra készíteti. A realitás hiánya itt ugyanis élesebben érződik, mint Nyugaton. Nemcsak amiatt, mert a realitás helyettesítői, mint rendszeren, rosszabb minőségűek, hanem amiatt is, mert a szovjet metafizika mindig azt a feladatot támasztotta a művészettel szemben, hogy éppen azt az igaz, kompromisszum nélküli valódi valóságot ábrázolja, amelyikről valószínűleg Sztálin is beszélt, amikor azt ajánlotta az íróknak, hogy csak az igazat írják, meg Szolzsenyicin is, amikor „hazugság nélküli életre” szólított fel.

Ennek az „igazságnak” a stratégiái természetesen különbözőek voltak. Ha a szervilis írók a „valóság” ábrázolásához hozzáadták annak „platonikus” ideáját, akkor az ellenzékiek ugyanezt az ideát leleplezték és kivonták a valóságból. De akár az egyik, akár a másik matematikai művelet eredményeként a „valóság” ugyanúgy megszűnt önmaga lenni, és szükségszerűen metaforává változott. Akármiről is – az élmunkásokról, a vezetőkekről vagy a repressziókról – beszéljen az ilyen művészet, mindig valami mást ért alatta.

Az e modellből kivezető kísérletek, amelyek új témák bevonásával jöttek létre, mint már szó volt róla, csak a modell kiterjesztését eredményezték: a szovjet művészet, amint elnyelte az antiszovjet művészetet, mintha élesztőtől dagadt volna, a városi és a falusi élet realitásának mind újabb területeit töltötte be.

E zsákutcából egy másik dimenzió, a káoszon keresztül vezet ki az út. A kommunizmus a rend foglya. Önmagát a rendezett lét erejének látja, amely fokozatosan „kiharapdálja” a káosz tengeréből a rend szigetét. A kommunizmus kozmológiája a világegyetem következetes megszervezésére épül, amelynek során a „nullpontban” nem marad semmi elemi vagy véletlenszerű. A *proletár költészet* című kiáltványszerű cikkében a fiatal Platonov a következőt írta: „A történelmet úgy tekintjük, mint az absztrakttól a konkrétéhoz, az elvonttól a reálishoz, a metafizikától a fizikához, a káosztól a rendezettséghez vezető utat... Csak azt a világot ismertük, ami a fejünkben volt... Eltáposzuk az álmainkat és helyettesítjük őket a valósággal... Ha a világban olyanok maradtunk volna, mint a gyermekek, elkápráztatva fantáziánk és érzékeink játékával, ha vég nélkül csak az úgynevezett művészettel foglalkoztunk volna, mindannyian elpusztultunk volna.”¹⁰

⁸ Vö.: „A természet saját antipódusának a kultúra által létrehozott ideális modellje.” J. Lotman: *Izbrannije sztatyi v 3 t.*, Alekszandra, Tallin, 1993. T. 1. 9. o.

⁹ N. E. Hayles: „Complex Dynamics in Literature and Science”, in: *Chaos and Order*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991. 14. o.

¹⁰ A. Platonov: „Proletarszkaja poezija”, in: uő.: *Szobranijje szocsinyenyij v 3 t.*, Moszkva, 1985. t. 3. 523. o.

Mivel a kommunista építés folyamata éppen az ellenkező eredményekre vezetett, a szovjet metafizika kénytelen volt mind energikusabban eltussolni a teória és a gyakorlat közötti szakadékot. Minél kevesebb rend volt az életben, annál többnek kellett lennie a művészetben. Ezzel magyarázható a kommunizmus növekvő türelmetlensége a „rendezetlen” művészettel szemben, az avantgárd szétzúzásától kezdve a „Zene helyett zűrzavar” című cikken át az absztrakcionisták hrucscsovi üldözéséig és a brezsnyevi „buldózeres” kiállitásig. Nem véletlen, hogy a szovjet metafizika legéletképesebb szimbólumának a „rend” bizonyult. Változó és alkalmazkodó formában ugyan, de továbbra is felismerhető az olyan elképzelésekben, mint a „szabályozott piac” vagy az „erős kéz”.

A renddel, mint a szovjet metafizika utolsó utópiájával a káosz áll szemben. A káosz „feltárása” természettudományok révén, amelynek jelentősége az evolúció vagy a kvantummechanika elméleteivel mérhető, már erősen érezteti hatását a humántudományokban is. A káosz pozitív átértékelése új világképet eredményez, amelyben, mint a „káoszológia” egyik alapítója, a Nobel-díjas Ilja Prigozsин írja, „a rend és a rendetlenség nem mint ellentétek tételeződnek, hanem mint olyanok, amelyek elválaszthatatlanok egymástól”.¹¹ A káosz nem ellensége, hanem partnere a rendnek: Prigozsин szerint „a káosz anarchiája stimulálja a világ önszerveződését”.¹²

Hogy imitáljuk a káosz legegyszerűbb szituációját, állítják a tudósok, elegendő egy ingához egy másikat erősíteni. A közönséges inga amplitúdóját a mechanika alaptörvényeivel le lehet írni, de a kettős inga mozgásának grafikonja kiszámíthatatlan lesz. A művészetben a „khaoszféra”¹³ létrehozásához a szövegbe vitt abszurd elemre van szükség, amely mintegy a második inga szerepét tölti be: a „kiszámíthatatlanság generátora” lesz.

Az érthetatlenség injekciója az olvasó szöveggel folytatott párbeszédét más nyelvre fordítja, hasonlóra a zene „ésszel felfogható és fordíthatatlan” (Lévi-Strauss) nyelvéhez. (Éppen ilyen nyelvet használ az egész rock-kultúra.) Amint John Fowles írja, aki az egyik legdivatosabb külföldi szerző lett Oroszországban: „...az ismeretlen dolog előtt az emberben feldarabolódik a morál, és nemcsak a morál (...) az ismeretlen a szellemi fejlődés legfontosabb serkentő ereje”.¹⁴

E problémát tanulmányozva Jurij Lotman legutóbbi könyvében, a *Kultúra és robbanásban* a következőt írja: „A művészet kitágítja a kiszámíthatatlan területét – az információ területét, és egyidejűleg létrehoz egy feltételes világot, amely kísérletezik ezzel a térrel és győzedelmeskedik felette”. A művészet „olyan utat nyit meg az olvasó előtt, amelynek nincs vége, ablakot nyit a kiszámíthatatlan és a logikán meg a tapasztalaton túli világra”. Az ilyen művészet képes arra, hogy a szükségszerűség világából „a szabadság világába vigye át az embert”.

Lotman megnevezi azt a perspektivikus műfajt is, amelyben ez a „szabadságszeretet” szabadon megvalósulhat: „A XX. század második felében a fantasztikus irodalom legjobb képviselőinek mozgalma arra törekszik, hogy átvigyen bennünket egy olyan világba, amelyik olyannyira idegen a hétköznapi élet tapasztalatától, hogy belefotja a technikai progresszió üres prognózisait a kiszámíthatatlanság tengerébe”.¹⁵

És valóban, azon kevés szerzők közül is, akik túléltek a szovjet irodalom óriási válságát, kiemelkednek a rendkívül népszerű Sztrugackij-testvérek. Nem amiatt-e, mert a káosszal folytatott óvatos kísérleteiket még a szovjet metafizika virágzása idején kezdték

¹¹ I. Prigozsин: „Pereotkritijje vremenyi”, in: *Voproszi filozofii*, 1989/8. 9. o.

¹² D. Porush: „»Fictions as Dissipative Structures.« Prigogines Theory and Postmodernisms Roadshow”, in: *Chaos and Order*, 54–85. o.

¹³ A terminust ifj. Csicsery-Rónay István javasolta.

¹⁴ D. Faulz: „Volhv”, in: *Inosztannaja Lityeratura*, 1993/8. 139. o.

¹⁵ J. Lotman: *Kultúra i vzriv*, Gnozis, Moszkva, 1992. 189. o.

el? Itt elsősorban legjobb könyvüket, az *Erdei kanyarulatnál...* címűt kell megemlíteni. Ez az 1965-ben írott elbeszélés két különálló szövegrészből áll, amelyeket a cenzúra ráadásul nem is engedett együtt kinyomtatni. Amint a szerzők állítják, az egyik rész, *Az erdő* – a jövő, míg a másik, *A vezetés* – a jelen. A könyv alapeszméje az, hogy „a jövő sohasem szokott sem jó, sem rossz lenni. A jövő sohasem olyan, mint amilyennek várjuk”.¹⁶

A jelen és a jövő közötti szakadék szétrombolja az ok-okozati összefüggést, létrehozva ezzel a Sztrugackijok egyik legnevezetesebb, legsikerültebb „khaoszféraját”. Fontos szerepet játszanak ebben a szövegbe speciálisan beépített „kiszámíthatatlansági generátorok”, a káosz textuális gépezetei: „Kim diktálta a számokat, Perec pedig beütötte őket, nyomkodta a szorzás és osztás gombjait, összeadott, kivont, gyököt vont, és minden úgy ment, mint mindig.

– Tizenkétszer tíz – mondta Kim. – Összeszorozni.

– Egy nulla nulla hét – diktálta mechanikusan Perec, aztán észbekapott, és azt mondta: – Várj csak, hisz ez hazudik. Százhusznak kellene lennie.

– Tudom, tudom – mondta türelmetlenül Kim. – Egy nulla nulla hét – ismételte. – Most pedig vonj nekem gyököt a tíz nulla hétből...

– Mindjárt – mondta Perec”.¹⁷

Világos, hogy az ily módon kiszámított jövőnek semmi köze sem lesz a jelenhez. A „hazug” számológép olyan akna, amelyet a szovjet metafizika kompromisszumot nem ismerő determinizmusa alá helyeztek. Nem véletlen, hogy az *Erdei kanyarulatnál...*-t évtizedeken át nem engedték kiadni.

A káosz szerepe még nyilvánvalóbbá válik a Sztrugackijok és Andrej Tarkovszkij közös munkájában, a *Sztalker*-ben. A rendező által elvetett forgatókönyvek hosszú sora mutatja, hogy a kiinduló szövegben, a *Piknik a senki földjén* című elbeszélésben Tarkovszkijt kizárólag a „kiszámíthatatlanság generátora”, a Zóna érdekelte. Sajnálkozás nélkül félrehajtva az egész tudományos-fantasztikus körítést, a rendező eltávolította filmjéből a metafora „logikáját”, amely alkalmas lett volna arra, hogy a filmet a szovjet metafizika szokásos medrébe terelje. Azt mondhatjuk, hogy a *Sztalker*-ben Tarkovszkij a Sztrugackijok művét az allegória nyelvéről a szimbólum nyelvére fordította, abban az értelemben, ahogyan Jung használta ezeket a fogalmakat: „Az allegória a tudatos tartalom parafrázisa; a szimbólum ezzel szemben csak a sejtett, de még el nem különített tudattalan legjobb kifejezője”.¹⁸

Tarkovszkij Zónája a „csodák mezeje” vagy a Lotman-féle „kiszámíthatatlanság tere”. Benne bármi megtörténhet, mert a zónában nem működnek a természeti törvények.

Ha a szovjet metafizika világmindensége végletesen antropomorf (az ember képére és hasonlatosságára teremtett), akkor Tarkovszkij Zónája végletesen nem antropomorf. Határai között ezért nem érvényes a tudományunk.

A *Sztalker* olyan film, amelyben az ember dialógust folytat a Másikkal. A társalgáshoz nem felel meg nekik a szovjet metafizika nyelve, mert a beszédpartnereknek nem lehet közös jelentésük. Egymást megérteni csak az élet nyelvén tudják. Az ember és a Zóna közötti közvetítő *Sztalker* lánya, Martiska, aki a párbeszédet direkt módon folytatja: a Zóna ugyan elvette Martiska lábát és megfosztotta mozgási szabadságától, cserébe azonban megtanította a telekinézisre, ellátta azzal a képességgel, hogy a gondolat erejével mozgassa a tárgyakat.

Borisz Sztrugackij bevallása szerint a Tarkovszkijjal folytatott közös munka legnagyobb nehézsége abban állt, hogy a világ irodalmi és filmes látása nem esik egybe: „A

¹⁶ „»Prognóz.« Beszeda A. Bosszart sz bratjyami Sztrugackimi”, in: *Ogonyok*, 1989/52.

¹⁷ A. és B. Sztrugackij: *Ulitka na szklonye*, Poszev, Frankfurt, 1972. 21. o.

¹⁸ C. G. Jung: „Ob arhetypah kollektivnogo bessoznatelnogo”, in: uő.: *Arhetyp i szimvol*, 99. o.

szavak, az irodalom – magas fokon átszimbolizált valóság (...) ugyanakkor a mozi – (...) teljességgel reális, még azt is mondhatnám, kegyetlenül reális világ”.¹⁹

A filmművészet realizmusának „kegyetlensége” láthatóan abban rejlik, hogy „[...] a mozi, mint Tarkovszkij írja, képes arra, hogy megállítsa, rögzítse az időt, a reális idő matricájává változtassa, amelyet hosszú időn át (elvileg örökké) őriznek majd fémdobozokban”.²⁰ Vagyis Tarkovszkij szerint a mozi elveszi a szovjet metafizikától az értelem forrását, az eszkatologikus „nullpontot”.

Vjacseszlav Ivanov emlékszik a rendezőnek arra a kijelentésére, amelyet a *Tiükör* című filmjével kapcsolatban tett, amelyben a főszerepet Tarkovszkij édesanyjának kellett játszani: „Abból az anyagból, amely ebben az ideális esetben az ember egész életét rögzíti a születéstől a végig, a rendező azokat az epizódokat választja ki és rendezi el, amelyek a filmben jelentőséget adnak ennek az életnek. A kortárs rendezők közül ezeket a gondolatokat, amelyek majdnem szó szerint egybeesnek Tarkovszkij mozijának koncepciójával, Pasolini mondta ki. Pasolini szerint a montázs a film anyagával ugyanazt teszi, mint a halál az élettel: értelmet ad neki”.²¹

Amit Tarkovszkij tett, teljességgel szemben áll Pigmalion tétével: arra törekedett, hogy Galatheát (egy élő embert, ebben az esetben az édesanyját) művészeti alkotássá változtassa. Első pillantásra ez a gyakorlat egyáltalán nem idegen a szovjet metafizikától, amely mindig azt követelte, hogy a reális hősöket művészi képekbe foglalják. De az óriási különbség köztük az, hogy ott a prototípusban nem az egyedit, hanem a tipikusat értékelték. Az ember csak akkor válhatott szereplővé, ha egy típusig általánosítódott: mondjuk konkrét Mareszjevából metaforikus Mareszjevvé változott. A művészi típus nem más, mint a „rendezett”, „rendbe ágyazott” személyiség, kiszakítva az élet sötét káoszából és belevetve a művészet élettelen fényébe.

Tarkovszkijnek nem tipikus, hanem valóságos emberre volt szüksége (mint ahogyan valódi tehénre is szüksége volt, amelyet állítólag elevenen megégetett az *Andrej Rubljov* forgatásán). Ez a kisbetűs, de megismételhetetlen ember annak az ábécének az egysége volt, amelynek nyelvén Tarkovszkij a Másikkal beszélgetett.

A közvetlenül a művészetbe átfolyó élet koncepcióját aktívan sajátítja el Hollywood is, ahol manapság nem a forgatókönyvek, hanem a valódi sorsok a legdrágábbak. Az ár éppen a személyiség megismételhetetlenségének szól, akinek individualitása garanciát jelent arra, hogy az életrajz nem válik szűzsévé.

A művi rend logikája megöli, képpé alakítja azt, ami él. De a művészetben, amely azaz a khaoszférával dolgozik, amelyet mindannyian magunkban hordunk, a képpé alakított élő nem szűnik meg élőnek lenni. Ha most visszatérünk Baudrillard sémájához, azt mondhatjuk, hogy ezen az úton a kép fejlődésének ötödik fokára ér: új, misztikus kapcsolatba lép a realitással. A realizmus utáni hajszában a kép „hiperrealizmust” hoz létre, olyan művészetet, amely nem tükrözi, hanem produkálja a valóságot.

Hagyma és káposzta

A kommunizmus a kinyilatkoztató vallás inverze. Büntelen Ádámja vagy osztály nélküli „aranykora” nem kiinduló, hanem végpontja a világ állapotának. Ugyanakkor a szakrális „idő nyílnak” ilyen átfordítása nem szünteti meg az igazságról alkotott elképzelésünket, amely a sötét, értelemmel át nem hatott létezés rögei alatt rejlik.

¹⁹ A. és B. Sztrugackij: *Szcenarii*, Tyekszt, Moszkva, 1993. 345. o.

²⁰ „Mir i filmi Andreja Tarkovszkogo. Razmislenijija i isszledovanyija”, in: *Iszkussztvo*, Moszkva, 1991. 200. o.

²¹ V. Ivanov: *Vremja i vescsi*, in: *uo.*, 233. o.

Az egész szovjet metafizika az igazság szavainak és motívumainak szakadatlan keresésére, az álarcok lerántására és a valódi arcok megmutatására épül. A kommunizmus mániákus gyanakvása az élettel szembeni bizalmatlanságból fakad, az életéből, amit nem lelkesít át a szándék és nem tesz komorrá az elgondolás. A kommunizmus inkvizítori pátosza arra irányul, hogy feltárja az ember előtt sorsa valódi értelmét. És azért tartották a beismerést a „bizonyítékok királynőjének”, mert a bűn kritériuma el volt rejtve az elítélt lelkében. Mindemelllett a lelki nyomozás eljárása belehelyeződik a kulturális paradigmába, amelynek keretében a kínzókamrát Platón barlangja variációjaként foghatjuk fel, ahol a valódi realitás kutatása tapasztalati úton történt.

A szovjet metafizika osztozott elődeivel abban, hogy elképzelt magának valami értelemtartályt, amely összességében az ideális harmóniát tartalmazza. A művész célja az, hogy felidézze ezt a harmóniát. A művész nem teremti, hanem *feltárja* az örökkévalóságban létező igazságot. Bulgakov dialektikája szerint „a kéziratok nem égneek el”, mert elégni csak halvány és nem hiteles másolataik tudnak: azok az ideiglenes variánsai annak az örökkévaló invariánsnak, annak az univerzális pretextusnak, amely a világ-egyetemben feloldódott. A teremtő művészi aktus – az ideiglenes visszatérítése az örökkévalóhoz. Ezért a kommunizmus által posztulált „teremtő” viszony a történelemhez, a történelem végéhez vezet.

Az ilyen világnézeti rendszert nevezhetjük „káposzta-paradigmának”: a hazug lét rétegeit levelenként lehántva eljutunk az értelem-torzzához. A szellemi mozgás ez esetben centrális irányú. Vektora a realitás mélye, titkos magja felé irányul, amelyben az egész kulturális modell központi kinyilatkoztatása található. Ehhez a szakrális maghoz képest a realitás minden más rétege elvileg felesleges, hiszen csak akadályt jelent abban, hogy az értelemalkotó centrumhoz eljussunk.

A „káposzta-paradigma” klasszikus példája Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című elbeszélése. Mint ismeretes, Tolsztoj ebben a művében leleplezi a karrierrel, családdal, hétköznapiassággal zajló, hazug, hamis, a civilizáció képmutatása által tönkretett „normális” életet. Csak a halál nyitja fel az ember szemét, amikor arra készíti, hogy válaszoljon a legfőbb, a végső és egyetlen kérdésre, amely elől nem menekülhet a kultúra pajzsa mögé.

„Az egészben a legrosszabb pedig az volt, hogy Ő nem is azért vonzotta magához Ivan Iljicset, hogy valamit tegyen, hanem csupán azért, hogy farkasszemet nézzen Vele, és kimondhatatlanul gyötrődjék tehetetlenségében.

Hogy ebből az állapotból meneküljön, Ivan Iljics másféle vigasztalást, másféle ellenzőket keresett; az ellenzők rövid időre mintegy elfödtek előle a rémet, de csakhamar összeomlottak... nem is összeomlottak, hanem inkább áttetszővé váltak, mitha Ő minden áthatolna, és semmi sem takarhatná el.” (*Szóllósy Klára fordítása*)²²

Ebben a bekezdésben megtalálható a „centrális irányú” filozófia kvintesszenciája: ha minden csak „pajzs”, akkor mi értelme törekedni rá, minek a család, minek a gazdaság, a bútor, a függöny, amely megölte Ivan Iljicset? És egyáltalán, honnan van ez a függöny és az élet minden más „anyaga”? Minek dolgozni, gyűjtögetni, építeni, teremteni? Minek a kultúra és minek a civilizáció ravaszul kigondolt gépezete? „Semminek” – válaszolja Tolsztoj, amikor paraszti életre szólítja fel a világot. Miután megszabadította minden hazugságtól a személyiséget, Tolsztoj az igazságnak abba az egyetlen pillanatába helyezi, amelyben a valódi, természetes, „nem jeltermészetű” realitásból eltűnik a kultúra minden „védőpajzsa”, és az ember egyedül marad a halállal.

A forradalmi művészet céljai elérése érdekében felhasználta a szakrális centrum felé való „apofatikus” közeledésnek ezt a módszerét. „Lehántani a leveleket, hogy a torzsát megtaláljuk” – e képlet alapján készültek olyan nevezetes művek, mint Majakovszkij *Nadrágba bújt felhője* vagy Ehrenburg *Julio Jurenitője*.

²² Lev Tolsztoj: *Ivan Iljics halála*, Matúra Klasszikusok, Ikon Kiadó, Budapest, 1995. 40. o.

Ehrenburg *Olvasásától* kezdődően a művészet – most már egy más kultúra „levelein” keresztül – tör a centrum felé. Csak a kommunizmus összeomlása mutatta meg, hogy ez az út „nem vezet sehová”. Azok, akik mégis el akartak jutni a maghoz, azt az ürességet találták ott, amelyet oly hűvös kiábrándultsággal tud Vlagyimir Szorokin ábrázolni.

Ezen a ponton az idejétmúlt „káposzta-paradigma” átadja helyét egy másik paradigmának, amelyben a kultúra éppen az előzmény pusztulását előidéző ürességre épül. Roland Barthes töltelék nélküli, réteges süteményről beszélt, mi azonban – mintegy a káposzta párjaként – inkább a belső maggal nem rendelkező hagymát használjuk metaforaként.

A „hagyma-paradigmában” az üresség nem sírbolt, hanem az értelem forrása. Nem más ez, mint az a kozmikus nulla, amely köré a lét elrendeződik. Az üresség, amely egyidejűleg minden és semmi, a világ közepévé válik. Egyáltalán, a világ csak azért lehetséges, mert a belseje üres: ez az üresség strukturálja a létet, ad formát a tárgyaknak és teszi lehetővé működésüket. Ez éppen az a „teremtő üresség”, amelyre a tao kánon támaszkodik: „háromszor tíz küllő megy egy kerékagyba, amelynek ürességétől függ a kerék használata. Agyagot formálnak, edényt készítenek, amelynek ürességétől függ a használata. Ajtót és ablakot vágnak, házat építenek, ezek ürességétől függ a ház használata. Mert a haszon a megléttől függ, a használat viszont az ürességtől”.²³

Ez az egzotikusnak tetsző utalás egyáltalán nem véletlen. A „hagyma-paradigmában” sok hasonlóság van a tao motívumokkal. Így például Tarkovszkijnál Sztalker központi monológiájában megidéződik Lao-ce *Az út és az erény könyvének* 76. paragrafusa: „Amikor az ember megszületik, gyenge és hajlékony, amikor meghal, erős és kemény. Amikor a fa növekedik, gyengéd és hajlékony, amikor viszont száraz és durva, akkor meghal. A keménység és az erő a halál kísérői, a hajlékonyság és a gyengeség pedig a lét frissességét fejezik ki”.²⁴

A gyengeségről szóló prófécia szemben áll azzal az akarati tényezővel, amely oly fontos a „káposzta-paradigmában”. Ha a szakrális maghoz vezető út összetör a lét külső, „hamis” rétegeit, akkor Tarkovszkijnál a szent örült, boldog Sztalker vallomása teljesen taoista: nem más, mint a megbékélt tétlenség. Ettől feltétlenül idegen annak gondolata, hogy az új világ érdekében össze kell törni a régit, mert az új világ maga születik és nő ki a régeből. Csak nem kell megzavarni a növekedésben.

Ha a „káposzta-paradigmában” kívül káosz van, belül pedig rend, akkor a „hagyma-paradigmában” a káosz a világ magja, az a Prigozsín-féle „teremtő üresség”, amelyből a kozmosz keletkezik. Ezért ebben az esetben a mozgás nem centrális irányultságú, hanem a centrumtól távolodó, kifelé irányuló: az értelem nem feltárul, hanem kihajt. Tarkovszkij számára a gyengeség értéke abban áll, hogy a gyengeség a növekedés jele és a változás kísérője. A „hagyma-paradigmában” a védtelenség, a sebezhetőség, sőt a szegényesség – mind kiindulópontot, szükséges előfeltételt, növekedési tartalékot jelent.

Ezen a konceptuális alapon a „megbékélt” íróknak egész csapata alakult ki, akiknek patriarchájaként joggal tarthatjuk számon Venyegyikt Jerofejevet. Az ő „gyengesége” – Venyicska angyali részegsége – a világ transzformációjának záloga. A *Moszkva–Petuski* című poemában az alkohol a „kiszámíthatatlanság generátora” funkcióját tölti be. A részegség a szabadabb válás módja, azé, hogy az ember – szó szerint – ne e világi legyen. És ismét egy érdekes párhuzam a taoista szövegekkel: „A részeg, ha leesik a szekérről, még súlyos esetben sem zúzza halálra magát. Csontjai és ízületei ugyanolyanok, mint máso-

²³ Lao-czi: „Daodeczin (Knyiga putyi i blagodatyi)”, Gl. 11., in: *Iz knyig mudrecov. Proza Drevnyego Kitaja*, Moszkva, 1987. 73. o.

²⁴ „Sztalker.” Lit. Zapisz’ kinofilma”, in: A. és B. Sztrugackij: i. m., 361. o.

ké, de a sérülései másmilyenek, mert a lelke ép. Öntudatlan állapotban ült fel a szekérre és öntudatlan állapotban is esett le róla”.²⁵

A gyengeség mint a kultúra kategóriája sajátosan tükröződik az újabb irodalom legkülönfélébb szerzőinek művészetében, de mindannyiukat összeköti az a demonstratív infantilizmus, amelyet az írók tudatosan választottak művészi pozíciójuk kifejezésére. (Ebben különbözik a szocreál sajátos „gyermetegségétől”, amit az észre sem vett, miközben önmagát őszintén felnőtt művészetnek tartotta.)

Gyermekeké téve magát, a „megbékélt csapat” szerzője visszatér a reménytelenül beteljesedett felnőtt világból abba az átmeneti, kamaszkori állapotba, amelyben még van remény a növekedésre, az értelemszerzésre.

Ennek az irányzatnak egyik legjellegzetesebb képviselője Eduard Limonov, akinek a regényei egy még növésben lévő gyermek hagyományaként hatnak. E próza jellegzetességei két idézettel határozhatók meg leginkább: „Mindenki, aki szembe jött velem, magasabb volt nálam” (*Egy balek naplója*) és „Extrémista maradtam, nem lettem felnőtt” (*Ez én vagyok, Edicska*).

Egészen másként alkalmazta a „gyengeség” kategóriáját Szergej Dovlatov. Amint leírja a fejletlen világot, egy fejletlen hős szemével szemléli. Túlságosan gyenge ahhoz, hogy kiemelkedjék a környezetéből, elcsúszik a felszínén, miközben mesterien kikerüli metafizikai mélységeit. Az életet mint adottságot fogja fel, és nem keres benne rejtett értelmet. Dovlatov azzal hódítja meg olvasóit, hogy nem jobb és nem több náluk. Itt eszünkbe juthat az a kínai bölcsesség, hogy a tenger azzal győzi le a folyókat, hogy lejjebb helyezkedik el náluk. A taoizmus Nyugaton elterjedt interpretációjában,²⁶ ahol a tanítás alapjait A. Milne meséjének szereplői magyarázzák, a legbölcsebbnek Micimackó bizonyul, mert nincs neki a szerző által meghatározott szerepe. Füles siránkozó, Malacka gyáva, Tigris kötekedő, Micimackó viszont csak létezik, egyszerűen csak „van”. Ilyen Micimackó volt Dovlatov az orosz irodalomban.

A „gyengeség” témáját széles körben bontja ki az önmegsemmisítés zsenije, a gyanakvó, beteges, szálkás Dmitrij Galkovszkij. A félelem az erős, „valódi”, felnőtt világtól, az iránta érzett gyűlölet a *Végtelen zsákutca* című műve fő mozgatója. Az egész mű úgy szerveződik, mint valami kamasz fantáziálása, ahol a szerző revansot vesz mindenkin, aki megsértette.

Még tovább ment a „hagyma-paradigma” e szűzséjében Viktor Pelevin: ő még az erős is gyengeségként értelmezi. Az *Ámon-Ré* című elbeszélésében lebontja a totalitárius társadalom fundamentális ellentétpárját, a „gyenge személyiség – erős állam” antitézisét. Erősek nála egyáltalán nincsenek. A rezsimet hatalmas „gonosz birodalmából” származó impotenssé fokozta le, amely erejét nem kifejti, hanem szimulálja. A „szovjet kozmosz hőseinek” szentelt elbeszélésben ezt a szimulációt olyan komikus epizódok leplezik le, mint a buslátból varrott szkafander, a sisakot helyettesítő motoros szemüveg, vagy a biciklikerekű „holdjáró”. A gyengeség demonstrálására Pelevinnek egyáltalán nem szatirikus, hanem metafizikus céllal van szüksége: a kommunizmus, mivel képtelen arra, hogy mint győzegetett átalakítsa a létet, inkább átalakítja a tudatot. Az egyetlen hely, ahol még győzelmet tud aratni, tudatunk tere, amelyet kolonizálni igyekszik: „Amíg van egyetlen lélek, amelyben üggyünk él és győzedelmeskedik, ez az üggy nem pusztul el. Mert egy egész világegyetem fog így létezni. (...) Elegendő egyetlen tiszta és becsületes lélek ahhoz, hogy országunk az első helyre lépjen a kozmosz meghódítása tere; elegendő egyetlen ilyen lélek ahhoz, hogy a távoli Holdon fellobogjon a győzedelmes szocializmus vörös zászlaja”.²⁷

²⁵ Jan Cszsu: „Leczi”, in: *Ateisztai, materialisztai, dialektiziki Drevnyegyi Kitaja*, Moszkva, 1967. 54–55. o.

²⁶ D. Hoff: *Dao of Pooh*, Penguin Books, London, 1983.

²⁷ V. Pelevin: „Omon Ra”, in: *Znanija*, 1992/5. 62. o.

Miután felfedezte gyengeségét, a kommunizmus váratlanul kilép a „káposzta-paradigmából”, és ellenségéből majdnem szövetségessé válik. A valósággal a kép történetéből számunkra már jól ismert misztikus kapcsolatba lép: a realitás nem adottság lesz, nem külső objektum, hanem céltudatos törekvéseinek eredménye. És miközben a valóságot saját képére és hasonlatosságára alakítja, a kommunizmus lerombolja tulajdon alapjait is. Az egymást szükségszerűen váltó társadalmi formációk evolúciója helyett megjelenik a világok sokaságának, az egymással konkuráló világok sokaságának koncepciója.

Ez a „kopernikuszi” fordulat megfosztotta ugyan a szovjet metafizikát az értelmétől, de nem a módszerétől. Ellenkezőleg, a „hagyma-paradigmában” nagy érdeklődéssel fordulnak a „világépítés” kommunista tapasztalatához és fognak a „lélek terének” birtokbavételéhez. Hisz ezt a gyakorlatot könnyen össze lehet kapcsolni a „kétkezi” realitás koncepciójával, amelynek befogadását a totalitárius rezsim jobban előkészítette a demokratikusnál. Ugyancsak Viktor Pelevin, a „szovjetség metafizikai aspektusáról” vitatkozva jelen sorok szerzőjével, a következő tézist fejt ki: „A szovjet világ olyannyira hangsúlyozottan abszurd és megfontoltan ostoba volt, hogy végső realitásként elfogadni azt még egy pszichiátriai klinika páciense számára is képtelenség volt. És az történt, hogy Oroszország lakosságának, igaz, nem feltétlenül az értelmiségnek, automatikusan, minden kívánság vagy közreműködés nélkül, létrejött egy felesleges, nem funkcionális pszichikus szintje, önmaga és a világ felfogásának az a bizonyos kiegészítő tere, amely a természetes fejlődő társadalmakban csak kevesek számára elérhető. (...) A szovok a normális élettől igen távol tengette napjait, de nem messze az Istentől, akinek jelenlétét észre sem vette. Miközben az Ádámmal legközelebb eső szemetesládán élt, a szovok »Kaukázus« borral locsolta erőszakkal felnyitott lelki szemét”.²⁸

A „felesleges szint” metaforája végletesen jellemzi a centrumtól távolodó kultúra modelljét, amely nem keresi a világ rejtett lényegét, hanem értelmet alkot magának a speciálisan éppen e célból „ráépített” valóságban. Oroszországban a kommunizmus bukása felszabadította ezt a kiegészítő „pszichikus szintet”, amelyet a „hagyma-paradigma” is meg akar szerezni.

Ha a könyvpiacot hívjuk segítségül, ott felfedezhetjük a „hagyma-paradigma” világnézeti modelljének hiányzó elemeit: ezek pedig a manapság oly népszerűvé vált orosz és amerikai misztikusoknak, Pjotr Uszpenszkijnek és Carlos Castanedának művei. Az ízlések ilyen váratlan összeválogatása valószínűleg azzal magyarázható, hogy kettejük tanítása egy ponton érintkezik, mégpedig ott, ahol a realitást mint annak interpretációját tárgyalják. Az *Utazás...* című művének előszavában Castaneda azt írja: „Don Juan meggyőződött arról, hogy a környező világ csak a környező világ *leírása* volt, amit úgy fogtam fel, mint egyetlen lehetségeset, mert gyermekkoromtól kezdve hozzám tartozott. (...) Don Juan mágiájában a legfontosabb: realitásunkat úgy érteni, mint annak egyik leírását a sok közül”.

A maga módján, de ugyanerről beszél Uszpenszkij is. Bonyolult misztikus-matematikai konstrukciói arra épülnek, hogy úgy fogjuk fel a világot, hogy rárakjuk a „tér és idő feltételeit”: „Következésképpen a világ, amíg meg nem ismerjük, nem rendelkezik kiterjedéssel a térben és létezéssel az időben. Ezek olyan tulajdonságok, amelyeket mi adunk neki. A tér- és időképzetek a tudatunkban születnek (...) a tér és az idő az ész kategóriái, vagyis olyan tulajdonságok, amelyeket mi tulajdonítunk a külső világnak. Ezek csupán olyan mérőföldkövek, jelek, amelyeket mi magunk állítunk fel. Olyan grafikon, amelyikbe mi rajzoljuk bele a világot”.²⁹

²⁸ V. Pelevin: „Dzson Faulz i tragedyija russzkogo liberalizma”, in: *Nyezaviszimaja Gazeta*, 1993. jan. 20.

²⁹ P. Uszpenszkij: *Tertium Organum*, Szentpétervár, 1992. (reprint), 4. o.

Ebből következik, hogy elegendő megváltoztatni elképzelésünket a térről és az időről, és megváltozik a realitás. Éppen erre jut Uszpenszkij, amikor arra szólít fel, hogy tanuljuk meg felfogni a „szakadatlan és állandó” valóságot. Ebből a fontos bevezetőből, amely összecseng a jelenkori természettudományos elképzelésekkel,³⁰ a „hagyma” kultúrája radikális következtetést tud levonni: a realitás a téren és időn végrehajtott manipulációk terméke. Ugyanakkor befogadásuk formái a különböző kultúrákban és korszakokban eltérnek egymástól.

A tér és az idő modelljeit az egyházi kultúra tárja fel, dolgozza fel és – végül – találja fel. Ma ezt a privilégiumot a kultúra bitorolja!³¹ A „káposzta-paradigmában” a művészet a realitás megismerésének eszköze volt, amelyet tulajdonképpen meg kellett találnia. A „hagyma-paradigmában” a művészet olyan mechanizmus, amely kidolgozza a realitást: mindannyian az általa kidolgozott világban élünk.

A délibáb kronotoposza

A két paradigma közötti különbség a térhez és időhöz való eltérő viszonyukból következik. A „káposzta-paradigma” számára vitathatatlanul az idő volt fontosabb. A kommunizmus, amely felfegyverkezett az evolúció történelmi szükségszerűségének hitével, tudta, hogy az idő neki dolgozik. De amennyiben eszkatologikus modelljében a történelemnek volt eleje és vége, az időt igyekeztek minél gyorsabban kiélni. Hiszen az idő végesnek tételeződött, tehát el is fogyhatott, mint a homok a homokórából: minél kevesebb homok marad felül, annál hamarabb telik be a történelem és következik el az örökkévalóság. Az állandó sietség („Idő van, gyerünk!”) azzal magyarázható, hogy bármilyen megállás (a vesztegléstől a pangásig) a jövő elárulását jelenti. Mindenki siettette az időt, Majakovszkijtól kezdve, aki azt ígérte, hogy „utoléri a történelem gebéjét”, egészen Gorbacsovig, aki a peresztrojkát a „gyorsításra” tett fölszólítással kezdte. Hogy az idő gyorsabban teljen, összesűrítették, ötéves tervekbe szorították, amelyek aztán idő előtt, négy év alatt teljesültek, ami lehetővé tette, hogy az örökkévalóságba vezető utat még egy évvel lerövidítsék.

Ha a „káposzta-paradigmában” az időhöz forrón, ideges türelmetlenséggel viszonyultak, akkor a térhez meglehetősen hűvösséggel. A tér szemantikai szempontból neutrális, homogén és minden részében azonos jelentésű volt. Az ilyen tér egységének pátozását egyaránt kifejezte az ismert dal szövege („Címem nem az utca és nem a ház, címem a Szovjetunió”) és Brodskij kötetének címe (*Megálló a sivatagban*).

A teret az első számú nyersanyagnak, tartaléknak tartották, amely további feldolgozásra várt, e feldolgozás során tárgyakkal kellett betelepíteni, amelyek értelmet adtak neki. Ezért nem is sajnálták. Ellenkezőleg, a megdolgozatlan, „vad” teret káosznak képzeltek, olyan sivatagnak, amely felfalja a zárt, „kultúrával áthatott” realitást.

A „hagyma-paradigmában” mindenekelőtt az időhöz való viszony változott meg: homokóra helyett számlap és óramutató lett. Az egyenesvonalú idő, amely a múltból a jövő felé tartott, átadja helyét a ciklikus időnek, amelyben állandóan újjáteremtődik a je-

³⁰ Vö.: „Váratlanul (legalábbis a pozitivista gondolkodás számára) kiderült, hogy a Világegyetem megfigyelendő tulajdonságait olyan feltételek korlátozzák, amelyek elengedhetetlenül szükségessé a létezésünkhöz, mint a Világegyetem megfigyelőinek létezéséhez...” (V. Troickij: „Antyicsnij koszmosz i szovremennaja nauka”, in: A. Loszev: *Bityije. Inija*, Moszkva, 1993. 903. o.)

³¹ Gondoljunk újra A. Tarkovszkij „időmatricájára” vagy Pavel Filonov „organikus festészetére”, amelyet úgy gondolt el, mint „olyan fenomént, amely saját életet él, miközben állandó kölcsönhatásban van a környező világ minden aspektusával.” (D. Boul: „Pavel Filonov i russzkij modernizizm”, in: *Filonov*, Moszkva, 1990. 72. o.)

len. És mivel eltűnt a végpont, megváltozott a nagyságrend is: a makrovilágból, amelyben az időt történelmi korszakokban és gazdasági formációkban mérték, az idő „átköltözött” a mikrovilágba, ahol a számláló másodperceket mutat. Az időt nem kiélni fontos, hanem meghosszabbítani a mind kisebbé váló időszakok strukturálásának számlájára. A tiszta tartamot felváltják a „felduzzadó” pillanatok, amelyek úgy rajzolódnak ki a ma „törzsén”, mint a fa égvyrúti.

A „hagyma-paradigmában” a térhez való viszony olyan, mint az időhöz: szintén strukturálódik és mind kisebb részekre osztódik. A tiszta kiterjedésű „lepedőt” darabokból álló takaró váltja fel. Saját „darabjaid” elkülönítése, lakályossá tétele a határok megsokszorozódásához vezet.

A „káposzta-paradigmában” egyetlen határ volt, az állami. Univerzális funkciót töltött be, mert az értelem minden formájával rendelkezett, a politikaitól a metafizikaiig. Mindezek mellett, mint Lotman az effajta „szemioszférák” szerkezetét magyarázva állítja, „a belső vagy a külső tér nincs meghatározva”.³²

A „hagyma-paradigmában” a határnak megváltozik a jelentése. Nemcsak az a fontos, mi történik a határ egyik vagy másik oldalán, hanem fontos maga a határ is. Eltűz bármilyen különbséget, legyen az politikai, nemzeti, vallási, kulturális vagy művészeti. Minél több határ van, annál több a tér határmenti területe. A tér fragmentáltsága nem annyira izolációhoz vezet, mint inkább a kontaktusok intenzívebbé válásához. A világ egyidejűleg lesz egyre szűkebb és egyre változatosabb.

Ha a „káposzta-paradigmában” ez a változatosság az univerzális, egységes cél felé vezető úton akadálynak számított, akkor a „hagyma-paradigmában” az elmélyült meditáció objektuma lesz. Minden fontos dolog az országok és népek, a tudomány és a vallás, a művészet és az élet, a természet és a kultúra, a férfi és a nő, a tudat és a tudattalan közötti határon, de ami fontos, különböző realitások közötti határon megy végbe.

Amíg a „hagyma-paradigmában” a realitás művészeti eredetű, addig semmi sem zavarja meg „létrehozását” a művészet által kidolgozott módszerek szerint. De ha így van, akkor a realitások különbözőek lehetnek, és akkor feltétlenül küzdeni fognak a hatásért, a lelkekért, a „pszichikus szintekért”. A tömegtájékoztatás korszakában mindez az éterben fog végbemenni. Tulajdonképpen már zajlik is. Nem véletlenül folyt vér Bukarest, Vilnius és Moszkva tévéközpontjainál. A háborút nem az ágyúk, hanem a képek nyerik meg, azóta mindenképpen, hogy megtanulták nem tükrözni, hanem létrehozni a realitást. A „káposzta-paradigmában” ezzel nehéz megbékélni: hiszen a tévét abban a „világra nyitott ablaknak” tartották. De a „hagyma-paradigmában” a tévékép formálható, mint az agyag. Bármilyen formázható belőle, és ennek nyomán engedelmesen elhajlik a realitás is.

Ki tudja, tetszik-e majd a XXI. századnak olyan világban élni, ahol a realitásnak lesz többes száma, olyan világban, ahol a délibábok nem különböznek a valóságtól, olyan világban, amely ha élni akar, ki kell gondolnia önmagát.

[1994]

GORETTY JÓZSEF fordítása

³² J. Lotman: *Izbrannije sztatyi*, T. 1., 16. o.

A POSZT-POSZTMODERNIZMUS FOGALMÁHOZ*

Egy ilyen fogalom meglehetősen idétlenül és parodisztikusan hat – láthatóan éppen az az egyik feladata, hogy ilyennek mutakozzék. Így nevezi ki az általánosításokat és a széleskörű teoretizálást.

A poszt-poszt vagy a hozzá hasonló, felhúzott mechanizmus megvigasztalja a kort: hiszen ha az új kategória – a forradalom, akkor inkább folytatódjék a régi.

Ha abból indulunk ki, hogy továbbra is a „posztmodern szituációban” létezőnk, azt a posztmodernizmust, amelyikhez hozzáillesztjük a „poszt” előtagot a „poszt-posztmodernizmus” kategóriájában, e korszak heroikus fázisának nevezhetjük (a névszerzés fázisának), a poszt-posztmodernizmust pedig nyugodtabb szakaszának, békés életének tekinthetjük.

Minden újdonság heroikus szakaszának jellegzetessége a teoretikusságra, valamint az új eszmék és helyzet magyarázatára és propagandájára való hajlam. Nálunk, Oroszországban 1991-től mondjuk úgy 1995-ig a posztmodernizmus az irodalomkritika legfőbb témája volt. A posztmodernizmusnak nagyon sok ellenzője volt, akik feladatuknak tekintették ki nyilvánítani véleményüket kellemetlen megjelenése kapcsán. Egy időben azért kritizálták, mert gyenge és nem szolgál „valódi irodalmi” példákkal. Aztán azért, mert aláássa az erkölcsiség és az államiság alapjait. A liberálisok azt állították, hogy ez egy normális „izmus”, amelyik arra tör, hogy a „legfőbb” legyen. Ebben a szocreállal találták hasonlónak. Az eredmény az lett, hogy a szocreállal való összehasonlítása általános jelenséggé vált: az egyik nagy paradigma átadta helyét a másiknak, és semmi furcsa nincs ebben.

Amíg ezek a viták folytak, megjelent egy olyan írónemzedék, amely a posztmodern elméletet magától értetődőként fogadja. Számukra nevetségesen hat, amikor valaki (például az Önök alázasatos szolgálja) újra magyarázni kezd valamit az igazság kapcsán vagy azzal összefüggésben, hogy lehetetlen olyan típusú oppozíciókkal operálni, mint „művészi – természetes”: ők ezt már mind ragyogóan tudják. Megjelentek aztán olyan szerzők is, akik úgy viszonyulnak a posztmodernizmushoz, mint ami teljesen elrongyolódott és elkoszolódott a súlyos és terméketlen teoretizálásban. Egyébként sem az egyik, sem a másik számára nem mutatkozik jelentős dolognak a posztmodernizmussal kapcsolatos teoretizálás.

Mit untunk meg a posztmodernizmusban?

Feltételezhető, mit is untunk meg leginkább a posztmodernizmusban. Először is a kezdetben ártatlan „politikai korrektség” átalakulását nagy ideológiává, „ideológiai tartósággá” (ilyen fordítását javasolta az ismert szókapcsolatnak A. Zsolkovszkij¹).

Az a szolid posztmodernista tétel, hogy a vertikális egyúttal horizontális is, hogy

* Eredeti megjelenés: Vjacseszlav Kuricin: „K ponyatyiju posztposztmodernizma”, in: uő.: *Russz-kij literaturnij posztmodernizmi*, OGI, Moszkva, 2000. 256–270. o.

¹ A. Zsolkovszkij: „O redaktorah”, in: *Znamja*, 1996/2.

minden kultúra egyenrangú és egyenértékű, függetlenül történelmi tradíciójától, gazdasági sikerétől vagy mennyiségétől, a kisebbség terrorjához vezetett. Az amerikai egyetemi programokat felülvizsgálják abból a szempontból, hogy ne játsszanak bennük domináns szerepet az életerős fehér férfiak. Az az idő, amelyet korábban mondjuk Lev Tolsztojra szántak, most öt részre osztódik: egy részt meghagynak Tolsztojnak, a többit szétosztják a méltatlanul háttérbe szorult, különféle nációhoz, bőrszínhez és szexuális orientációhoz tartozó klasszikusok között. Az az elterjedt vicc, hogy „az USA következő elnöke egy féllábú, fekete lesbikus lesz”, mutatja, hová fajult a dolog.

Ezen kívül a politikai korrektség elmélete képes arra, hogy leszállítsa a „teoretikus piac” szintjét. Ez történt például a feminista mozgalommal, amelyik közel s távol meglehetősen gyenge és unalmas elméleteket, gyenge irodalmat és gyenge művészetet hozott létre. Az egyetlen értéke ennek a mozgalomnak abban áll, hogy „helyes”.

A politikai korrektség eszméinek periferiáján persze váratlanul előbukkanhatnak egészen eredeti és erős lelemények is. Lényegében ilyennek tekinthető Oleg Kulik *Állatok Pártja* elképzelése, amely az állatok politikai és gazdasági egyenjogúságáért folytatott küzdelmet helyezi kilátásba (miért nem fizetnek honoráriumot annak a légynek, amelyet lefilmeznek egy tudományos-ismeretterjesztő sorozat számára, amit aztán levetítenek?), ez azonban a politikai korrektség eszméivel egyszerűen csak a „sakktáblán kívül” foglalkozik.

Érdemes persze figyelembe venni még egy faktort: a nagy fehér többségnek a politikai korrektségre talán csak azért van szüksége, mert meglehetősen gyorsasággal megszűnik fehér többségnek lenni. Úgy tetszik, hogy már néhány évtized múltán a földön a színes kultúra fog dominálni, a fehér faj egyre inkább marginalizálódik (lásd ehhez a „Muzulmán projektben” az AEC csoport ötletes reflexióját: képeslapok, amelyeken Moszkva, New York, Párizs, Sydney és más városok ismert panorámái láthatók, amelyeket mecsetek és minaretek díszítenek),² és a célja az, hogy végleges marginalizálódásáig biztosítsa bármely marginális jelenség számára a megfelelő jogokat, vagyis tulajdonképpen a fehér többség gondoskodik a jövőjéről, amikor már nem lesz többségben. Akár így van, akár nem, mindenesetre a politikai korrektség ilyen következményei alkalmasak arra, hogy a modern kultúrában határozott ellenállást váltsanak ki.

Másodszor, unalmassá vált az irónia. „Tíz, de akár még öt évvel ezelőtt is az irónia bármely politikai kollízió leírásának univerzális nyelvül szolgált. Manapság ez az ellentmondást nem tűrő eszköz egyre gyakrabban botlik meg” – írja az utóbbi tíz esztendő egyik legnagyobb ironizáló alakja, Alekszandr Tyimofejevskij abban a cikkében, amelynek ezt a címet is adta: *Az irónia vége*.³ Korábban az ellenállhatatlanságot éppen az univerzalitás biztosította: a totális kulturális tér univerzalitása, amelyben az ironikusok kiépítették a maguk dekonstruktív alakzatait. Nem utolsósorban éppen az ő tevékenységüknek köszönhetően az univerzális tér több száz lokális térre hullott szét; így most már nem arról van szó, hogy ironizálni kell az általánosan, hanem arról, hogy ki kell választani a megfelelő részt.

A posztmodern értelmiségi, aki jogosan feltételezte, hogy a környező makrokontextus – szimulákrum, kénytelen volt önmagát a szöveg tartalmának megtenni (durván: a regény arról szól, hogyan készül a regény), ami végül is valóságos önfalássá, a nyüzsgés szindrómájává vált. A korszak jellegzetes szimbólumának tetszik az elpusztult brit tehenek esete, amikor a marhák a Krontzfeld–Jacob-kórral fertőződtek meg, miután olyan táppal kezdték őket etetni, amit más tehenekből készítettek (ekkor jelentették be azt is, hogy egy vad néptörzsnél ezt a vírust már felfedezték – ennél a törzsnél egyébként szokásban van a holtak agyvelejének elfogyasztása).

² „AEC. Lovuska”, in: *Matador*, 1996/6. 32–33. o.

³ Alekszandr Tyimofejevskij: „Konyec ironyii”, in: *Russzkij tyelegraf*, 1997/72.

Az a konceptualista tézis, mely szerint „a modern művészet az, amelyik saját nyelvét analizálja”, mára teljesen anakronisztikusnak tekinthető. A reflexiónak nincs határa, amennyiben a posztmodernistának nincs opponense. A jelentés lezáratlan, és minden befejezett szöveg, minden kijelentés a jelentésen tett erőszak, az interpretáció lezárása, a szemantikai végtelenség terrorisztikus megszakítása. Hogy a jelentést lezárjuk, ahhoz el-lenségire vagy konkurensre van szükség. A posztmodernistának, aki összekeveri a műfa-jokat, nincs konkurense: kész bármit elismerni vagy igazolni.

De van még egy szituáció, amelyben a jelentés lezárul: hogyha hozzád magadhoz tar-tozik, mindig megtalálod a lehetőségét annak, hogy lezárd a kijelentést. Végtelen csupán a gazdátlan posztmodern jelentés lesz. Az elfolyó, virtuális, posztmodern Szerző halott. De élő az a szerző, aki aláírja az elszámolást, aki felismerte egyéni- és osztályérdekeit, aki a jelentést lezárja egy műfajban, hogy aztán kivihesse a piacra. A műfajok ugyanúgy lehetnek a piacon konkurens áruk, mint bármi más.

Műfajok, futball, 2 500 000 000 \$

A műfaj a világ képéről alkotott rétegzett elképzelés, zseb-kozmogónia, a tapasztalat kondenzálása; a műfaj – következtetés, morális zárlat: így szokott lenni, így kell lennie. A posztmodernizmus bebizonyította önmagának, hogy végtelenül különbözőképpen szokott lenni, hogy nincs semmiféle „kell”, hiszen ezek mind szintén csak beszédalak-zatok: ha tudjuk, hogy igazság nincs, akkor egészen egyszerűen tudunk beszélni az igazságról, hirdetni az igazságot, hiszen megértjük mélyen feltételes természetét, és bármely pillanatban el tudunk tőle szakadni. Miért is ne terrorizálnánk akkor opponen-sünket, ha tudjuk, hogy ez a terror csupán retorikai gyakorlat? Az igazságról való bes-zéd műfaja megkívánja az emelkedettséget és a magas hőfokot: lehet követni ezt a mű-fajt, csak nem kell elfelejteni, hogy holnap nyugodtan megváltoztathatjuk a meggyőző-désünket.

Két ember varázsgombát szedett, és meg akarta enni, hogy a tudat túloldalára, transz állapotba kerüljön, hogy lázálomba, a lét ürességébe és teljességébe jusson. Ilyen állapot-ban az ember akár ki is ugorhat az ablakon, ám a többség mégsem teszi ezt, mert tudja, hogy ma megmutatkozott egy igazság, holnap hasonló sikerrel lelhet rá egy másikra. A lakásba váratlanul belépett az egyikük mamája. Ő nem tudta, miféle gomba ez, éhes volt, és megette. Mind a 150 darabot, két edzett ember számára elegendő mennyiséget. A ma-ma látomásában valami teljességgel elképzelhetetlen jelent meg. Mint pszichológiailag osztatlan ember, nem tudta, hogy ennek az igazságnak nem feltétlenül kell hinnie, és nem kell mindent teljesítenie, amit ez az igazság követel. Tulajdonképpen lehetősége lett volna semmit sem tenni. És amikor Onnan szóltak neki, fogta a kézifűrészt és lefűrészelte a konyhaasztal lapjának egyik felét. Ez a csendes, jóra való ember. Hát ezt csinálja az igazság az emberrel.

A modernisták rávetették magukat az igazságra, aztán elkövetkezett a terrorista rez-simek divatjának ideje. A posztmodernizmus ennek alapján azt hirdette, hogy az igaz-ságnak nem kell hinni. A poszt-posztmodernizmus, amelyik tudja, hogy az igazságnak nem kell hinni, megnyitja az utat afelé, hogy érdekből párbeszédet folytasson vele.

A posztmodernizmus sokat játszott a műfajok összekeverésével és a műfaji meghatá-rozatlanság fogalmával. A poszt-posztmodernizmus a műfaji tisztaság felé orientálódik. Ez lehetővé teszi, hogy sok diszkurzív csapdát elkerüljön. A politikailag korrekt thriller-ben feltétlenül óvatosan kell bánni a faji kérdésekkel: egy fekete nem lehet rossz. De van olyan műfaj, amelyekben a fekete igenis lehet rossz, ez pedig a feltételes szemben állása a „mieinknek” és az „idegeneknek”, akik vagy összebarátkoznak, vagy nem. Ez olyan

műfaj, amelyben „rosszak” és „jók” egyaránt szerepelnek, akik lehetnek feketék vagy akár még zöldek is.

Az utóbbi években közelről szemlélhetünk egy grandiózus, posztmodern projektet, Európa átalakulását egységes politikai térré. Ez az esemény természetesen nagyon komoly kulturális következményekkel járt és még fog is járni. Így például Európa egységesülésének köszönhetően tanúi lehetünk az európai futball forradalmának. Kontinensünkön ez az első számú játék. Nemzeti büszkeségeink és kudarcaink terepe. Futball Európa-bajnokságra a nemzeti válogatottak részvételével négyévenként kerül sor, ugyanúgy, mint világbajnokságra és olimpiára ugyanebben a sportágban: az a képzet támad, hogy ezek jelentős és ritka események. Évente megrendeznek néhány európai kupát, amelyben különböző országok klubcsapatai vesznek részt. Nemzetek küzdenek nemzetek ellen. Anglia, Skócia, Wales és Észak-Írország, habár nem önálló államok – mint a futball megteremtői – saját nemzeti válogatottal rendelkeznek. Jó kis európai konzervativizmus.

A legutóbbi időkig Európában érvényben volt a következő szabály: egyik vagy másik klubcsapatban egyidőben legfeljebb csak három „légiós”, azaz más állam polgára léphetett pályára. A klubnak lehetett akár tíz sztárja is, akiket összevásárolt az egész földkerekségről, de pályára csupán hármat léptethetett. A csapat alapját a helybéli futballisták képezték. Ez a szabály érvényes volt mind a nemzeti elsőségért folytatott küzdelmekre, mind a klubok nemzetközi szereplésére. Ily módon Európában a futball nemzeti jelenség volt. Az olasz bajnokság olasz volt, és az európai kupákban az olasz csapatokban szintén olaszok játszottak.

Egészen más a helyzet Észak-Amerikában, a győzelmes posztmodernizmus világában. Ott a legfontosabb játék a hoki és a kosárlabda, és mindkét esetben az amerikai klubokban az egész világból származó hokisok és kosarasok játszhatnak, mindenféle nemzeti korlátozás nélkül.

Most ez a rendszer fenyegeti az európai futballt is. Az európai bíróság az úgynevezett Bossmann-ügy kapcsán olyan döntést hozott, amelynek értelmében a külföldiekre szóló limit ellentmond a munkaerő szabad áramlásának a kontinentális közösségen belül. Az UEFA kénytelen volt elfogadni a döntést, és a külföldiekre szóló limitet eltörölte. Kevesebb mint egy évvel a limit eltörlése után a kiemelkedő (de nem a legkiemelkedőbb) olasz vagy spanyol kluboknál öt-hat külföldi sztár lép pályára, minek következtében a csapat kis üzleti válogatottá alakul át. A külföldiek száma egy-egy klubcsapatban hónapról hónapra nő. Európában létrehoztak egy új küzdelemsorozatot, a Bajnokok Ligáját. Ez váltotta fel a Bajnokcsapatok Európa Kupáját, amelyben az összes európai ország első helyezettjei vettek részt. Ez nem más, mint a legerősebb klubok elit klubja: először nyolc, aztán tizenhat, a következő szezonban pedig már huszonegy csapat számára. Ez a küzdelemsorozat már az eljövendő összeurópai futball-liga előképének mutatkozik, amelyben az egész világról származó játékosok nem a nemzeti zászló becsületét fogják védeni, hanem a klub becsületét. Európa ilyen átkozott amerikanizációja-posztmodernizációja, ami természetesen nemcsak a futballt érinti, igen sokaknak nem tetszik, és fokozatosan nő a körütekintés nélküli integrációval szembeni ellenállás.

Ugyanez a helyzet a szexszel is: a homoszexualitás divatja, amely a lehető legjobban korrelált a posztmodernista elméletekkel, előbb átadja helyét az olyan nyugalmasabb jelenségeknek, mint az uniszex viselet, aztán pedig a bátorság és a brutalitás új divatjának.

Különböznünk inkább haza. 1996 első fele Oroszországban a hazai posztmodernizmus legnagyobb győzelmének és virágzásának időszaka volt. A radikális művészet és a reálpolitika szintézisé, amelyre az utóbbi évek folyamán a legkülönbefélebb oldalról olyanok törekedtek, mint Vlagyimir Zsirinovszkij, Vjacseszlav Maricsev vagy Oleg Kulik, a különféle társadalmi erők együttes erőfeszítéseivel érték el az elnökválasztási kampány során, annak minden autós és motoros felvonulásával, gyalogos tüntetésével és lé-

gibemutatójával, költők egyiptomi utazásával egybekötött szavazásával, televíziós bosszorkányszombatjaival és egyebekkel. De már a nyár végétől világossá vált, hogy a szigorú piaci konzervativizmus egyre szervezettebb, hogy már megjelentek azok a szigorú struktúrák, amelyek képesek arra, hogy az országot irányítsák és a hatalmat a beteg elnöknel tartsák, hogy eltakarítják az utcákról a kis seftelő bódékat, és tiszta üzletekkel váltják fel őket, és elindították az első újorosz szuper-thrillert, *A Megvadult aranyát*.

Viktor Docenkónak ez a könyve, amelynek példányszáma a millióhoz közelít, ami az utóbbi időkben Oroszországban nem fordult elő, gyönyörűen mutatja a poszt-posztmodern mítosz jellegzetes vonásait, amelyet tradicionálisan dúsított helyi metafizika súlyosbít. A hős egy hazai superman, aki az országban mindenféle tisztátalan dolgokat pusztít el, aktívan érintkezik a metafizikai erővel, bonyolult párbeszédet folytat kozmikus mesterével, idegenben (Svájcban) pedig hozzátapad egy hatalmas tölgyfa törzséhez, hogy mélyről jövő energiájával feltöltődjék. Ez az utóbbi jelenet nyilvánvalóan a népiesség mitológemájára apellál, amely meglehetősen aktívan van jelen az újorosz thrillerekben. Docenkónál is, de más szerzőknél is külön kiemelődik a hősök „oroszsága” (az egyik könyvnek ez is a címe: *Az orosz*). Docenko legutóbbi munkájában, *A Megvadult jutalmában* a hős megmenti Amerikát az atomháborútól, elvitatva tengerentúli társaitól a szupererőre szóló jogot, amiről a hollywoodi produkciók beszélnek.

Valamiféle metafizikai ekvivalensként lépnek fel az újorosz prózában az óriási pénzek. *A Megvadult aranya* hőse keres egy raktárt. Ennek eredményeként szert tesz vagy két milliárd dollárnyi készpénzre (sic!), ezen kívül még – hiszen a mitológikus tudatból kiölhetetlen bizonyos hiteltelenség-érzet a civilizáció feltételeivel szemben – egy zsák aranyat és briliánst.

Az ilyesfajta irodalom kiválthat esztétikai és etikai ellenállást is, egy dologban azonban feltétlenül figyelemreméltó: szociológiai áttetszőségében.

A régi dalok és az új Pelevin

A konceptualizmus és a szoc-art törekvései keresett dezideologizálással fordultak a szocreál felé. Gyerekek számára kiadják, és igen jól eladják azokat a szovjet tudományos-fantasztikus regényeket, amelyek tele vannak – mint a peresztrojka idején mondták – spion-mániával és a kommunizmus felépítéséről szőtt álmokkal: minden *Monte Cristo*-nak megvan a maga történelmi háttere, ami a kalandhistóriához persze nem olyan nagyon fontos. 1997-ben a Booker-díjat Anatolij Azolszkij *A sejt* című regénye kapta, amelyben a felejthetetlen Weismann–Morgan-féle összeütközések, amelyek korábban az irodalomban „leleplező” funkciót töltöttek be, most csak mint olyan történelmi háttér játszanak szerepet, amely megfelelőnek mutatkozik a dinamikus szűzsé felépítéséhez.⁴

Ez a dezideologizálás alkalmas lett arra, hogy felváltsa a hajdani szocreál totalitást ugyanolyan totális szoc-art szimulákrumokra: három éven keresztül (1996–1998) az orosz nép legfőbb újívi szórakozása az ORT csatornán sugárzott *Régi dalok a legfontosabbról* című műsor volt, amelyben a modern popzene csillagai új stílusban énekelték el kedvenc szovjet dalainkat. A *Régi dalok a legfontosabbról* minden alkalommal lenyűgöző nézettségi mutatókkal rendelkezett, annak tanúságaként, hogy a hajdani totalitást Oroszországban még nem váltotta fel a lokális csoportok összessége, és a totalitás halála után is tovább él mint valami grandiózus panoptikum, mint parodisztikus árnyak színháza.

De a szoc-art és a konceptualizmus felfedezései nemcsak úgy képesek folytatódni mint új, parodisztikus totalitás, hanem úgy is, mint új, individuális projektek felépítéséhez szük-

⁴ Anatolij Azolszkij: „Kletka”, in: *Novij Mir*, 1996/5–6. o.

séges eszközök. Viktor Pelevin például nagy mennyiségben használja fel az elődök „felfedezéseit”, de nem keveri a diskurzusokat, egyszerűen csak kölcsönveszi a technológiát.⁵

A konceptualisták nagy jelentőséget tulajdonítottak az idegen szövegből kiszakított fragmentumoknak – Pelevin állandóan feleleveníti ezt az eljárást: ezt a célt szolgálják például *A rovarok élete* elején elhangzó rádiószöveg-részletek. A Szerjocsáról, a féregről szóló fejezet, amely röviden leírja az életét születésétől haláláig, úgy, mint a járat szakadatlan fúrásának történetét (tudjuk, hogyan csinálják ezt a férgek: bekebelezik az előttük lévő talajt, aztán hátul kiengedik), a Szorokin-féle *Norma* egyik részére emlékeztet: ott néhány oldalon keresztül a „normális” jelző segítségével egy életút íródik le a bölcsőtől a koporsóig. Az *Omon Ra* végén V. I. Lenin aláírással megjelenő zagyva szöveg pedig a konceptualista kепek klasszikus darabja. Az *Omon Ra* tizedik fejezetének elején található másfél oldalnyi leírás a Holdról („Hold, remény, csöndes dicsőség...”, Lenin munkája, *A Hold és a felkelés*) a hazai posztmodernista kritika egyik legkiválóbb könyvének, Rusztam Kac *A szovjet fantasztikus irodalom történetének* vázlataként hat, amely az egész szovjet irodalmat mint egységes szövegkorpuszt úgy írja le, mint Szeléné elcsábításának történetét. Még a Pelevin hősei által folytatott buddhista párbeszédnek is könnyedén megtalálhatjuk analógiáját: Alekszandr Ivancsenko *Monogramm* című regényét, amelynek felét a tradicionális orosz valóságból vett szűzsé foglalja el, a másik felét pedig a gyakorlatilag adaptálatlan zen-buddhista instrukciók, arra vonatkozóan, miként kell meditálni az oszlásnak indult hulla fölött.

De Pelevin ezeket az eljárásokat az elbeszélés lebilincselő hatásának szolgálatába állítja: az idézetek kompozicionális eszközökké válnak, a posztmodernista „ideológiai dekonstrukciója” pszichológiává és történelmi hitelességgé, a konceptualizmus szempontjából fontos többszempontúság, a „diskurzív játékok” pedig... hogy is kell ezt mondani... a légy és a ganajturó belső világának érzékeny megértésévé.

Rubinstein, Szorokin és Kibirov új kontextusban

Különbözik a posztmodern írásmód klasszikusainak művészetében, amelynek „felfedezései” meglehetősen sikerrel konvertálódnak át az új diskurzusban, észrevehető bizonyos orientáció az élő, valós funkcionáló műfajok felé.

Lev Rubinstein az *Itogi* című folyóiratban egy kulturális sorozatot vezet nem kötelező érvényű megfigyelésekből, amelyek az intellektuális légkör rögzítésére lennének hivatva. Ezekben a megfigyelésekben kifejezési lehetőséget kapott Rubinstein tehetségének korábban kihasználatlanul maradt területe: a hétköznapi kulturológiai történetek. Azok a varázslatos hétköznapi nyelvi síkok, amelyeket Rubinstein nagyon jól érzékel, és amelyek már korábban is poétikai eszköztárának részét képezték, most a tömegirodalom számára is elérhetővé váltak. Például arról a faluról, amelyen keresztül az Ukrajna és Belorusszia közötti határ húzódik, azt írja, hogy „Két tanácsháza volt ott. Mindkettő homlokzatán egy-egy portré függött. A portrék teljesen egyformák voltak, csupán az alattuk lévő föliratok különböztek egymástól. Az egyikén az állt: „Éljen Sztálin elvtárs”, a másikon: „Hadd éljen Sztálin elvtárs”.⁶

⁵ Vjacseszlav Kuricin: „Gruppa prodljonnogo dnya”, in: V. Pelevin: *Zsizny naszekomili*, Moszkva, 1997.

⁶ M. N. Lipoveckij: „Gyialogizm v posztmoderniszszkoy poetyike”, in: M. M. Bahtyin *iz perspektivy i gumanitarnih nauk*, Vityebszk, 1994. – [Az eredetiben: „Haj zsive tovariscs Sztálin”; „Nyehaj zsive tovariscs Sztálin”. Lefordíthatatlan szójáték, amely az óhajto mód képzéséhez használt modalitást kifejező szavak („haj”, „nyehaj” és a „nye” nem szó) egymásra vetítéséből következik. A második mondat óhajtást kifejező szava ily módon az orosz nyelvérzék számára tagadásként (is) hat.] (*A ford.*)

Vlagyimir Szorokin és Alekszandr Zeldovics megírták együtt a *Moszkva*⁷ című forgatókönyvet, egészen nyilvánvaló ideológiai feladattal: felidézni a posztszovjet-újorosz Moszkva stilisztikáját egy konkrét szociális műfaji környezetben, az éjszakai klubban. A különbejáratú szorokini kegyetlenség itt már nemcsak mint diszkurzív konceptualista effekt vesz részt, hanem mint szorosan hozzátartozó vizuális sajátosság, amely nagy feladat elé állítja a kamerákat: a verekedés közben leharapott szájszél és az új, amelyik „egészséges donortól” való, vagy az ugródeszkáról indított repülés a bőröndön, stb.

Szorokin új darabjában pedig, a *Dostoevsky-tripben*⁸ Celine, Nabokov, Gorkij, Sartre, Thomas Mann és mások az ugyanilyen nevű kábítószer-tablettákba sűrűsödnek bele: Dosztojevszkijt be lehet venni szájon keresztül vagy vénán keresztül, más kérdés, hogy tiszta formában halálosnak bizonyul.

Timur Kibirov irodalomkritikusként 1997-ben debütált, és ebben a fellépésben a legfigyelemreméltóbbnak a szerző alakjának modellálása tetszik. Kibirov nyíltan abból a belső pozícióból beszél, amelyet ő maga jelenít meg a szövegekben a „burzsoázia, kispolgárság, átlagos, normális ember”⁹ és a „felesleges olvasói egyszerűség”¹⁰ szavakon keresztül. Az átlagos, naiv olvasó, aki természetes, hétköznapi kérdéseket tesz fel a hivatásos recenzens helyett – olyan figura, akinek létezése csak azért lehetséges, mert maga a naiv szerző a mai líra elismert mestere. Tulajdonképpen ez a költő modern funkciója: nem az istenekkel kell harcolnia, hanem végtelenül naiv kérdéseket kell feltennie a világnak.

Ennek eredményeként érdekes, szenvedélyes, erős érzelmi töltésű szövegeket kapunk: Goricseva könyvéről elmélkedve Kibirov azt állítja, hogy „Derrida magashomlokú követői és a hazai szellemiség bábái” egyaránt megvetéssel fordulnak az átlagemberhez, Walter Benjamin *Moszkvai naplója* kapcsán pedig egy sor kérdést tesz fel, és kifejzi kétségeit, nagyjából a következő módon: „Szóval, annak ellenére, hogy van itt előszó, utószó és egy csomó jegyzet, a kíváncsi olvasó nem tudja kideríteni a szerző viszonyát moszkvai szerelmeséhez és jövőendő férjéhez”.¹¹

Ilyen hőstettként és heroizmusként, ami bátorságot követel és amitől Kibirov meg akarja óvni önmagát és címzettjét, mutatkozik meg Mihail Riklin súlyos idézetekkel tele-tűzdelt elmélkedéseinek olvasása...

Leves a második fogás után

Éppen a műfaji meghatározottság teszi lehetővé, hogy a kockázatos posztmodern, diszkurzív kockélműfajú projektek a poszt-posztmodern korszakban is létezhessenek.

Ilyenek Gyenyisz Gorelovnak, a karcolatok nagy mesterének ugyanazon modell alapján megcsinált karcolatai: veszi egy figura megfelelően lokális vonását, azután pedig általánosítja egy meglehetősen posztmodern vágta ritmusában. Mondjuk, azt állítja, hogy azok a színészek, akik katonatisztet alakítanak, hajlamosak az antidemokratikus beállítódásra. „Az alakoskodó és a katonatiszt szintézise mindig ugyanazt az eredményt adja: szamovár helyett mindig Kalasnyikov lesz belőle. Elegendő, ha egy színész egyetlen egyszer a szovjet hadsereg Katonájának vagy Tisztjének szerepében lép fel, és onnantól kezdve örökre elveszett a civil polgári társadalom számára. Világos, hogy a kardcsör-

⁷ Vlagyimir Szorokin–Alekszandr Zeldovics: „Moszkva. Szenarij”, in: *Kinoszcenarii*, 1997/1.

⁸ Vlagyimir Szorokin: *Dostoevsky-trip*, Obscuri Viri, Moszkva, 1997.

⁹ Timur Kibirov–T. Goricseva: „Hrisztijansztvo i szovremennij mir”, in: *Itogi*, 1997/24. 77. o.

¹⁰ Timur Kibirov: „W. Benjamin: Moszkovszkij dnyevnyik”, in: *Itogi*, 1997/45. 78. o.

¹¹ Uo.

getés meg a csizmanyikorgás kivasalhatatlan nyomot hagy a nem túl állhatatos színészi lélekben, hogy hamarosan mindannyian olyan ragadozó szöveggel lépnek elő, hogy még a szentek sem bírják elviselni.”¹² Példa van rengeteg. Anatolij Kuznyecov és Vaszilij Lannovoj, Jurij Nazarov és Mihail Nozskin, Nyikolaj Burlajev és Sztanyiszlav Govoruhin, stb. Természetesen lehetne ellenpéldákat is hozni, de Gorelov egyáltalán nem deríti ki az igazságot. A célja csak az, hogy megfeleljen a karcolat műfajának.

Úgy ír például Alekszandr Galicsról, mint az éttermek énekeséről, Alekszandr Nyevzorovról pedig, mint egy éjszakai denevérről és mániákusról. „Vannak mindenféle lyukak, a feje a plafonban, elrothadt kezét kihúzza a hó alól, széttárja és mindenkinek megmutatja – ez neki a legnagyobb sikk. És ha még Szobcsak is a szomszéd iskolában tanult a gyilkosával és ugyanabba a szakkörbe járt, akkor aztán tényleg nem volt hiábavaló ez a nap.”¹³ Nyevzorov aligha ilyen szörnyűséges, és ha mégis ilyen szörnyűséges, aligha ilyen módon az, de a műfaj ilyen képet igényel: ilyen kegyetlent, kérlelhetetlent, szigorúan körvonalazottat. Gorelov a társadalomtól is ilyen szigorú műfaji pontosságot követel, amikor a náci betiltását követeli, és fejbe akarja kólintani „azokat a jóindulatú hidalgókat, akik az igazságot a mossuk kezünket vagy ne mossuk, terítsük szét a kábítószert vagy sem vitájában akarják keresni, avagy ki a bűnös azért, ha a csapból nem folyik víz”.¹⁴

Ilyenek Darja Civinának és Jelena Geruszovának a *Kommerszant-Daily* éttermi tudósítóinak ünnepi írásai is, akik a meglehetősen utilitarista cél érdekében működtetni kezdik a középkori európai festészet stilisztikáját és a skolasztikus értekezések szigorú szabályait... „Nagyon finomak az éppen csak megsózott, fritőzben megsütött, aranylós sajtgombócok. Ezek legjobb sorsa az, ha sörrel együtt találják. Nagyon szépen néz ki az étteremben a lengyelesen készített hal. Erre legalkalmasabb a fogas-süllő. A fogas omlós húsát elefántcsont színű, vajas-tojásos szósz sapkája borítja. Ehhez a fogáshoz elbűvölő kis burgonyagombócokat és könnyű zöldségmozaikot tálalnak fel.” [...] „A *Presznja* vezetősége úgy tartja, hogy nincs joga rákényszeríteni a vendégeket csak pálcikákkal enni, és nem állíthatja választás elé őket, hogy vagy leves a második fogás után, vagy élet a halál után.”¹⁵

Dekoratív művészet

A kézműves és dekoratív művészeti műfajok – nyilvánvalóan éppen az erőteljesen kifejezett műfajiságuk következtében – a hazai íróknak mind gyakrabban és mind jobban sikerülnek. Manapság sokkal érdekesebb bibliográfiai feljegyzéseket, mint regényeket olvasni: A. Vasziljevskijét a *Novij Mir*-ben és D. Bavlitskijét a *Nyeszovremennije Zapiszk*-ben, vagy a *Kontinens* és az *NLO* bibliográfiai rovatait. A sok kis érdekes, apró rovatcska az utóbbi két évben jelentősen felélénkítette a *Znamja* című folyóiratot. A *Kézirat* című rovatban a folyóirathoz közel álló szerzők két bekezdésben elmondják alkotói terveiket. Alekszandr Vernyikov így mutatja be *Realizátor* című regényét: „Képes-e a filozófiai intézet aspiránsa, azaz a köznyelvben egy „filozófus” teljes egészében realizálódni, egy csomóba szedni magát – vagy másként szólva, realizátorként dolgozni egy kis üzletben? Győzelem ez a számára vagy vereség? Kicsoda ő? És milyen? Egy bádoghordóba bújít Diogenész vagy egy Empedoklész az Etnán, aki azt kockáztatja, hogy bármelyik pilla-

¹² Gyenyisz Gorelov: „Licgej sz ruzsjom”, in: *Szegodnya*, 1996/30.

¹³ Gyenyisz Gorelov: „Tyiho v leszu, tolko nye szpit manyjak”, in: *Szegodnya*, 1995/211.

¹⁴ Gyenyisz Gorelov: „Matscs-revans Pereszveta sz Cselubejem”, in: *Szegodnya*, 1996/138.

¹⁵ L. erről részletesebben: Vjacseszlav Kuricin: „Szvinyina mogla bity boleje virazityelnoj”, in: *Oktyabr*, 1996/7.

natban elég?”¹⁶ Tulajdonképpen a regény létezése ilyen formában elegendő is – a szerző semmiféle más formában megtestesíteni nem próbálta.

Két, a „kézművességgel” összefüggő igen meggyőző akciót kezdeményezett a *Novoje Lityeraturnoje Obozrenyje*, amely megrendelt, majd közölt is néhány szerzőtől naplófeljegyzéseket egy bizonyos hónapra (1995 szeptemberére, amit 1996-ban közöltek,¹⁷ azután magánleveleket, amelyeket néhány Oroszországban, Amerikában, Németországban és Svájcban élő szerző írt egymásnak).¹⁸

1996–1997 folyamán a M’Ars művészeti galéria példa nélkül álló akciót kezdeményezett. Ennek alapját egy latin nyelvkönyv képezte, amit a tizenhetedik századi cseh pedagógus, Comenius készített. A tankönyv a következő struktúrával rendelkezik: a világ 150 témára esett szét a következő osztályozó elvek szerint: Isten, Labdajáték, Edények és csontok, Szemfényvesztések, Folyó és állóvízi halak, stb. A M’Ars megismételte Comenius elképzelését oly módon, hogy meghívott egy tucat modern festőt és író: elkészítettek 150 képet és 50 művészi szöveget a megfelelő témák szerint.¹⁹ Az eredmény felülmúlt minden várakozást: kiderült, hogy sok-sok író, akiknek az isteni szikra már régóta nem pattant ki, képesek arra, hogy érdekesek és meggyőzőek legyenek, ha valami értelmes művészi feladatot kell teljesíteniük.

Gricing, regionalizmus, kövecskék

A posztmodernitás előtti időszakban az intellektuális–művészeti tevékenység nálunk karizmatikus és elitáris volt: az is, ami hivatalos elismerésben részesült és az is, ami a föld alatt zajlott. A posztmodernizmus viszont azt kezdte hirdetni, hogy ez teljességgel hétköznapi ténykedés, semmivel sem jobb vagy rosszabb, mint az olajbányászat, a földásás, a pénzügyi spekuláció, stb. A művész elvesztette karizmáját: ugyanolyan része a piacnak, mint bárki más. Oroszországban ezt különösen nehéz elfogadni, mert „A költő több, mint költő” formulát nem maga Jevtusenko gondolta ki, hiszen az nagyon is mélyen benne gyökerezik a tradícióban. Ráadásul a társadalom szociálisan aktív csoportjaiban senkinek sem jut eszébe az alkotóművészeket sajátos elitnek tartani. Ez tulajdonképpen olyan normális szituáció, amely lehetővé teszi a munkát. Elértük ezt a helyzetet, és most – amikor győzött a kapitalizmus és a demokrácia – ismét lehet játszani az „elit” műfajában, lehet lenézően viszonyulni a piachoz, lehet ismét a hatalmat megvető értelmiségi magatartás tradícióját követni, stb.

Az élő élet áradatában fokozatosan megszűnik kötelező érvényűnek lenni az elit szertartási szocializáció: az emberek nagy része, akik nagyon jól eligazodnak a modern képzőművészetben, filmművészetben, irodalomban, egyáltalán nem biztos, hogy terheltek az alkotás vágyával, elegendő számukra a fogyasztás. A poszt-posztmodernizmus Oroszországba annak tudását hozza el, hogy fogyasztani ugyanolyan tiszteletreméltó és fontos, mint termelni. A szellemi megértésre és a remekművek létrehozására való törekvés nem rossz dolog, de az valahogy magától jelentkezik. Fontosabb ennél, hogy a kultúrában úgy érezzük magunkat, mint otthon.

Be kell lakni a műfajokat, mint a kunyhókat és a palotákat. Újjáéleszteni a helyismeretet, leírni a helyi kultúrát mint a leíró szubjektumhoz legközelebb álló kontextust,

¹⁶ Alekszandr Vernyikov: „Rukopisz”, in: *Znamja*, 1996/8.

¹⁷ „Isztorija russzkoj lityeraturi XX veka”, Szentyabr, Moszkva, 1995., in: *Novoje Lityeraturnoje Obozrenyje*, 1996/16.

¹⁸ „Perepiszka iz vszeh uglov”, in: *Novoje Lityeraturnoje Obozrenyje*, 1996/19; 21.

¹⁹ *Mir csuvsztvennih vscsej v kartjinkah – konyec XX veka*, GMI im. Puszkina, Moszkva, 1997.

mint e szubjektum locusát: lásd például e sorok szerzőjének kísérletét arra, hogy reflektáljon az uráli regionális mitológiára,²⁰ vagy a *Novaja Junosztj*²¹ azon szerzőcsoportjának kísérletét, amely megpróbálkozott „Moszkva metafizikájának” leírásával.

Ismerek olyan embert, aki teljesen odavan egy bizonyos BMW-modellért: ha meglát egyet az utcán, földbe gyökerezik a lába, és néhány percre kiszakad ebből az életből. Ismerek olyan embereket, akik órákig képesek nézegetni az *Áruház a díványon*t, és gyönyörködnek az önkicsavaró felmosó mop és a kozmikus alakú mixerek magasszintű ready-made-jében. Az interneten szörföző embert nem túlságosan érdekli az a kérdés, hogy az alkotás és a befogadás két különböző dolog. Az angol ifjúság újabban „gricing”-gal szórakoztatja magát: meztelenre vetkőzött fiatalok, kijátszva az örök éberségét, behatolnak a vasútállomások depóiba, és lefényképezik a mozdonyokat. Aztán kicserélik egymás közt a fényképeket, és elmesélik egymásnak a depóban lezajlott kalandjaikat. Itt egy jó példa a poszt-posztmodernizmus korszakának kulturális tevékenységére.

Nemrég az egyik újságban egy intellektuális szerzőtől azt olvastam, hogy „ismét divatba jön a társalgás”. Úgy vélem, ez korrekt megjegyzés: a heroikus korszak véget ért, visszatért annak ideje, hogy otthon ülünk, teázzunk és beszélgetünk. A zajló élet – utcai jelenetek és találkozások, anekdoták és furcsa történetek, valamint olyan szövegek, amelyek magát a társalgást irányítják: egymásról folytatott beszélgetések és mindenféle „szurkálások” – alkalmas arra, hogy igen magas irodalmi szinten létezzék, de ne akarjon papíron realizálódni. Íme egy történet: két kaukázusi részeg rendőr a saját kis kaukázusi falujában különös attrakcióval bevette magát egy elhanyagolt parkba. Ott leverték a lakatot egy csónakról, amelyiknek az orra lefelé bukott. Az egyikük beült, a másik beindította a motort, aztán – világos, hiszen dzsigitek – beugrott a távolodó járműbe. Leállítani senki sem tudta, a park teljesen elhagyatott. Három óra múlva, amikor mégis megjelent a megmentőjük, a két utas már semmit sem akart. Az ilyesfajta történetek elmesélése aligha kevésbé ihletett és költői, mint a versírás.

A házilag készült albumok, amatőr fényképek, eredeti ajándékok, szokatlan ünnepek (vannak ismerőseim, akik Újévkor a Nacionálban vesznek ki szobát, a Szpasszskaja toronyra néző ablakkal: szauna, jacuzzi, toronyóra – minden pár lépésre van, szuper kiszolgálás a Nacional részéről: tizennégy ember vett részt a dologban, sokan, persze, de így nem került túl sokba, százvalahány dollár koponyánként; vannak aztán olyan ismerőseim, akik meglehetősen szerény jövedelemmel rendelkeznek, de a születésnapokat divatos klubokban ülik meg, ahol az ünnep maga válik művészi alkotássá, és ahová sok barátot meg lehet hívni), a magánlevelezés (kiterjedt episztoláris élet zajlik az interneten, két művészember, Nyina Kotel és Vlagyimir Szalnyikov az elmúlt Újévre ötszáz saját kezűleg készített képeslapot küldött szét a barátainak, a pageren küldött üzenetek úgy épülnek fel, mint kis irodalmi szövegek), vidám szórakozások (feleségemmel például barátaink körében – felnőtteknek és gyerekeknek egyaránt – számítógépes futball-bajnokságot hirdettünk) – mindez a jelenkori művészeti tevékenységhez tartozik.

Az alkotás mindig megtalálja a módját, hogy realizálódjon: van egy olyan ismerősöm, aki úgy tudja összehajtogatni az egyik igen tiszteletreméltó újság első lapját, hogy ha maga előtt tartja, és oldalról, kicsit felülről néznek rá, akkor a bekezdések között kirajzolódik egy három betűből álló, nem éppen szalonképes szó. Figyelemre méltó a hétköznapi művészete: az élet folyamatában, az otthoni életritmusban születő művészet, mint egy album, mint egy kulináris felfedezés, mint egy szál virág az ablakban. A *Ptyucs* című folyóirat – az egyik legradikálisabb mai projekt – alig különbözteti meg egymástól a fo-

²⁰ Vjacseszlav Kuricin: „Malahitovaja skatulka”, in: *Oktyabr*, 1997/5. Vjacseszlav Kuricin: „Malahitovaja skatulka – 2”, in: *Oktyabr*, 1997/12.

²¹ *Novaja Junosztj*, 1997/24.

lyóirat szerzőit és szereplőit: majdnem egy közös csoportot alkotnak, mert igen gyakran fellépnek mindkét minőségben. Azonkívül a folyóirat szövegeinek nagy része aláírás nélkül szerepel: az individuális szerzőség nem is olyan fontos – egy kedves baráti társasághoz való tartozás szempontjából mindenesetre nem.

Nemrégiben a következő játékban volt szerencsém részt venni. Egy négyzet alakú pálya, rajta száz kövecske a tengerpartról – az öt milliméterestől a két centi átmérőjűig, a legkülönbélebb, akár egészen elképesztő formákkal. Négy-öt-hat játékos vesz részt a játékban. Mindenki két lépést tehet, minden lépésben el lehet venni vagy vissza lehet tenni egy-egy kövecskét, a már ott lévőknak meg lehet változtatni a helyét. A kövecskék meg lehetőszen bonyolult kompozícióban rendeződnek el. Ki is lehet maradni a lépésből. A játék ideje alatt javasolt mindenféle dologról beszélgetni, csak arról nem, ami a játéktéren végbemegy. A játék akkor ér véget, ha a résztvevők mindegyike elégedett a kövecskék elrendeződésével.

Az imént poszt-posztmodernizmusnak, mint ahogyan figyelmeztettem is rá, a világnak nem valami lényegileg új állapotát neveztem, hanem az elképzelések elrendeződését, pontosítását, a posztmodern heroikus korszakának végét, végét annak a küzdelemnek, hogy megtalálja helyét a nap alatt, egy zugban, a mozivásznon, a könyvlapokon. A posztmodern győzött, és most már ideje, hogy kicsit szerényebb és halkabb legyen.

GORETTY JÓZSEF fordítása

A Jelenkor szerkesztői
és a Jelenkor Kiadó munkatársai
mindig a hónap utolsó csütörtökén,
ezúttal tehát november 30-án, 15 és 18 óra között
várják a folyóirat és a kiadó munkája
iránt érdeklődő olvasókat, barátaikat,
a Jelenkor korábbi és leendő szerzőit
Budapesten,
az Írók Boltja (VI., Andrásy út 45.) teázójában.

MEGJEGYZÉSEK A KISPRÓZAI MŰFAJOKRÓL

*A parabola mint a „poszt-irodalom” jelensége**

1.

Az úgynevezett kisprózai műfajoknak két alapvető megközelítési módjuk van. Mindkettő sajátos koordináta-rendszert hoz létre, hogy leszűkítse a műfaji jellemzők körét. De gyakran megtörténik, hogy ezekben a rendszerekben ugyanaz az irodalmi mű különböző műfaji besorolást kap, ami azt mutatja, hogy azok a műfaji rendszerek, amelyek e két megközelítési mód keretei között jöttek létre, mennyire nem feleltethetők meg egymásnak. Ez pedig nem mindig teszi lehetővé, hogy adekvátan viszonyuljunk az átmeneti jelenségekhez, azokhoz a művekhez, amelyek nehezen illeszthetők be valamely szigorú műfaji keretbe. Az első megközelítési mód (feltételeken nevezünk narratívának) a kisprózai műfajok közé mindenekelőtt az elbeszélést és a novellát sorolja – azokat a műfajokat, amelyek a regényhez hasonlóan a befejezetlen valóság esztétikai elsajátítására irányulnak. Mindemellett a novella meghatározásában hangsúlyozottan szerepel a lakonikus-ság, a szűzsé pontos struktúrája, a punktuálás (idézzük Königsberg meghatározását: „A novella az epikus elbeszélés olyan formája, amely pontozásos technikával valósul meg”¹), az elbeszélés viszont kevésbé strukturált, és nem feltétlenül sajátja az egy epizódra épülés és a pontozásos technika.² Az elbeszélés a kispróza fejlődésében az „elbeszélői” tendenciát fejezi ki, míg a novella ennek megfelelően a novellisztikusat.³

E szempontból, amely elsősorban a narratív struktúra sajátosságait veszi figyelembe, a rövidséget mint konstruktív faktort, a szöveg minden eleme intenzívvé tételének faktort nem vizsgálja, hanem csak meglétének tényét konstatálja. De éppen ez a faktor hozza létre az előfeltételeket a prózai szöveg „poétizálása” számára. Ezért a második megközelítési mód esetében, amelyet ugyancsak feltételeken nevezünk formálisnak, „a kisprózai szövegek fő (...) műfajalkotó jellemzőjét maga a mű terjedelme »alkotja«, amely elvileg kisebb, mint a tradicionális elbeszélő formáké”.⁴ Ebben az esetben minden lírai kisprózai alkotás a „költemények prózában” műfajához fog tartozni, a megfelelő altípusokkal: a fabuláris (rövid elbeszélés) és a fabula nélkülivel (prózai miniatűr) együtt.⁵

De úgy gondolom, hogy a rövid elbeszéléshez jogosan hozzáilleszthető lenne – anélkül, hogy a formálisat elvetnénk – a narratív megközelítési mód is, ami lehetővé tenné annak megértését, hogyan hat a mű terjedelme a narratív struktúra elemeire. Feladatunk az, hogy egyesítsük a két megközelítési módot, és kitöltsük a még meglévő réseket a kisprózai műfajok rendszerének áttekintésében. Eközben három kritérium bír számunkra döntő jelentőséggel: a terjedelem, a narratív struktúra és a mű beszédfunkciója.

* Eredeti megjelenés: Jevgenyija Vorobjova: „Zametki o malih prozaicheskikh zsanrah. (Parabola kak javlenyije »posztliteraturi«)”, in: *Novoje Lityeraturnoje Obozrenyije*, 1999/4. 289–300. o.

¹ M. Königsberg: „Ob iszkussztve novelli (Zapiszki)”, in: *Korabl’*, 1923/1–2. 28–30. o.

² Uo.

³ T. Fel’: *V zerkale maloij prozi*, Sumen, 1995.

⁴ J. B. Orlickij: *Sztyih i proza v ruszskoj lityerature*, Voronyezs, 1991. 57. o.

⁵ Uo.

Szeretnék megidézni egy érdekes, de kevésbé ismert tény.

1919-ben, a *Zsizny* című kijevi újságban (2. szám) megjelent egy válogatás *Mesék* címmel és Frater Tertius aláírással. Ezen az álnéven 1914-től körülbelül 1920-ig Sz. D. Krzsiszanovszkij írt, az az író, aki sokat és eredményesen dolgozott a kisprózai formával, de aki, sajnos, a későbbiekben semmiféle hatással nem volt annak fejlődésére. E válogatásban három írás szerepelt, melyeket a rövidség közös jegye fogott egybe. Így tehát, ha a forma szemszögéből vizsgáljuk, akkor nyugodtan lehetett volna őket akár a „költemények prózában” megjelöléssel is illetni. Ugyanakkor a szerzői megjelölés nagyon is megalapozottnak bizonyult, és a szerző láthatóan igyekezett aláhúzni miniatűrjeinek kölcsönhatását az epikus műfajokkal, részben a kiseposz olyan formájával, mint a mese.

Ez annál is inkább érdekes, mert az egyik mese (*Kis mese az Igazságról*) valóban megismétli a *Lófej* című ismert kumulatív népmese struktúráját. A szerző csupán feloldja a rejtélyt: a szüzsének megfelelő állatok – egér, béka, farkas, róka, stb. – helyett nála a Hit, a Remény, a Szeretet, a Bánat szerepelnek, és végül a Medve helyében, aki a mesében a kumulációt elvégzi, az Igazság lép fel. Ennek megfelelően a lófej helyett itt „halott, üres” fej található. Azok az absztrakt fogalmak, amelyek az ember belső világának részeit jelentik, megszemélyesítenek. A kumuláció szüzsé-sémája motívumaival együtt önmagában elegendő, nem igényel magyarázatot és nem is célja valamit magyarázni, kifejtett metafora lesz, ahol a szüzsé minden fordulata (minden új „lakóba” belépve) kölcsönhatásba kerül a szerző elképzelésével arról, hogyan alakul az ember belső világa, és megmagyarázza, miért nem tud megállni az igazság előtt (előbb a Gondolat, aztán a Szeretet, aztán a Bánat, de ennek nyomán aztán már a „gondolattöredékecskék” és az „idézetecskék” sem). A kumuláció, az összetevők tisztán mennyiségi összegyűjtése, amely „vidám katasztrófához”⁶ vezet, a filozófiai-világnézeti folyamatok metaforájává, szemléletes bemutatásuk eszközévé válik (a képzeletbeli síkról a látható síkra kerül át). Azt jelenti-e ez, hogy a szerző előtt tisztán pragmatikus (retorikai) feladat áll, vagyis jelenti-e azt, hogy a szerző célja, hogy egy szemléletes képen keresztül megerősítse elgondolását? Már a „kis mese” elnevezés azt mutatja, hogy ez nincs egészen így. A kicsinyítő „kis mese”, miközben utal a mű terjedelmére, összekapcsolódik a nagy „igazsággal” (ne feledjük, hogy a tízes években, amikor a *Mesék*be beválogatott írások készültek, ez a szó világosan kifejtett vallásfilozófiai konnotációval rendelkezett), és a címnek mindenképpen oximoron-színezetet kölcsönöz. Ezen felül az a műfaj, amelyben a szerző az igazságról készül értekezni, feltételezi, hogy a beszéd mindenképpen olyan dologról fog folyni, ami nem volt, vagyis olyan dologról, amely ellentétes az igazsággal. És mint ahogyan a kumuláció elvét metaforikusan átértelmezi az az anyag, amely a „gyűjtésbe” bekerül, ugyanúgy maga az anyag is parodisztikusan átértelmeződik azáltal, hogy belekerül a kumulatív szüzsébe, amit maga a műfaji forma parodizál (a „minőségből”, az „értelemből” „mennyiség” lesz, a világnézeti katasztrófából a mese vidám zúrzavara). Ily módon a pragmatikus funkció összekapcsolódik az esztétikaival: a mese műfaji mechanizmusai a megjelölt értelem szemléletes demonstrációjának eszközeiből parodisztikus átértelmezésének eszközeivé válnak, ezzel ki is emelve esztétikai értékét és elégségességét.

A másik mese ebből a válogatásból:

Monizmus (Mese filozófusoknak)

A vödört az eső alá tették; az esőcseppek kopogni kezdtek a vödör oldalán és színültig töltötték a vödört.

Megkérdezték a vödörtől: „Mi az az eső?”

⁶ V. Propp: „Poetyika folklor”, in: *Kumuljativnaja szkazka*, Moszkva, 1998. 254. o.

– Cylinderformájú vízoszlop – zörögte élénken a vödör az összes filozófiai szabályok alapján.

Valóban, honnan is tudhatná a vödör, hogy az eső – különálló, egymásról mit sem tudó cseppek, és hogy őket csak a vödör bádofala egyesíti.

A szemléletesség kedvéért teljes terjedelmében idéztük ezt a miniatúrt. Figyelmen kívül hagyva a nyilvánvalóan nyomon követhető ritmizációs törekvést („költemény prózában”), a szerző az alcímbe belefoglalja a „mese” fogalmát. Ez a fogalom itt néhány jelentésárnyalattal fog gazdagodni. Elsősorban a kigondoltsággal mint olyannal, vagyis azzal, hogy a mese tartalma „az, ami nincs”. Hiszen maga a monizmus mutatkozik meg úgy, mint „mese filozófusoknak”, amiről a vödör kijelentése tanúskodik, hogy tudniillik az „összes filozófiai szabályok alapján” hamis következtetést vont le. A világ valójában másként épül fel, de a szerzői megjegyzés a mű végén nem fogalmi ítélet, hanem a józan ész ítélete, amely szembeállítja az esőt, ahogyan a vödör látja, azzal az esővel, ahogyan a vízcseppek látják. Ily módon e miniatűr szövege, ugyanúgy, mint az előbbi esetben, nem más, mint hamis „szemléletes példa”, amely a „demonstrálandó” jelenséget saját, a „fogalmi logikának” alárendelődni nem akaró „képi logikájával” cáfolja meg. Az esztétikai funkció összekeveredik a pragmatikai funkció cáfolatával (érvénytelenítésével). És ebben az esetben a megszemélyesítés nem csupán megfelelő megengedés („ha megkérdeznénk a vödröt, akkor...”), hanem egyúttal olyan művészi fogás is, amely a mese műfajának sajátja.

Nyilvánvaló, hogy amikor az ilyen vagy ehhez hasonló szövegekről beszélünk, célszerű figyelembe venni narratív természetüket (például fabulájukat) is. Ezen felül a nyíltan az illusztrativitásra és a „retorikusságra” irányuló szerzői pozíció lehetővé teszi, hogy ezeket funkcionalitásukban vizsgáljuk, megfeleltetve a szöveget megelőző értelmet (a jelentést) képi kifejeződésének (a jelölőnek). Csak ebben a kölcsönhatásban mutatkozik meg e szövegek valódi műfaji újdonsága.

Mivel is van hát dolgunk? Példázattal? De a példázat önmagában véve nem sorolható a tulajdonképpen szépirodalmi alkotásokhoz, amennyiben csak „allegorikus-didaktikus” értelmet hordoz.⁷

A pragmatikához és az esztétikához való viszonyában a példázat mindig szemben áll a novellával, mégpedig stádiumuk alapján. Így például Meletyinszkij kutatásaiban a példázatot (a középkori próféciaik „példabeszédei”) az európai novella egyik forrásaként határozza meg,⁸ és ezen felül hangsúlyozza, hogy a novellában a hősök cselekedetei tulajdonságaikkal és sajátosságaikkal motiváltak, míg a példázatban azokkal a transzcendens törvényszerűségekkel, amelyeket éppen illusztrálni hivatott. Innen ered a két műfaj lényegileg különböző viszonya a szűzséhez. A novella számára a szűzsé – cél, a példázat számára ennek megfelelően – eszköz.

Ám a vizsgált szövegek sem egyik, sem másik műfajhoz nem tartoznak, mivel struktúrájukat tekintve a példázatra emlékeztetnek, funkciójuk viszont a novellához (vagy a novellát az irodalmi folyamatban megelőző műfajokéhoz, a meséhez és az anekdotához)⁹ áll közel. Tipikus átmeneti jelenséggel van tehát dolgunk. Úgy vélem, hogy akár az egyik, akár a másik változatban hasonló átmeneti műfajokkal nemcsak Krzsizsanovszkijnál, hanem más szerzőknél is találkozhatunk (amit alább majd be is mutatunk).

Ily módon a kispróza műfajoknak lehetséges egy harmadik megközelítési módjuk is. Nevezzük egyelőre strukturális–genetikus módnak (az elnevezés meglehetősen feltételes). Ebben a novella és a „novellaszerű” miniatűr formák szembeállítódnak a bármilyen

⁷ Sz. Sz. Averincev: „Pritcsa”, in: *Kratkaja lityeraturnaja enciklopedyija*, t. 6., Moszkva, 1971. 21. o.

⁸ J. M. Meletyinszkij: *Isztoricseszkaja poetyika novelli*, Moszkva, 1990.; M. L. Andrejev: „»Novellino« v isztorii italjanszkij lityeraturi i evropejszkij novelli”, in: *Novellino*, Moszkva, 1984. 224–225. o.

⁹ Meletyinszkij: uo.

terjedelmű „példázatszerű” formákkal. Ez a megközelítési mód nem zárja ki az előzőeket, csupán némileg más szempontból vizsgálja ugyanazokat a jelenségeket. Hiszen a példázatot és a novellát nemcsak diakronikusan lehet vizsgálni. Hiszen aközött az elbeszélői forma között, amely csak „esztétikai” feladatokat lát el és aközött, amely csak „pragmatikus” funkciót tölt be, komoly strukturális különbségek is vannak. És az a szöveg, amely ilyen vagy olyan okokból összekeveri ezeket a feladatokat (amire fentebb láttunk példákat), meghatározott műfaji sajátosságokkal rendelkezik.

E feladatokat V. Tyupa *A novella és az apológia*¹⁰ című munkájában részletesen tárgyalja. Cikke, amely nagyrészt régi orosz irodalmi anyagra támaszkodik, figyelmen kívül hagyja a XIX–XX. századi szövegek azon részét, amelyben a pragmatikus és az esztétikai alapállás egymásra vonatkoztatása olyan eredményre vezet, amely nem illik bele az apológiának akkénti meghatározásába, mint ami „tisztán epikus, képes beszéd révén szemléletes, de teljesen művészi szöveg”, amelynek művésziességét a szűzsé kifejtése biztosítja, ez viszont már a novellához közelíti. De a novellától eltérően az apológia a hős olyan szerepű identifikálására irányul, amelyet a hierarchikusan elrendezett, a szűzsét meghatározó „világrendben” tulajdonítanak neki (a hős nem a „szűzsé protagonistája”, hanem játékszer valamely felsőbb erők kezében, tettei tehát kívülről motiváltak). A középkori „példabeszédektől” az apológia abban különbözik, hogy a megoldást benne a *Szentírásból* vett idézet biztosítja, így a megoldás nem belülről, a prófécia kontextusából adott, hanem a szövegbe kívülről bevitt.

Kialakult egy másfajta tradíció is, amely szintén a példázattal áll összefüggésben, de mégis különbözik tőle. De még mielőtt a példázattal kezdenénk el foglalkozni, „meg kell állapodnunk a terminológiában”.

A XVIII. és XIX. században a „példázat” szinonim értelmű szó volt az állatmesével, az apológiával és a parabolával.¹¹ A példázatról mint olyan műfajról, amely önálló formai-tartalmi egységként kiválik a többi allegorikus-szemléltető műfaj közül, ráadásul úgy, mint elsősorban középkori irodalmi műfajról, először Dobrotvorszkij kezdett beszélni *A példázat a régi orosz vallásos irodalomban* című tanulmányában,¹² amelyben úgy határozza meg a példázatot, mint a vallásos irodalom egyik műfaját, „amelyben a külső körülmények felszíne alatt valamely dogmatikai vagy erkölcsi gondolat vagy gondolatsor rejlik, s a cél az, hogy ezeket szemléletesebben magyarázzák vagy jobban bevessék az emberek lelkébe”. Ha a példázatot megfosztjuk ettől a „vallásos” telítettségétől, egyszerű allegóriává vagy a retorikai bizonyítási elemévé, parabolává (a görög „hasonlat” szóból) válik. Éppen ezzel a szóval illették a példázatoskat a görög *Evangéliumokban*. De amíg az újszövetségi szövegekben a παραβολή szónak hét jelentése volt, addig „a példázatnak mint a keresztény tradíció műfajának jellegzetességeit nem lehet elvonatkoztatni a mi irodalmi emlékeinkben található, ennek megfeleltethető szavak jelentésétől”.¹³ Lehetséges, hogy éppen ebből adódnak bizonyos terminológiai következtetlenségek. Hiszen létezik néhány olyan jelenség, amely közel áll, de nem esik egybe azzal, amit a példázat szóval illethetünk. Bultman, az *Újszövetség* egyik kutatója elkülöníti a példázatok néhány variánsát:¹⁴

1) a szűk értelemben vett példázat, amely a képes beszéd vagy a kifejtett hasonlat eredménye;

¹⁰ V. I. Tyupa: „Novella i apolog”, in: *Russzkaja novella. Problemi teorii i isztorii*, Szentpétervár, 1993.

¹¹ A. F. Merzljakov: *Kratkoje nacsertanyije izjascsnoj szlovesznosztyi*, Moszkva, 1821. Sz. Osztolopov: *Szlovar’ drevnyoj i novoj poezii*, 1821., *Szlovar’ russzkogo lityeraturnogo jazika XVIII. veka. vip. 1.*, Leningrád, 1964.

¹² Dobrotvorszkij: „Pritcsa v drevnyerusszkaj duhovnoj pismennosztyi”, in: *Pravoszlavnij szobeszednyik*, 1868/6.

¹³ Sz. V. Ljovov: *Isztorija i germenetyjika v izucsenyii Novogo zaveta*, Moszkva, 1996. 121. o.

¹⁴ Ljovov: i. m., 123–125. o.

- 2) a parabola – olyan képes beszéd, amelyben a jelölő egész történetet alkot;
- 3) példabeszéd – hasonló a parabolához, de egysíkú, csak a helyes magatartás modelljét demonstrálja.

A példázat három válfajából kettőnek alapját a hasonlat alkotja. Ráadásul a jelölő (az, amivel összehasonlítódik) lehet narratív és nem narratív természetű egyaránt. Az első esetben a hasonlat szűzsés (szintagmatikus) kifejtést kap, de ez a kifejtés paradigmaticai kölcsönhatásban marad a jelölendővel (azzal, ami hasonlítódik). Így például a tékozló fiúról szóló példázatban a szűzsé fejlődése alárendelődik az Égi Birodalom elérése eszméjének. A második esetben a jelentő kifejtése csak az értelmi momentumoknak (például a mustármag-ról szóló példázatban) rendelődik alá. A szintagmatika „begöngyölt” formában van jelen.

A későbbiekben a példázat-hagyomány a keresztyén próféciákban fejlődik tovább. Amikor a novella eredetéről beszélnek, a források között rámutatnak a „példabeszéd” műfajára is, amit tulajdonképpen a példázattal azonosítanak. Ugyanakkor van köztük különbség. A „példabeszédek” az összes lehetséges forrásból meríthettek és különféle műfaji jellemzőkkel rendelkezettek. Így például a késő barokk retorikában példabeszéd funkcióban szerepelhetett legenda, elbeszélés, *facetiae* és anekdota is.¹⁵

Ráadásul a példázatok (vagy a példabeszédek) csoportosításának más kritériumaként a retorikák szerzői (Arisztotelész nyomán) felhozzák a következőt is: a példabeszéd származhat az életből vagy már kész állapotban más írásos forrásból (és akkor eredetileg nem arra hivatott, hogy ilyen funkciót töltsön be), vagy „konstruálható” speciálisan a kiinduló tézis illusztrálására is. Az utolsó esetben kifejtett trópusal van dolgunk, mert akkor az allegóriának teljesnek kellene lennie. Az első esetben pedig olyan parabolikus¹⁶ funkcióban lévő anekdotával van dolgunk, amely példázattá „deformálódott”, és benne a narratív szintagmatikus kifejtés szintén paradigmaticus megfeleltetést kap, ugyanúgy, mint a parabolában. A különbség abban áll, hogy a parabola szűzsége már a jelölendővel való megfeleltetésben kialakult „a jelölendőtől”, az anekdota viszont önálló fejlődéssel rendelkezik, és elemei csak „átcsoportosítódhatnak” a prófécia kontextusában. A második esetben áttétel nélküli parabolával (kifejtett hasonlattal) van dolgunk, amely értelmi, paradigmaticus kifejtésben adott, ráadásul a szűzsége és a „szintagmatikája” csak embrionális formában mutatkozik meg (mint ahogyan a „tulajdonképpeni példázatokban” volt).

Az apológia elve a példázat első változatát érinti (azt, amelyikből a kontextus megváltozásával létrejön a novella). Éppen ez válik az apológia „előműfajává”. A második fajta példázat (kialakulásuk időrendje szerint valójában az első) természetesen nem vizsgálható önálló műfaji egységként. De azt kell gondoljuk, hogy még ez is hagyott maga után „örökösöket” az irodalom „poszt-példázatos” (V. I. Tyupa) korszakában.

2.

Mielőtt a kortárs prózáról kezdenénk beszélni, tegyünk egy kis kitérőt az irodalomtörténetben. Azért kell ezt megtennünk, mert ahogyan mi látjuk, a kortárs kispróza, ha strukturális–genetikus aspektusból vizsgáljuk, sok vonatkozásban tudtán kívül ugyan, de folytatja a XIX. századnak és még inkább a XX. század elejének azt a hagyományát, amelyet feltételeken a képes-allegorikus kispróza hagyományának lehetne nevezni (reális műfaji besorolásának bonyolultságáról Krzsizsanovszkij példáján már meggyőződhattunk). Ezt a tradíciót az oroszországi russzisztika gyakorlatilag nem tanulmányozta, hiszen a „didaktikusság” és az „allegorikusság” a szovjet irodalomtudományban szidalmazó fogalmaknak minősültek, a mű alacsony esztétikai színvonalának

¹⁵ V. I. Krekotenj: *Opovidannya Antonyija Radvilovszkogo*, Kijev, 1983. 90–205. o.

¹⁶ Nem a parabolára mint a példázat változatára (Bultman) gondolunk, hanem a parabolára mint kifejtett hasonlatra, amelynek része lesz a novellisztikus–anekdotikus elbeszélés.

szinonimái voltak. A posztszovjet korszakban ez a téma szintén nem váltott ki különösebb érdeklődést (természetesen azoknak az eseteknek kivételével, amikor olyan nagyságokról esett szó, mint Tolsztoj, Leszkov vagy Garsin). Ugyanakkor a modernista próza (F. Szologub, L. Andrejev és részben A. Belij művészete) számára ez az irányzat meghatározó volt. Ráadásul annak ellenére, hogy azok a szerzők, akik a „képes beszéd” valamely műfajában írtak, gyakran mesének nevezték művüket (mint például Szologub és Andrejev), egy részüket pedig úgy tanulmányozzák, mint a „költemények prózában” műfajához tartozókat, és sem a mese, sem az állatmese, és főként a novella vagy a „költemény prózában” fogalma nem teszi lehetővé közel kerülni a jelenséghez és szisztematizálni azt. Ugyancsak lehetetlen adekvátan értékelni a kortárs szerzők azon törekvéseit, amelyek ebbe az irányba mutatnak.

Ismeretes az a tény, hogy V. F. Odojevszkij korai korszakában olyan műveket írt, amelyeket ő maga is úgy jellemzett, mint apológiákat. E művek közel állnak a tulajdonképpeni példázatokhoz, közülük több is rendelkezik a hagyományos, két tagból álló struktúrával és az allegória elvei szerint épül fel. A később keletkezett apológiákból a kéttagúság (szöveg/magyarázat) eltűnik. Csak az a rész (a képi) marad meg, amely az allegória funkcióját látta el. Erről kell most néhány szót szólnunk.

Azt lehetne gondolni, hogy a példázathoz való strukturális hasonlóság lehetővé teszi, hogy Odojevszkij apológiáit teljességgel azonosítsuk a példázatokkal. De ez nincs így. Vannak lényegi különbségek. Mindenekelőtt a tér és az idő. A szakirodalomban gyakran elhangzik, hogy a példázat „mediatív” műfaj, amely egyesíti az örökkévalót az ideiglenessel, a konkrétat az absztrakttal, stb.

A példázat alapját a parabola (a „kifejtett hasonlat” értelmében használva a szót) képezi. A belső „felépítettség” szempontjából, tehát hogy betöltse a meggyőzés eszközének funkcióját, a parabolának a következőképpen kell kinéznie. Az absztrakt tézis megvilágításakor szükség van valami konkrét, elképzelhető, „szemléletes” tényre, egy sajátos „képre”, amelyet szavakkal írtak le, s ennek következtében kiterjesztettek az időben. De nyilvánvaló, hogy ez a „kép” azért „szemléletes”, mert felismerhető, de egyúttal meg is szabadult az esetleges vonásoktól, kivonódott a konkrét térből és időből, és beágyazódott a térbe és időbe mint olyanba. Ennek eredményeképpen ezek mint sajátos „invariánsok”, kölcsönhatásba kerülnek bármilyen más térrel és idővel. Azt mondhatjuk, hogy a példázat esetében a térre és az időre jellemző a sajátos tulajdonságok hiánya, valamiféle „semlegesség”. (Példaként a magvetőről szóló példázatot lehetne említeni, ahol a magvető nem mint valami konkrét személy lép fel, nem mint éppen ez a magvető, hanem mint olyan, aki attól függetlenül vet, hogy milyenek a konkrét tulajdonságai. A helyén bárki lehetne. Következésképpen a mező, ahol vet, nem valami konkrét mező, hanem valamilyen mező, a mező általában.)

Odojevszkij egészen másként jár el. Apológiáinak kölcsönöz valami ál-keleti színezetet, mintha olvasóját a *Pancsatantra* kultúrájához mint minden igaz és mély bölcsesség megtestesítőjéhez akarná utalni. Szemléletes e szempontból a *Dervis* című apológiája. Ez a táj leírásával kezdődik (mellesleg a példázatra a tájképleírások egyáltalán nem jellemzőek): „Az út sugarasan szétterült – megszámlálhatatlan kis ösvényben ágazott el, amelyek vagy mély szakadékokba, vagy meredek magaslatokba vezettek. A világot sűrű köd borította, tüskés indák akaszkodtak a szerencsétlen vándorok lábába; azok meg-megbotlottak, lábuk alatt szakadékok tántogtak, felettük pedig a kinyúló sziklák a legkisebb mozdulatra is leomlással fenyegettek.” Érdekes, hogy az apológia „moráljából” hiányzik a táj allegorikus értelmezése, és csak a vándorok meg a bölcs Dervis kapcsolata tárul fel a célhoz vezető úton. Egyébként nyilvánvaló, hogy az „út”, annál is inkább, mert „megszámlálhatatlan kis ösvényben ágazott el”, az adott feltételeknek megfelelően valami konstruált tér, amelynek minden egyes része ilyen vagy olyan jellemzését adja az útnak

(a szöveg úgy épül fel, hogy azonnal látszik, miért van egyik vagy másik rész a természetbe foglalva, azaz hogy milyen funkciót tölt be a „vándorokhoz” való viszonyban). Itt tehát nem a konkrét, tárgyyszerű (a tárgyról alkotott általános fogalom) kapcsolódik össze az absztrakttal, vagy a fentebb idézett metaforát alkalmazva, a valóság „invariánsa” a valóság eszméjével, hanem a feltételes (azaz a meghatározott feltételnek szó szerint megfelelő) világ, amelynek nincs reális korrelátuma, az út eszméje bontakozik ki e világ szimbolikus képeiben. Az ábrázolandó dolog ilyesfajta „önállósága” ahhoz vezet, hogy a kontextussal (a „morállal”) való kapcsolata meggyengül. A képek pragmatikus funkciójuk mellett önálló művészi jelentésre tesznek szert. Ezt segíti elő még az a körülmény is, hogy a hősök – a Dervis és a vándorok – nem allegorikusak, hanem szimbolikusak. A példázat hőse nem unikális és önmagában elegendő szubjektum, hanem „valamilyen”, arctalan ember, ilyen vagy olyan tulajdonságok hordozója, olyanoké, amelyek így vagy úgy meg kell mutatkozzanak a példázat szüzségében. Odojevszkij hősei viszont önmagukban véve jelentések, már „a szüzse előtt”, amitől azonban nem válnak önmagukban elegendővé (önkifejtővé), vagyis hőssé a szó szoros értelmében, mint mondjuk a novellában. Jelentőségük és önállóságuk tisztán elméleti (nem mint „reáliák”, hanem mint a jelentések meghatározott komplexumának jelei mutatkoznak meg). A hősök, ugyanúgy, mint a tér és az idő, nem rendelkeznek a példázatok „kettős vonatkoztatásával”, a példabeszéd szemléletességével, beletartoznak viszont valamiféle eredeti „elméleti realitásba”.

Ily módon azt mondhatjuk, hogy Odojevszkij apológiái már nem példázatok (hiszen mint egész, esztétikai és strukturális önállóságra tartanak igényt), de még nem is novellák (hiszen ennek az egésznek minden egyes eleme a példázat szabályai szerint viszonyul az egészhez, azaz nem „életyszerű” hitelességre törekszik, hanem ennek az egésznek szemantikai következetességére).

Általában az ilyesfajta műveket az allegorikus miniatűr műfajához sorolják. Ez azonban nem egészen pontos, hiszen egészen bizonyosan nem allegorikusságról van szó, hanem képes beszédről, tágabban: a narratíva szemantikai előfeltevéséről (innen van, hogy néhány megjelenési formájában a lírához – megint csak a „költemények prózában” műfajához – kerül közel).

A XX. századi irodalomhoz tartozó ilyesfajta műveket szokás „paraboláknak” nevezni. A meghatározásnak megfelelően ez „olyan képes beszéd, amely a szimbólum, azaz egy sokjelentésű képes beszéd felé tart (szemben az allegória egyértelműségével és a példázat második rétegének egyirányúságával).¹⁷ Igaz, így terminológiai poliszmia jön létre. De mert nincs rá más terminusunk, használni fogjuk, úgy, hogy mindig rámutatunk arra a jelentésre, amelyikben éppen használjuk.

Ezen kívül úgy véljük, hogy a fentebb hozott meghatározás túlságosan lebegő. Feladatunk az, hogy konkrét szövegek konkrét példákra támaszkodva igyekezzünk megérteni, milyen jellemzői vannak e műfajnak, milyen mechanizmusai a működésének (részben például azt, hogy mi teszi a szöveget képes beszédűvé, ha arra a szerző sehol sem tesz utalást, vagy milyen módon szűnik meg a szöveg „egyértelműsége” és „egyirányúsága”).

Odojevszkij apológiája természetesen még nem tekinthető a műfaj tiszta példájának. De szemantikai struktúrájában benne rejlik annak lehetősége, hogy az allegória egyértelműsége megszűnjék. Ezt segíti elő a szövegben létrehozott „más világ” jelenléte, egy olyan feltételes valósága, amely nem a szerző szabad fantáziájának terméke, hanem a szöveg logikájának rendelődik alá. Ez a feltételes világ a parabola műfajának egyik legfőbb vonása lesz.

¹⁷ „Lityeraturovedcseszkij enciklopedicseszkij szlovar”, in: *Parabola*, 207. o.

A parabola egy másik határa – annak a törekvésnek értelmében, hogy nyelvi eszközökkel hozzon létre világot, amely különbözik a „létezőtől” – természetesen a mese. Ráadásul nem is csak egyszerűen a mese, hanem a „filozófiai” mese.

Mesének nevezte miniatűrjeit Krzsiszanovszkij is. De azt is láttuk, lényegét tekintve mennyire feltételes volt ez a meghatározás. Felhasználva a mese műfajának mechanizmusát, amely az „érdek nélküli” szabad elgondoláson alapszik, a szerző megszünteti a példázat sémájának szigorúságát. A didaxis és a szemléletesség csak mint „negatív eszközök” vannak jelen.

Az egyik mesét Krzsiszanovszkij ráadásul „kis mesének” nevezte. Ez lehetővé teszi, hogy a tények egy lehetséges láncát hozza létre. Éppen így nevezte el F. Szologub is azon műveit, amelyek bekerültek a *Mesék könyvébe*. Az egyik cikkben ráadásul az „értelmetlen” jelzőt illesztették hozzájuk, hiszen értelmüket a szimbólumoknak az a bonyolult rendszere határozza meg, amely genetikusan Szologub költészetének nyelvével áll kapcsolatban. Vagyis értelmük ebben az esetben implicit, figyelembevételével művészi fogássá alakult, a „hiányával” vált jelentéssé. A szöveg – rejtély, amelyhez kell tartoznia megoldásnak, de amelyhez lehetetlen megtalálni a megoldást. Ráadásul a szerző gyakran rámutat a „morál” lehetetlenségére is, miközben beismerve saját gyengeségét, valamit meg akar magyarázni. Így például a *Vesszőcske* című „kis mesében” annak a csodavesszőnek leírása után, amellyel „akármire is érsz, azonnal álommal változik és eltűnik”, egy szándékoltan értelmetlen és gyenge szerzői kijelentés következik (a szerző nem képes értelmezni vagy megmagyarázni a vessző létezését): „Egyszóval létezik egy ilyen csodálatos vesszőcske a világon.” Vagy például a *vidám kislány* című „kis mesében” az, hogy van a világon egy olyan kislány, akinek „csinálj, amit akarsz, ő csak nevet”, szintén kizárja a műfajnak megfelelő morális értékelést (a főhősnő „rossz” kislány, vagyis a szöveg a gyermekirodalomra apellál, amelyben a „rossz” kislánynak büntetést kellene kapnia engedetlenségéért). Ennek eredményeként a cselekmény nem fejlődik, és a miniatűr a következő szavakkal zárul: „Micsoda vidám kislány.”

Ily módon a Szologub-mesékben egybeolvadnak és átértelmeződnek a feltételes-didaktikus műfajok, és átkerülnek a tiszta esztétika területére. Ebben az értelemben Krzsiszanovszkij minden valószínűség szerint Szologubot követi: a műfaji mechanizmusok hasonlóak (bár Krzsiszanovszkijnél még bonyolultabbá válnak).

Mindkettejük művei a példázat és a mese (azaz egy pragmatikus és egy esztétikai műfaj) közötti átmenetté válnak, de sem egyikkel, sem másikkal nem esnek egybe, miközben úgy olvasztják össze őket, hogy egyiket a másikkal semlegesítik. Mindkét esetben létrejön egy „kevert”, feltételes valóság, amely valamiféle szöveg mögötti tartalomra utal, csak éppen maga a „feltétel” marad rejtve az olvasó elől. Hiszen az a „feltétel”, az a megoldás, amelyet a mű ajánl, „hamisnak” bizonyul. Mindkét esetben felmerül ugyan valami morál-féle, de mégis jelen. Vagyis példázattal, mégpedig a második típushoz tartozó (lásd fentebb) példázattal van dolgunk, de mintha szemantikai mechanizmusa „el lenne rontva”, tönkre lenne téve.

Úgy véljük, ennek a törekvésnek a folytatása az orosz irodalomban Danyil Harmsz munkássága, ahol az abszurd nem más, mint az értelem „jelentésszerű hiánya”, hiszen a kevert realitás magyarázatot követel, a narratíva szemantikai törvényszerűségek alapján épül fel, de mindez nem értelmeződik a sajátos logika keretein belül.

3.

Vagyis a megfelelő irodalomtörténeti tények megléte lehetővé teszi, hogy az orosz irodalom vonatkozásában beszéljünk a parabolának mint olyan sajátos átmeneti műfaji képződménynek a létezéséről, amely a következő jellemzőkkel rendelkezik:

- alárendeli a narratíva szintagmatikáját a paradigmájának;
- szemantikailag teleologikus, feltételes realitást hoz létre;
- mégpedig olyat, amely nem törekszik hitelességre;
- „emlékezik” arra, hogy a „pragmatikus” műfajoktól származik (azoktól, amelyek formálisan kifejezett didaktikai, stb. céllal rendelkeznek);
- mindez e műfajok konstruktív elemeinek „jelentésszerű hiányában” fejeződik ki (megoldás nélküli rejtély, pszeudo-morál, pszeudo-értelmezés);
- összefüggésbe kerül az apologosszal mint a „poszt-tanmesei” tradíció vele párt alkotó műfaji képződményével.

4.

A kortárs kispróza alapot ad arra, hogy a parabola műfaji modelljének produktivitásáról beszéljünk.

Az 1998 novemberében lezajlott kisprózai fesztivál a szövegek széles spektrumát mutatta be, és mivel sok tekintetben reprezentatívnak mondható, lehetővé teszi, hogy a jelenséget a maga teljes irodalmi folyamatában tekintsük át.

Tehát, tekintve, hogy a parabola alapját a művészi realitás szemantikai összevegyítése képezi, ezért az egyik legfontosabb besorolási paraméter a kisebb vagy nagyobb mértékű valószínűsítésre való törekvés lesz. A skála széles: a leírástól a teljes kitalációig terjed.

Itt van például G. Szapgir miniatűrje, *A félénk*. Első látásra ez az írás a novellisztikához tartozik. A szerző létrehoz egy tipikus alakot, amelyben sokak vonásait összehozza, s teszi mindezt a „naturális iskola” legjobb hagyományai szerint („Rápillantottam, én, a számára idegen járókelő, és furcsának tűnt hétköznapióságában, megszokottságában; őszhajú volt, borostás, színes díszkendővel a zsebében, zakóján szösz”). Ezek a tipikus vonások jól kibontakoztak volna egy kifejtett novellisztikus szűzsében (úgy, mint mondjuk Csehovnál, akinek *A tokba bűjt ember* című novellájára minden valószínűség szerint apellál a szöveg). De a miniatűr forma nem ad erre lehetőséget. Lássuk csak, miként kerül elő a főhős biográfiája: „Az őszhajú, borostás emberke egész életében félt valamitől. Félt beszélni, gondolkodni, olvasni, félt megmutatni, hogy fél valamitől. Ezért a háborúban többször is (...) a „Bátorságért” érdemrenddel tüntették ki. Nősülni is azért nősült meg, mert annak idején nagyon megijedt határozott, csontos jövődöbelijétől”. Nyilvánvaló, hogy az életrajz tényei itt nem önmagukban fontosak, hanem mint a szerzői jellemzés alátámasztásai. Az elbeszélés rövidebbé a tény unifikálásához, valamely lényegi sémába tartozásához vezet (az emberi élet legáltalánosabb sémájáról van szó, de olyanról, amelyben minden cselekedet a félelem hatása alatt zajlott le). És a hős életének ez a „begöngyölt”, minimalizált tárgyalása csupán az expozíció, csupán prelúdium a mű egyetlen eseményéhez (ez lesz az a bizonyos punktuálás), a hős halálához és csodálatos feltámadásához. Ráadásul a Halál megismeréséhez („Maga a Halál, amikor meglátta, elmosolyodott”). Ily módon a hős annak az erőnek színe elé kerül, amely meghatározza a létet, éppen ő szakítja át élete folyásának felállított határait. A hős magatartása kívülről determinált, ahhoz hasonlóan, ahogyan ez a példázatban lenni szokott. De Szapgir írása ennek ellenére nem példázat – ha az lenne, akkor a „csoda” után a hős megjavulása következne. A félelem eltűnik. De a hős nem változik meg: „Úgy üt, mint korábban is: azonnal és erősen. Véresre. És még a nyakát sem rándítja meg”. A mű műfaja kölcsönhatásra lép az apológiával. De legalábbis átmeneti jellege (a novella és a példázat között) nem hagy kétségeket.

A novella és a példázat között helyezkednek el Olga Tillo művei is. Hősük egy furcsa nevű ember, Benyilov. Mint az előző esetben is, a látszat csalóka. Előbb úgy tetszik, hogy

egy gyermek, egy értelmiségi szülőktől származó kislány életéből olvasunk történeteket, ráadásul a szerző feltámasztja az olvasó emlékezetében a pangás időszakát. De figyelmebben szemlélve ezeket a miniatűröket, azt láthatjuk, hogy a hős egy sajátos „everyman”, valamiféle középérték. Olyan példa, amelyen a szerző az általánosabb törvényszerűségeket bemutatja. Vagyis Olga Tillo művei az első típushoz tartozó művekre utalnak vissza, és feltámasztanak bizonyos archaikus műfaji sémákat, amit alátámaszt a minden írás végén elhangzó kijelentés („Az intelligens polgár így részesíti előnyben a minőséget a mennyiséggel szemben, a mennyiségről pedig rózsaszínű álmaiban álmodozik tovább”).

Azoknak a műveknek sorát, amelyek az első típusú példázattal az apológia elve alapján, sőt esetleg teljesen közvetlenül vannak összefüggésben, még tovább folytathatnánk. De nem kevésbé jelentős a mennyisége azoknak a műveknek sem, amelyek nem töreksenek hitelességre, és a parabolával kerülnek összefüggésbe. Ráadásul a meglepett olvasó szeme előtt bontakozik ki új, „posztmodern” variánsa.

Itt van például Szvetlana Bogdanova *A befejezés* című elbeszélése. „Modalitása” első pillantásra teljesen reálisnak tetszik. Semmi alogikus, természetfeletti nem történik ezeken a lapokon. De be lehetne-e sorolni ezt az elbeszélést az „életábrázoló” írások közé? A szűzség szituáció meghatározott. Az elbeszélés egy olyan íróról szól, aki regényt ír – fejez be – egy olyan íróról, aki be szeretné fejezni, de sehogy sem tudja befejezni új regényét. Ráadásul a „kerettörténet” írója gondolatban végigjártassa a „fabula” írója sorsának néhány variációját: „Előbb úgy gondolta, hogy végbemegy valami olyan, amely hatni tud az íróra, mégpedig tisztán emocionálisan. Háború, katasztrófa vagy a barátja halála”. „Aztán más megoldás merült fel, éppen ellenkezőleg, valami (...) ordítóan jelentéktelennek kell történnie, ami után az író újra leül és cigarettát dugva kiszáradt ajkai közé, egy éjszaka alatt a végére ér engedetlen regényének”, stb. Tulajdonképpen a miniatűr egész szövege az ilyen és hasonló „lehetséges”, de nem megvalósuló szűzség felsorolásából áll, mégpedig úgy, hogy mindeközben a mennyiségüket semmi sem korlátozza. A felsorolást a telefoncsörgés szakítja félbe, amit a „kerettörténet” hőse hall, aki ily módon szintén nem tudja befejezni regényét – a „valóságos” tény behatol a „lehetséges valóságba” (megismétlődik az, ami a fabulában történt).

A mű nem rendelkezik önálló tartalommal, amennyiben sémája megbontja a huszadik századi irodalomban gyakran előforduló „kétrétegű” felépítést (metaszöveg-szöveg), amely a valóság megkettőződését feltételezi: a „kerettörténet” valósága plusz a „fabula” (a betéttörténet) valósága. Ezek egyenértékűek és egyenjogúak. A második valóság „irrealitására” csak maga az írásszituáció emlékeztet, amint rámutat „csináltságára”. Igaz, az ilyen felépítés inkább a terjedelmesebb formákra (például a regényre) jellemző. Vagyis Bogdanova elbeszéléseben e felépítés kétszeresen is deformálódik. Először azért, hogy a metaszöveg jelen van ugyan, de az a szöveg, amelyikre irányul, „hiányzik”, és csak mint lehetőség merül fel; másodszor pedig azért, hogy a kisprózai forma lecsúszítja, a szűzség „húsává” teszi az eljárást. A kisprózai forma ebben az esetben a terjedelmesebb formának (a regénynek), formaalkotó mechanizmusainak, műfaji lehetőségeinek átértelmezése. Metaforikusan kifejezve, a „kalász” újra maggá zsugorodik, ráadásul ezt a magot úgy kell vizsgálni, mintha kalász (azaz növekedésének mindenféle lehetősége) lenne. Ettől érezzük úgy, mintha a szöveg terjedelme „zsugorítás” eredménye volna, mégpedig nem is mennyiségi, hanem minőségi értelemben, hiszen a mű egészen a mezeten sémáig, a formaalkotó elvig zsugorodik össze. A szerzői intenció nem befelé, nem a világba, nem arra irányul, hogy „a műfajon keresztül meglássa a valóságot”, hanem arra, hogy meglássa magát a műfajt, illetve tágabban az irodalmat.

A stílus vonatkozásában az ilyen irányultság az ábrázolt „pszeudo-valóság” konkrét vonásainak „eltüntetésében” nyilvánul meg. Az „író” itt nem látja el tulajdonságokkal a

„hőst” (mint teljesértékű esztétikai szubjektumot, ahogyan Bahtyin értette). A hős egy meghatározott esztétikai kontextus jele (de nem szimbóluma) lesz, inkább funkcionális, semmint önálló jelentéssel bíró figura. Az elbeszélés menetében bármiféle tartalmat felvehet.

De mennyiben jellemzőek ezek az elképzelések a kispróza egészére, és mennyire függenek össze a parabolikusság jelenségével? Úgy vélem, a példák magukért beszélnek.

Ilja Kuklin:

„El lehet képzelni egy ötödéves csajt, amint ül a Leninkában és diplomamunkát ír *A villamos és a medve* címmel. Andrej Beljiről. Merthogy az majdnem a villamos alá esett, de megmenekült. És még hogy a hegyekben is elkapta egy medve (...) Szóval, Belijt el akarta pusztítani a civilizáció (a villamos) és a természet (a medve), de sem az egyiknek, sem a másiknak nem sikerült. Ügyes, okos lányka. Micsoda vágy.”

A második része ennek a páros miniatűrnek ugyanezt a szüzsét pergeti le, csak más nézőpontból. Ráadásul a mű végén a potenciális szüzsé megvalósításának elutasítása következik be. (Ezzel a kijelentéssel: „de én nem vagyok író”).

A hasonlóság a fentebbi sémával nyilvánvaló. A hősnő, ugyanúgy, mint az előző esetben, névtelen. Valami „csaj”. A hős ilyen típusa teljességgel megfeleltethető a példázat névtelen hősének, akinek létezése csupán az általános törvényszerűségek megnyilvánulásának egyéni esete. Itt a szüzsé „feltételeessége” ugyanúgy előfeltételezi a hős cselekedeteinek előreláthatóságát, de a megértésre váró törvényszerűség, amely e lépéseket diktálja, a szövegépítés törvényeinek területéhez tartozik, és e törvények egy ilyen hős számára ontológiai jelleggel bírnak.

Külső jegyek alapján nem lévén összefüggésben a parabolával, a megidézett szövegek néhány konstrukciós jegyük alapján vizsgálhatók a parabolával való szembeállításban is mint a parabolának valamiféle poszt-műfaji modifikációja, hiszen egyik és másik esetben is van helye a szöveg „feltételes modalitásának”, amely a „mi volna, ha” világ létrehozásához vezet, amelynek önálló esztétikai státusza nem kevésbé vonja maga után ennek a világnak ilyen összetevőkkel történő ellátását.

A parabolikus szövegek még nyilvánvalóbb példái Alekszandr Hort *Konyha* és *Elégia* című miniatűrjei, ahol az első esetben a szüzsét egy metafora szervezi („a világ – a konyha”, „az élet – egy nap”), a másodikban pedig egy bonyolultabb szemantikai törvényszerűségnek rendelődik alá. De a szöveg „összezsugorítása” itt is mint a műfaji sémák átértelmezésének eljárása lép fel (nem véletlenül kapta az egyik miniatűr az *Elégia* címet). Ide lehetne még sorolni A. Cvetkov, M. Gajoho és még néhány, a fesztiválon felolvasást tartott más szerző munkáját is.

A miniatűr, amely belekeveredett a posztmodern műfaji játékba, tipológiailag egy „rég” műfaji modellt ismétel meg és szert tesz a parabolikusságra, amely ugyanakkor nem úgy mutatkozik meg, hogy a mögöttes tartalom felé fordulna, nem a vele való játékban, hanem abban, hogy a mögöttes tartalom szerepében ennek a tartalomnak a lehetősége lép fel, magának az értelem létrejöttének törvényszerűségei mutatkoznak meg. És úgy vélem, éppen ennek következtében történhetett meg az, hogy az a műfaj, amelyet korábban marginálisnak tartottak, most egyszerre a kritikusok és az írók figyelmének középpontjába került, hiszen prizmáján keresztül „kívülről” lehet szemlélni az irodalmat mint önmagába zárt és önmagáért való jelenséget.

GORETTY JÓZSEF fordítása