

SZÖKE KATALIN

## A XX. századi orosz irodalom „szubkulturális” szövege

*Mihail Bahtyin* egyik központi gondolata a kultúra „hivatalosan megformált” és „hivatalosan nem megformált”, „népi-karneváli” rétegei között feszülő ellentmondással kapcsolatos, valamint e két szféra kölcsönviszonyának feltárásával az európai irodalom történetében. Bahtyin tanulmányaiban e kölcsönviszony korszakonkénti és országonkénti változó jellegét elemzi. Véleménye szerint az európai kultúra történetében a magas és alacsony kultúra közötti válaszfal a „történelemben először és utoljára” a reneszánszban dőlt le, olyan alkotásokat adva a világnak, mint *Boccaccio*, *Rabelais*, *Cervantes* és *Shakespeare* művei. Ugyanakkor Bahtyin a maga kultúra-elméletét, noha az elsősorban a XX. századi irodalmi és kultúrabölcseleti tapasztalatból táplálkozott, nem alkalmazta a XX. századi orosz irodalom jelenségeire. Voltaképpen Bahtyin elméletének egyik alapvető forrása a XX. századelő orosz kultúra-elméleti irodalma és vallásfilozófiája; ahogy Szilárd Léna *A karnevál-elmélet* című könyvében bebizonyította, a szimbolista második nemzedékéhez tartozó *Vjacseszlav Ivanov* Dionüszosz-kultuszról szóló munkája mintegy megelőlegezte Bahtyin rendszerét.

Az orosz századelő gondolkodásában központi helyet foglal el a kultúra válságának problémája. Az orosz vallásfilozófusok például abból az előfeltevésekből indulnak ki, hogy Európában a modern, „szekularizált” kultúra került válságba, s éppen ezért a kiutat a *theonóm kultúra* eszméjének újbóli felélesztésében látják. Véleményük szerint azonban a theonóm kultúra egyetemessége mellett számításba kell venni a nemzeti kultúrák „alternatív” rétegeit is, vagyis a mindenkori „magas” kultúra alatti régiókat: az orosz kultúra esetében a pogánysággal kapcsolatos, mindmáig élő hiedelemvilágot, az ortodoxia dogmáit korrigáló népi vallásosságot, az óhitűek hit- és szokás-világát, a szektákat és a népi(tömeg) tudat egyéb, nem hivatalos kifejeződési formáit. Tulajdonképpen a vallásfilozófusok és a szimbolista művész-gondolkodók alakították ki azt a sajátosan orosz, ám a kor európai gondolkodásának színvonalán álló „szubkultúra”-fogalmat, amely alapvetően különbözik attól, amit a szubkultúra alatt értünk európai értelemben. Amíg az európai szubkultúrák a városi léttel, pontosabban annak perifériájával vannak kapcsolatban, addig az orosz szubkultúra nem szekularizált, a népi vallási tudattal, illetve annak periférikus, extrém megjelenési formáival függ össze. (Nem véletlen, hogy a sztálini légerekben a köztörvényesek gyakran ismert ikonokat, mint például a *Vlagyimiri Istenanyát* tetováltatták magukra.)

*Nyikolaj Bergyajev* írja 1916-ban, *Az alkotás értelme* című könyvében, hogy az orosz eszme nem más, mint a theonóm kultúra eszméje, amely a theonómia eredendő szabadságán alapul. Am ugyanakkor a filozófus figyelmeztet arra is, hogy a theonómia szabadságának kiterjesztése az orosz népi tudatra beláthatatlan, ambivalens következményekkel járhat: „Bár az orosz szellem pozitív pólusa az Apokalipszisre irányul, viszont mindig ki van téve annak a veszélynek, hogy negatív pólusával a nihilizmus felé hajlik. Ezért van az, hogy az oroszokat fenyegeti a legnagyobb erővel Isten országa torzképének, az

*evilági Isten nélküli hatalomnak az antikrisztusi kísértése. Az orosz nép emiatt – a leginkább apokaliptikus nép.*”

Az orosz „szubkultúra”, a népi vallásosság és a szekták majdnem mindegyikének apokaliptikus jellege a fennmaradt emlékekből közismert. A misztikus, benső szellemi utakat kereső szimbolistákat és a szimbolisták holdudvarában alkotó modernista írókat a népi szubkultúra apokaliptikus gondolkodásmódja vonzotta leginkább. A századelő orosz irodalmára általában jellemző a „nem hivatalos” kultúra jelrendszerének képi világgá, sőt, prózateremtő elvé formálása. Ami viszont felettébb figyelemre méltó, hogy egyes írók, mint például *Andrej Belij* és *Mihail Kuzmin*, egyaránt érdeklődést mutattak mind az európai „titkos tudományok”, az okkultizmus, az ezoterika, a szabadkőművesség stb., mind az orosz népi szubkultúra iránt. A szubkulturális alternatíva megjelenése a századelő orosz prózájában minőségileg új látásmódot, új, narratív nézőpontot eredményez; a szövegvilágot egymással szövevényes kapcsolatban lévő stilizált szubkulturális kódok szervezik. Ilyen lehetséges szubkulturális kód például Belij prózája esetében a rózsakeresztes hagyomány, Kuzmin prózájában pedig az antik homoerotikus kultúra stilizációja. Amíg Belijnél és Kuzminnál az elbeszélő a szubkulturális stilizáció ellenére is a „magas” kultúra nézőpontját képviseli, addig a korszak talán két legeredetibb írója, *Alekszej Remizov* (1877–1957) és *Vaszilij Rozanov* (1856–1919) prózájában radikális nézőpontváltás következik be. Az elbeszélői nézőpont a személyiség-elvet középpontba helyező magas kultúrával szemben egy stilizált „szubkultúra”, a démonikusan személytelen tömeglet szemléletét imitálja.

A századelő irodalmában a stilizált szubkulturális nézőpont megjelenése a XIX. századi klasszikus orosz irodalom, *Dosztojevszkij* és *Tolsztoj* regényeiben megjelenő erkölcsfilozófiai dilemmák relativizációját, s egyúttal esztétizálását is eredményezi. A XIX. századi irodalom toposzaiból és eszmetöréseiből ily módon modern szövegmitosz alakul ki, amely a vezérmotívumokból építkező, úgynevezett *ornamentális prózában* ölt testet. Ebben a szövegmitoszban kel új életre a XIX. századi orosz irodalom egyik örök toposza, a „kisember”-legenda is. Amíg *Fjodor Szologub: A kis ember* című elbeszélésében még a magas kultúra ironikus-abszurd nézőpontjából ábrázolódik a kisember-figura szubkulturális létének paradoxona, addig Remizov és Rozanov prózája már egyenesen megteremti a groteszk, „kisemberi” nézőpontot. A remizovi és rozanovi elbeszélő az irodalmi kisemberben véli felfedezni az orosz ember „ősképét”, s e metatextus kínálta „alulnézetből”, a gogoli csinovnyik és Dosztojevszkij odúlakója torzszánalmas szémszögéből teszi fel újra az „örök kérdéseket”, a tipikusan orosz dilemmákat. E stilizált szubkulturális nézőpont a szépirodalmi hagyományon kívül konkrét, nem hivatalos és nem kanonikus szövegekre is épít, ezeket teszi meg művészi gondolkodása kiindulási pontjának. Remizov mindebből sajátos műfajt teremt, a „pereszka” (átirat) műfaját, vagyis az elbeszélő „újrameséli”, átél, beszélt nyelvre hangszereli a poros dokumentumok, a régi orosz irodalom, a folklór-legendák, az apokrifok és a népi vallásos énekek szűzségét. Rozanov külön könyvet szentel az orosz szektáknak, melyben intim hangvételben tárgyalja a különféle orosz szekták, a *blishti* (flagellánsok), a *sztrigolnyikok* és a *szkopcok* „apokaliptikus” hiedelemvilágát és rituális gyakorlatát. Az *Apokaliptikus szekta* című esszéjében a szkopcok „prófétájának”, *Kondratyij Szelivanovnak* extrém figuráját idézi fel, aki háromszor(!) vetette alá magát a szkopcok beavatási rituáléjának, a kasztrációnak, abból a célból, hogy végképp megszabaduljon Isten kegyetlen törvényétől, a sors hatalmától. Rozanov a szekta születést tiltó parancsát és a termékenységet tagadó, „utópikus” szexualitását ironikus beleéléssel így kom-

mentálja: „Ugyan mi értelme van a világ létének, s az ember bűnös és gyenge voltának, a születések végtelen sorának, ha mindenképp ébínségre, nyomorra, a lelket kiűresítő gondra és szenvedésre született az ember a földre..., nem volna-e jobb, ha az emberek összeválnának egy világméretű »hajóban«, és nem várnának arra, mikor ütközik össze a föld más bolygókkal, vagy mikor égeti fel a nap –, hanem kitancolnák, kiszereznek és kicsókolóznak magukat, jóllakna mindegyik a másikkal, s ezáltal egyenesen az Örök Élet, az Örök Álom és Látomás világába jutnának.” A szubkulturális látásmód stilizációja következtében a szépirodalmi mű apokrifá lényegül át (e hagyomány transzformálódik Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita* című regényében is, ahol a betéttörténet, a Mester regénye – apokrif-imitáció), az alkotás, gondolkodás pedig „eretnek” tevékenységgé.

Az orosz avantgárd egyik domináns formateremtő elve a szubkulturális nézőpont megütköztetése az utópiával, tulajdonképpen az orosz kísérleti regény is ezen az eszmétörténeti talajon alakul ki. *Borisz Pilnyak: A meztelen év* című regényében például az orosz káoszt leképező, viharosan kavargó ornamentális próza vezérmotívumai egyaránt felidéznek a „magas” és a „folklor” misztikát, az alkímiától kezdve egészen a pogány rítusokig. *Andrej Platonov* kisregényeinek és elbeszéléseinek önmagukat felejtő hősei pedig olyannyira beleélik magukat a szubkulturába, a kollektív tudattalanba, hogy az esetükben nem csak én-vesztést, de nyelv-vesztést is von maga után. „Levelező létezőként” (Voscsev, a *Munkagödör* hőse mondja ezt magáról) tévelyegnek e világban, az utópia-hit szinte kiszívja belőlük az életerőt, szívük és lelkük „igaz” törekvései ellenére, létezésük merő absztrakcióvá válik.

Napjaink orosz irodalma, a „posztszovjet irodalom” gyakran posztmodernnek\* minősített ága újító törekvéseihez támaszt nem az avantgárd hagyományban, hanem a XX. századelő irodalmában keres. Igaz, az orosz avantgárd néhány irányzata ideológiailag (a kommunista utópia elfogadásával) a jelenlegi orosz társadalom és irodalom szemében diszkreditálta magát, lehet, hogy emiatt kínos manapság ez az örökség. Szimptomatikus, hogy a futurista *Vlagyimir Majakovszkij* munkássága például ma inkább a leleplezés, mintsem a komoly irodalmi átértékelés és elemzés tárgya. A mai orosz prózában tulajdonképpen a századelő gondolkodásában és irodalmában megteremtett stilizált szubkultúra szekularizációja és „dekonstrukciója” megy végbe, vagyis a szubkulturális eredetű mitológémák megütköztetése a tömegirodalom műfajaival, toposzaival, szemléletével. A mai orosz irodalom szubkulturális metatextusában remekül megférnek egymással a nyugati típusú városi szubkultúra oroszított nyelvi kliséi és az orosz, archaikus tudatot felidéző szövegelemek. E kétféle szubkulturális eredő konfrontációjára épül *Viktor Jerofejev: Az orosz széplány* című regénye, amely lényegét tekintve tipikus szubkulturális tudatregény, a mai Oroszország és a posztszovjet kultúra „alulnézetből”; a narráció egyfelől a nyugati típusú ponyvaregény szemléletét imitálja, másfelől pedig az archaikus, jellegzetesen orosz női princípium „dekonstrukcióját” valósítja meg.

Viktor Jerofejev egyébként *A romlás orosz virágai* (magyarul: Nappali Ház, 1993. 4.) című esszéjében a posztszovjet irodalom, vagyis a mindenkori hivatalossággal szembeni „másik irodalom”, amely az orosz valóság barbárságának tapasztalatából ki-

\* Az 1990-es évek elejétől kezdve Oroszországban a posztmodern rendkívül népszerű. Külföldi ideológusainak (Derrida, Rorty, Foucault, Lyotard stb.) több művét fordították le oroszra, mint magyarra. A tekintélyes társadalomtudományi és irodalmi folyóiratokban időről időre vitairatok jelennek meg pro és contra.

indulva tagadja az orosz kultúra túltengő moralizmusát, „szubkulturális” szövegét elemzi. Ez a „másik irodalom” Jerofejev véleménye szerint „az univerzálisból a margiális, a kánontól az apokrif felé távolodik”. A posztszovjet irodalom kialakulását megelőlegezte a lágerirodalom (főként *Varlam Salamov* prózája ebből a szempontból döntő), amely egész Oroszországot zárt szubkulturális világnak, nem hivatalos térnek, „nagy zónának” láttatja, másrészt *Venegyikt Jerofejev: Moszkva-Petuski* című, nagy hatású „kultuszregénye”, amely a 70-es években íródott és a 80-as évek végéig szamizdatban terjedt. A *Moszkva-Petuski* „alulnézete” tulajdonképpen az önéletrajzi hős maszkiának, az egyszerű, szovjet alkoholistának a nézőpontja, akinek „pokoljárása” a szürrealista látomássá stilizált szovjet valóságban képezi a regény szüzséjét. A *Moszkva-Petuski* az orosz irodalomban talán az utolsó szó a lelkiségről, a meghasonlott orosz lélekről. Viktor Jerofejev szerint névrokona hívta fel elsőnek a figyelmet arra, hogy a szovjet és az orosz lélek összegeztethetetlen.

A szubkulturális műfajok (csasztuska, tolvajdal, anekdota) a mai orosz irodalomban nem csak, hogy átértelmeződnek, de gyakran szövegteremtő elvként is működnek. Ez mindenképp jellemző a *moszkvai konceptualizmus* (ez a csoportosulás a *szoc-art*-tal párhuzamosan jelent meg, melynek világszerte ismert képviselője a festő, *Ilja Kabakov*) képzőművészeti-költészeti irányzatára. A konceptualista költők (*Dmitrij Alekszandrovics Prigov, Lev Rubinstejn, Timur Kibirov, Szergej Gandlevszkij*) tevékenységüket még a 70-es, 80-as években, a szamizdatban kezdték. A totalitárius kultúra és nyelv ellen lázadtak: szövegeikben az úgynevezett szocialista realizmus esztétikáját idegenítették el, a „hivatalos beszédet” anekdotává, szubkulturális nyelvi gesztussá silányították. A nyelvnek a konceptualista szövegben már nincs közlő funkciója, csupán az intertextualitás érvényes. A konceptuális művészetet egyes teoretikusok (például a Németországban élő *Boris Groys*) „posztszovjet posztmodernnek” nevezik, utalva a konceptualisták azon törekvésére, hogy művészetüket a letűnt kor „múzeumaként” (panoptikumaként) alakítják. Miután összegyűjtötték a totalitárius kulturális és nyelvi szemét jellemző megnyilvánulási módjait, kliséit és manírjait, azt a művészet magikus tárgyának rangjára emelik, felidézve megigézik, nehogy életre keljen valaha is.

A nyugati tömegkultúra jellemző műfajainak és a szoc-reál-narratívának megütöztetése adja *Vlagyimir Szorokin* (1955) próza-kísérletének a különlegességét. Ugy indul az elbeszélés, mintha egy unalmas szoc-reál mű kezdődne, termelési regény vagy a pozitív hőst középpontba állító „erkölcsnemesítő próza”, majd hirtelen a történet vagy horrorba, vagy nyílt (őszintén szólva, gyakran gusztustalan) pornográfiába csap át. A feszültséget egyfelől a különmemű szövegtípusok konfrontációja teremti meg, másfelől a határ relativitása a cenzúrázott (tudatos) és a cenzúrázatlan (tudattalan) beszédmódok között. Szorokin regényeit (*Marina harmincadik szerelme, Egy hónap Dachauban*) több nyelvre lefordították, ám az utóbbi években úgy tűnik, hogy ez a játék nála egyre öncélúbbá válik, és a létrehozott szövegek esztétikai minősége mintha már tényleg nem lenne magasabb a tömegirodalom szintjénél.

A szubkulturális látásmód stilizációja a mai orosz próza majdnem mindegyik irányzatában megjelenik. Új életre kelnek olyan régi orosz vallási-kulturális sztereotípiák is, mint a *szent eszelős* (jurogyivij) alakja és „beszédmódja”: *Vjacseszlav Pjecuh* regényeiben például nyíltan az óoroszkultúra mitológémaival játszik, *Jevgenyij Popov* pedig, aki a 70-es, 80-as évek falusi prózájából jött, szintén a népi vallásos szubkultúra nyelvi elemeinek felhasználásával újította meg beszédmódját: ily módon e többretegű prózában a cenzúrázatlan beszéd, a káromkodás metafizikai dimenziókat nyer.

Az 1990-es években az orosz próza igazi meglepetése a színvonalas női irodalom megjelenése, melyet kiváló írók sora jelez. A teljesség igénye nélkül feltétlenül megemlítendő itt *Tatjana Tolsztaja*, *Nyina Szadur*, *Valerija Narbikova*, *Ljudmila Ulickaja* és *Ljudmila Petrusovszkaja* neve. Talán *Ljudmila Petrusovszkaja* (1938) az közülük, aki ma már élő klasszikusnak számít, az utóbbi időben Puskin- és Booker-díjjal tüntették ki. Petrusovszkaja az 1960-as évektől kezdve ír, a pangás éveiben félig tiltott írónak számított, elbeszéléseit és színdarabjait csak a 80-as évektől adták ki. Legsikeresebb színműve a *Három lány kétkben* (1983. ford.: S. Pap Éva), melyet Magyarországon a Katona József Színház mutatott be. Petrusovszkaja mint drámaíró a csehovi tradícióból indul ki: az ő színpadán sem történik jóformán semmi, egymás mellett elbeszélnek a hősök. Am ezekben az áldialógusokban a szovjet hétköznapiok iszonyú, személytelen kegyetlensége tárul fel, ahol az emberi viszonyok szükségképpen kiüresednek. Petrusovszkaja a klasszikus orosz irodalomból jól ismert létszféra, a „bit” (köznapiság, materiális lét) kisszerű, vulgáris konfliktusait beszéli el. A köznapiság pokla tárul fel ezekből a miniatűr novellákból, s a majdnem a végsőig redukált történet azon a nyelven szólal meg, amely ebben a szférában az egyedül hiteles; Petrusovszkaja a „szkaz”-formát alkalmazza, azt az elbeszélő módot, amely egy közvetítő tudat (vagy az elbeszélőé, vagy a hősé) beiktatásával, s annak nyelvi (elsősorban beszéltnyelvi) szignáljaival valószínűsíti az eseményeket. Ez a közvetítő tudat a szkaz-ban tulajdonképpen mindig korlátozott (rendszerint korlátolt is), s noha a mindentudó szerző szerepét imitálja, kompetenciája azonban csak a történetek felületes és torz értékelésére terjed ki. Petrusovszkaja 1995-ben megjelent elbeszéléskötetében, a *Ház titkában* összegyűjtött novelláknak közös vonása a szovjet-orosz tömegember nézőpontjának imitálása. Mellesleg ezekben az elbeszélésekben valódi emberi tragédiákról (betegség, halál, alkoholizmus, a család felbomlása, magány, kilátástalan élet stb.) esik szó kisszerű szovjet díszetek – bankett, társbérlet, dácsa, hivatal, könyvtár – között. A redukált történetet még jobban elszűkíti, katarzis-nélkülivé teszi a klisékből álló „szovjet” nyelv, amely már abszolút alkalmatlan az emberi érzések és gondolatok kifejezésére. Mindegyik elbeszélés monológ – voltaképpen a mindent bekebelező, úgynevezett „konyhanyelv”, a pletyka nyelve Petrusovszkaja igazi „hőse”. Ebből a szempontból különösen érdekes *A fecsegő* című elbeszélés, melynek hősnője mindent kibeszél, ezért jóformán egyetlen gondolata sincsen, érzései is kivesztek a tárgyiasító beszédfolyam közepette, s az állandó beszéd paradox módon megszünteti az emberek közötti kommunikációt és kiirtja a másiktól az együttérzés és a kötelező emberi szolidaritás utolsó maradványát is. Mivel *Ljudmila Petrusovszkaja* elbeszéléseiben a narráció a szovjet „kisember” beszűkült, köznapiság tudatát imitálja, ezzel egyúttal lelepleződik az a közösségnek nevezett zárt világ, melyben a tömegember létezni kényszerül. Petrusovszkaja elődje ebben a világ-láttatásban Csehovon kívül *Mihail Zoscenko*, aki az 1920-as években szintén szkaz-formában írt novelláiban először mutatta fel a XIX. századi orosz irodalom szentimentálisan-groteszk kisember-figurájának tökéletes degradációját, átváltozását „proletárrá”, személytelenül kegyetlen, ostoba, szovjet tömegemberré. Petrusovszkaja novelláiban mind a lelkeségen alapuló orosz közösségi lét (szobornoszty), mind az ideológián alapuló szovjet közösségi létforma utópiájának a lebontása megy végbe, az imitált szubkulturális tudat itt már abszolút mértékben „szekularizált”, elvesztette a szembenállás romantikájának extrém ismertető jegeit is. Ez már a nihilizmus, a hétköznapiság, „a konyha apokalipszise” (Kiss Ilona).

A mai orosz prózában a szubkultúra előtérbe kerülése, a szubkulturális szemlélet imitálása főként úgy értelmezhető, mint az előző (szovjet) korszak hivatalos kultúrája és irodalma, annak kizárólagossága és tiltásai elleni reakció. Ennek a „kegyetlen”, lényegét tekintve „ellenálló” irodalomnak a túlsúlya – annak ellenére, hogy a régi hivatalosság mára már megszűnt – bizonyos értelemben a mai orosz próza válságát jelzi. Viktor Jerofejev fent említett esszéjében szintén úgy tartja, hogy az orosz irodalomban a „rossz önkifejeződése lezárult”. A „hogyan tovább?” kérdésére azonban nem könnyű választ találni. Noha rendkívül érdekes az Oroszországban egyre-inkább terjedő nyugati tömegkultúra konfrontációja az orosz szubkultúrával, megmarad itt is a kérdés, mint mindenütt Európában, hogy mennyire lesz ellenálló az orosz kultúra immunrendszere az amerikanizált „kulturális vírusokkal” (Boris Groys) szemben, illetve, hogyan újíthatók meg – vagy, megújíthatók-e egyáltalán – eredendő értékei?

