

Dolgozat címe:

**A szerző és a hős viszonyának problémája Konsztantyin Vaginov
Kecskeének, valamint *Munkák és napok* című regényeiben**

Jelige: Kuku

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	2
1. Bevezetés.....	3
2. A szerző és a hős problémájának elméleti megközelítése.....	3
2.1 Mihail Bahtyin: A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben.....	4
2.2 A montázs elmélete	9
3. Konsztantyin Vaginov elhelyezése az orosz irodalomban	11
3.1 Vaginov és a XX. század első évtizedeiben kialakuló irodalmi tendenciák viszonya ...	11
3.2 Konsztantyin Vaginov alkotói útja.....	13
4. A szerző és a hős viszonya Vaginov <i>Kecskeének</i> című regényében	15
5. A szerző és a hős viszonya Vaginov <i>Munkák és napok</i> című regényében.....	20
6. Összegzés	28
Irodalomjegyzék.....	30

1. Bevezetés

Dolgozatom célja annak bemutatása, hogy az avantgárd kísérleti prózában a szerző, az elbeszélő és a hős közötti távolság mértékének ingadozása, valamint e szerepek felcserélhetőségének gondolata és szövegbeli megjelenése, megjelenítése hogyan bontja meg a szöveg struktúrájának stabilitását, s parodisztikus formában mennyire vetíti elő a posztmodern kor írói, irodalmi gyakorlatát. Mindezt Konsztantyin Vaginov *Kecskeének*, valamint *Munkák és napok* című regényeiben próbálom kimutatni, aki a hagyományos esztétikai alapokból kiinduló Mihail Bahtyin elveit sajátos módon átértelmezve eljut a szerző halálának, valamint a műalkotás puszta szöveggé válásának gondolatáig, amit később, a posztmodern irodalomban már domináns elvnek tekintenek.

2. A szerző és a hős problémájának elméleti megközelítése

A XX. század első évtizedeiben a modern orosz művészettudomány kialakulásának elsődleges színtere az irodalomtudomány volt.¹ Különböző, alapvető elveik és eszközeik, megközelítési módjuk tekintetében igen eltérő, egymással heves és termékeny vitát folytató csoportosulások, iskolák alakultak ki, melyeknek célja mégis közös volt: megmagyarázni az irodalom mibenlétét, a műalkotás lényegét. Az egyik legradikálisabb csoportnak az 1919-ben, V. Sklovszkij, L. Jakubinszkij, O. Brik, R. Jakobson, B. Eichenbaum vezetésével megalakuló Opojaz (a későbbi „formalista iskola”) tekinthető, ám ugyanebben az időben jött létre a formalizmus egyik első kritikusa, Mihail Bahtyin köré szerveződő ún. Nyeveli Kant-szeminárium is, mely később, újabb tagokkal kiegészülve Bahtyin-körként folytatta működését Vityebszkben. E körhöz tartoztak többek között L. Pumpjanszkij és M. Kagan filozófusok, V. Volosinov nyelvész, M. Jugyina zongoraművésznő, majd I. Szollertyinszkij művészettörténész és K. Vaginov is. Bahtyin ekkoriban kezdett dolgozni *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* c. munkáján, amelyben az irodalmi alkotásoknak a szemlélő-szerző és a hős dinamikus, eleven, szeretetteljes kapcsolatára, szimbiózisára épülő architektonikáját vizsgálja.

¹ B. Eichenbaum: A „formális módszer” elmélete. In: Az irodalmi elemzés. Bp., Gondolat Kiadó, 1974. 8.o.

2.1 Mihail Bahtyin: A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben

Bahtyin szerint az esztétikai alkotó tevékenység kiindulópontja, mozgatórugója, a mű lényegi életének hordozója, biztosítója az „én” és a „másik” között húzódó alapvető különbség, feloldhatatlan ellentét, mely a szó művészetében a szerző és a hős kölcsönviszonyában realizálódik. A hős és az „én” gyakorlatilag egymás szinonimáiként szerepelnek, csakúgy, mint a szerző és a „másik”, ám hangsúlyozni kell azt az alapvető különbséget, ami az általunk mint „én”, mint szubjektum által átélt valódi, megismerő-etikai világban felénk forduló „másik”, valamint a művészi alkotás esztétikai világában a hősére tekintő „másik” (azaz a szemlélő-szerző) közötti viszonyban rejlik. Míg a nyitott, megismerő-etikai létben nem az ember egésze áll a szemlélés, a tekintet fókuszában, csupán bizonyos tettek, melyekben érintettek vagyunk, addig a műalkotás a hős egészére adott reakción alapul. A szerző reakciója ez, mely megformálja a hős tudatát és világát, kiemeli őt az egyedi léteseményből, ahol a hős a szerző mellett foglalna helyet, és teljes egészé zárja le mind a tér, mind az idő, mind pedig az értelem szempontjából. Amikor a művész esztétikai módon közelít az emberhez, minden pillanatban látnia kell annak – akár csak potenciálisan – egészet alkotó valóját; ez az előfeltétele annak, hogy létre tudja hozni az ember esztétikai realitását, a művészi látásmód centrumában álló, adott, a világban érték-hordozóan jelenlevő ember, vagyis a hős teljes egészét – amit Bahtyin a szó művészete legfontosabb feladatának határoz meg.

A művészi egész, az esztétikai esemény csak abban az esetben jöhet létre, ha két érték-kontextus érvényesül benne: a hős megismerő-etikai, való életre jellemző kontextusa, valamint a szerző megismerő-etikai, lezáró, formai-esztétikai kontextusa. A hős és a szerző más-más síkban kell, hogy elhelyezkedjen, világuk eltérő tudatot feltételez; mindez a szerző kívül-létével, a hőshöz képest elfoglalt külső pozíciójával valósulhat meg, mely pozíció tudás- és látásmódtöbbletet biztosít számára, ami a hős esztétikai lezárásának záloga is egyben. A művészi esemény tehát nem más, mint két tudat eleven viszonya.

A kívül-létnek ez a pozíciója az egyetlen, ami teremtő erővel és a teremtés jogával ruházza fel a szerzőt, aki gyakorlatilag szó szerint szemben áll hősével (és szemben is kell, hogy álljon vele); térben, időben, illetve az értelem és az értékek szempontjából is kívül marad hőse, valamint annak környezete, az őt körülvevő világ ellenében, ezáltal azonban látja és tudja azokat a dolgokat, amiket hőse nem láthat, tudhat, érezhet és élhet át a maga helyéről. Ily módon a szerző teremtő ereje arra irányul, hogy kiegészítse vele szemben álló hőse lényét ott, ahol az nem teheti meg ugyanezt, ahol az tehetetlen; a szerző elsődleges és egyetlen célja az, hogy gazdagítsa ezt a vele szemben álló embert, ezáltal a létet. Gazdagítania kell többlet-

látása és –tudása által, amellyel kívülről képes rendet teremteni a hősben, hisz az belülről, önmagából kiindulva és önmagára irányulva erre képtelen. A szerző mint „másik” formát ad (formaadó tevékenység), a hős csak az ő szemében tud megtestesülni igazán; mintegy ajándékként száll rá az, hogy a szerző plasztikus-festői jelentést ad külsejének, s szeretetteljesen elismeri, elfogadja, ezáltal jelentőséggel bíróvá is teszi azt. A szerző nemcsak igazol, hanem ki is egészít, felhasználván azon privilégiumát, hogy a hősen kívül elfoglalt helyéről azt is láthatja, amit a hős sosem lesz képes látni: teljes valóját, valamint azt, ami környezeteként körülötte, illetve a háta mögött húzódik. Ebből a többlet-tudásból azonban csakis akkor bontakozhat ki lezáró forma, ha úgy egészíti ki a szemlélt ember látókörét, hogy az mindeközben megőrzi a maga sajátosságait. A szerző azáltal, hogy meghatározott érzelmi-akarati beállítódást foglal el hősével szemben, érték-ként aktívan létrehozza annak külső testét; megnevezi, összeköti a külvilággal, érdekeltté teszi a környezetét irányában.

Bahtyin a szemlélést aktívnak, alkotó jellegűnek tartja, s az egyik alapvető esztétikai cselekedetnek teszi meg, ami azonban csakis a szemlélttel szembeni külső pozícióból valósítható meg. Nem véletlen, hogy a szerzőt is gyakran *szemlélő-szerzőnek* nevezi, s a *néző-olvasót* is mellé helyezi, mint a mű világához képest szintén külső helyet elfoglaló társ-alkotót. A szemlélés azáltal nyer esztétikai jelentést, hogy képes formát adni, melyre egy élet önmagából, ha nem lép túl saját határain, képtelen. Ha nincs esztétikailag aktív, kívül lévő alany, akkor a „szemlélt élet” nem gazdagodik új, transzgrediens értékekkel; a kívül-lét nélkül az életet ugyanabban a kategóriában élénk át, melyben a szubjektum valóságosan átéli (vagy átélhetné) azt, s ez a szemlélt életnek az azonos szereplőkkel történő pusztá megismétléséhez vezetne. Az esztétikai viszony célja, hogy az életen kívül maradjon, hisz annak belső utánzása nem jelent alkotóan produktív eseményt, mely újat hoz; nem jellemzi a formai gazdagítás eszméje, az élet gazdagításának vágya, melyet Bahtyin a „kulturális alkotást ösztönző kulcsfontosságú eszmének” tekint.²

A forma nem pusztán a hőst és életét fejezi ki, hanem a szerzőnek a hőstre irányuló aktivitását, alkotó, teremtő viszonyát is, s gyakorlatilag kettejük kölcsönhatásának eredményeként jön létre. A forma nem más, mint esztétikailag megmunkált határvonal, a külső testnek és világának renddé szervezése, esztétikai értelmezése, a hőst immanens módon lezáró ajándék, mely a „másiktól”, azaz a szerzőtől, a szerző tudatából száll alá. A szerző a formai lezáró egység hordozója, a hős pedig az élet egységéé. A létrejövő, a hős testét, lelkét, értelmi irányultságát kívülről, művészileg át- és egybefogó határvonal már nem esetleges:

² M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 149. o.

jelentőséggel és jelentéssel rendelkezővé válik, pozitívan lezárja, ezáltal egységes értékként megtestesíti, megalkotja a hőst mint teljes egész embert. A szerző (a „másik”) azt teszi, amire a hős (az „én”) képtelen: értékelően észleli, rendezetté teszi a másik ember külső megjelenítettségét, beleszövi a hőst az élet egységes plasztikus-festői szövetébe, összhangba hozza a külvilággal. A szerző mint hőséhez képest a térben kívül-lévő, igyekszik megalkotni, megjeleníteni hősének teljes külső valóját, valamint hőse környezetét: megtestesül a hős, s a környezetében lévő minden tárgy az ő viszonylatában lesz fontos és jelentős, mely viszonyt és kapcsolatot a hős a maga helyéről nem képes látni, a szerző viszont képes láttatni.

Azonban nemcsak a hős küllemének, külső képének, hanem belső életének is lezáró formát kell adni, körül kell határolni a hős lelki egészét is, létre kell hozni befejezett jellemét, mely szintén csak kívülről, a másik tudatból történhet. E kívülről ható aktivitást, mely a „másik” belső világára irányul, Bahtyin *„együtt érző megértésnek”* nevezi, mely többletet adó, gazdagító, alkotó jelleggel bír, és képes megformálni a másik által belülről átélt élményt. Az ember belső életének esztétikai jelentésű formája abból bontakozik ki, hogy az idő dimenziójában látjuk a másik lelkét, míg sajátunkat egyfajta értelmi, értelembeli, a jövőre mint még-nem-létre irányuló folytonosságban érzékeljük, minek következtében életünk időbeli határai nem rendelkeznek formai-szervező jelentéssel számunkra. Bahtyin minden lezárást deus ex machinaként értelmez az élet folytonosságának szempontjából: „az élő ember esztétikai megközelítése előre hozza halálát, determinálja jövőjét, és szinte szükségtelenné teszi őt magát; a lélek bármilyen meghatározottsága immanens módon tartalmazza a végzetet.”³ A belső adottság, jelenvalóság értékelő rendezése a ritmus feladata, mely képes uralmába venni és feloldani a valóságos, kockázatos, abszolút érvényű, értelemhordozó jövőt, ám ehhez szükség van az élmény, a cselekedet bizonyos fokú determináltságára, amit lehetővé tesz az, hogy a szemlélő-szerző (nemcsak térben, hanem) időben is átfogja a teljes egészet. A hős létében érvényesül az időbeliség pozitív értékelő lezárása: ritmustól áthatott lét lesz.

Maga az „én” nem tud a teljes időbeli lezárttság tudatával élni, mivel a végtelen, folyton új követelményeket támasztó értelem világában él. Az „én” értelme és értéke tekintetében még önmaga előtt áll, önmeghatározása az értelemhordozó jövőben, a még-nem-lét kategóriájában adott számára. Életünket tehát az a hit, az a remény élteti belülről, hogy való lényünk még előttünk áll; ha életünk és „énünk” az időben lezárttá, már-megvalósulttá, jelenvalóságával egyenlővé, ön-azonossá válik, az azt jelenti, hogy szellemi értelemben

³ Uo.: 182. o.

meghaltunk. Ha lényünk lezárt, akkor maga az esemény (az életesemény) is lezárttá válik, többé nincs mód a cselekvésre; az „én” nem tudja és nem is zárhatja le saját magát: nyitottnak kell lennie. Ebből fakadóan a „jogos örület” állapotában leledzik,⁴ miszerint sosem önazonos, sosem egyenlő a jelenvalóságával, még nem valósult meg legfontosabb aspektusában, ami egyrészt reménnyel és hittel tölti el, s az érték- és értelemhordozó jövő felé irányítja, másrészt azonban a soha meg nem nyugvás, az önmagának feladottság állapotában hagyja. Ilyen értelemben sosem lehet biztos önmagában, önnön létében és létezésében, saját „milyenségében”; saját szüntelen változása a lehetőségek kimeríthetetlen tárházát biztosítja számára, de ugyanakkor gyötrő kétséget, kétkedést és végső soron kétségbeesést is szül – épp e folyamatos változás, a biztos, stabil, állandó pont hiánya és lehetetlensége által. Csakis a „másik” az, aki igazolni tud, aki keretbe tud foglalni, aki állandónak, körülhatároltnak, meghatározottnak tud látni – s kívülről gazdagít azáltal, hogy teljes egésznek, önmagammal azonosnak lát. Ha a momentumok, melyek a „másik” tudatában lezárttá formálnak bennünket, bekerülnek a mi tudatunkba, csak tágítják azt, s ezzel elveszítik lezáró erejüket (hisz a tudat önmagát nem tudja lezárni); ezért fontos, hogy az esztétikai lezárás mozzanatai transzgrediensek legyenek. A hős ilyen szempontból formailag halott valamennyi értelemhordozó jelentés, a jövő, az életirányultság, tehát a lezárhatatlan szellem vonatkozásában. Az ember belső létének, belső jelenvalósága összességének, azaz lelkének művészi megközelítése előre meghatározza az egyént, míg a szellem, mellyel kilépünk önmagunkból, sosem lehet determinált. A szerző úgy formálja meg hősét, mintha megemlékezne róla; e folyamatban az emlékezet összefogó, lezáró erőként működik – a hős a halál emlékében születik meg.

Bahtyin nyomatékosan kiemeli, hogy a művész csakis akkor érheti el legfontosabb célját, azaz a hős *teljes egészének* megteremtését, ha képes fenntartani kívül-lévő pozícióját, mivel csak ebből a helyzetből rendelkezhet olyan többlet-tudással, melyek biztosítják a hős egészének megalkotását, művészi keretbe foglalását és pozitív lezárását biztosító transzgrediens mozzanatokat. A szerző nem állhat a hős mellé, mintha ő is érintett lenne az

⁴ A „jogos” (helyes) és „jogtalan” (helytelen) örület klasszikus ókori szembeállítását Szilárd Léna is részletezi *A karneválemélet* c. könyvében, melyben azt követi végig, hogy Vjacseszlav Ivanov Dionüszosz-kultusszal kapcsolatos kutatásai, meglátásai és eredményei hogyan folytatódtak és transzformálódtak Bahtyinnál a karneváli tudat leírásában és meghatározásában. A kétféle „eszeveszettség” különbségét Platón fogalmazta meg, aki szerint az emberi lélekben egy bizonyos orgiokaotikus mozgás rejlik, amely szükségessé tesz egy másik mozgást is, ami a lélekre kívülről hat, s hatalmába keríti azt, oly módon, hogy beleilleszkedjék a világrend harmóniájába. Az előbbi a bahtyini értelemben vett „énnek” a belső, önmagáról kialakuló szétszórt, rendezetlen, állandóan változó és megfoghatatlan képével lehet analóg, míg az utóbbi a szerző bahtyini fogalmával és feladatával mutat rokonságot. Vö.: Szilárd L.: *A karneválemélet* Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Bp., Tankönyvkiadó, 1989. 49-51. o.

eseményben – de nemcsak hőiséhez, hanem az annak világát alkotó formai elvhez képest is kívül kell maradnia; magát a hőst körülvevő világot is renddé kell szerveznie a szétszórt elemekből és le kell zárnia. Fontos hangsúlyozni, hogy Bahtyin a szerző és hős között egyáltalán nem hierarchikus, alá-fölérendeltségi viszonyt feltételez – ez már csak azért sem lehetséges, mert e két (teljes értékű) tudat különböző síkokhoz tartozik, s az ilyen egyenlőtlen viszony a műalkotás felbomlásához vezetne. Bahtyin a hőst öntudattal rendelkező „énként” kezeli, akit nem lehet „megcsinálni”, nem lehet egyszerűen kigondolni, mivel az ilyen, kitalált hős semmi önállósággal nem bírna a szerző teremtettségéhez képest. A lehetséges hőst a művésznek előzetesen meg kell találnia – természetesen nem az empirikus világ egy konkrét emberében, hanem az ember mint a „másik” adottságában; saját lényéből nem hozhatja létre. A szerző nem alakítja át más embereknek az övétől idegen tudatát objektumokká, épp ellenkezőleg: a szerző a hőst nem tárgyként, hanem mint alanyt, ezáltal mint idegen tudatot formálja meg.

A teljes kívül-lét pozícióját a szerzőnek ki kell vívnia: először bele kell helyezkednie hőisébe, majd el kell szakadnia tőle, hogy újra elfoglalhassa a külső szemlélő-megfigyelő helyzetét, s csakis ezután kezdődhet a tényleges esztétikai, alkotó tevékenység. Ha a szerző nem tud teljes mértékben elszakadni hőstől, akkor nem lesz képes tér-, idő- és értelembeli transzgreszió mozzanatokkal kiegészíteni, gazdagítani, zárt egészzé formálni annak lényét. Amennyiben nem valósul meg a szemlélő szilárd, aktív, minden szereplőn kívül eső pozíciója, elvesz a szerző mint önálló alkotó elengedhetetlen jelenléte, eltűnnek a belőle fakadó transzgreszió mozzanatok, s végső soron megszűnik, lerombolódik a művészi esemény, a művészi egész. A szerzőnek az általa létrehozott világ határvonalán kell tartózkodnia; ha behatol e világba, akkor jelenlétével megsemmisíti annak esztétikai stabilitását. A kívül-létért tehát meg kell küzdenie magának a szerzőnek is: a lét fölé kell emelkednie, a léten kívüli pozíciót kell elfoglalnia, meg kell találnia a világot önmagán kívül; teljes mivoltában ki kell lépnie a létből azért, hogy semmi se maradjon számára értékes és befolyásoló abból, ami lényé és sajátja volt a maga mögött hagyott létben és világban, amelyre esztétikai aktivitása irányul majd. Bahtyin azt feltételezi, hogy a szerzőnek el kell távolítania önmagát a hős életének mezejéről; létének meg kell szűnnie ahhoz, hogy elnyerhesse teljes külső helyzetét, hogy tevékenysége valóban alkotó jellegű, a létet gazdagító aktus lehessen. A szerző az életeseményben elfoglalt helyének feladásával kerülhet a léten kívül, ami lehetővé teszi számára, hogy kívülről, átfogóan tekinthessen rá: az egész léttel kapcsolatban többlet-tudásra és –látásra tegyen szert, s így nem az élet, hanem az életen kívüli aktív szempontból közelíthessen hozzá.

A szerző azonban nem élhet vissza kívül-létével és ebből fakadó tudásával, nem alkalmazhatja önkényesen azt. Bahtyin az esztétikailag produktív szeretetnek mint alapvető alkotói motivációnak és törvénynek a fogalmával oldja fel a hős megteremtésére irányuló szerzői önkény lehetőségét. Véleménye szerint egyedül az *esztétikai szeretet* által lehet felülkerekedni az alaptalan, belülről nem igazolt és motivált teremtő folyamaton, melynek célja nem a hős egész emberré való formálása, mind külső, mind belső világa rendezetté tételének szeretetteljes gesztusa és aktusa. Ahogy Szergej Bocsarov megjegyzi: „Bahtyin a szeretetről mint a művészi formát megteremtő erőről ír.”⁵ Ezzel rámutat a bahtyini esztétika egyik sajátos vonására, a teológiához való közelségére. Bahtyin vallásfilozófiai fogalmakkal fejtette ki esztétikai felfogását – melynek kiindulópontja a szeretet, s melyben a szerző formaadó tevékenységével esztétikai értelemben megváltja a hőst –, ám végeredményben mégsem lépte át a teológiát és esztétikát elválasztó határvonalat.

2.2 A montázs elmélete

Ahogyan az irodalomtudományban, úgy a filmművészetben is felmerült az igény arra, hogy meghatározzák a film leglényegibb alkotóelemét, mely megkülönbözteti azt a többi művészeti ág alkotásaitól. Lev Kulesov a montázst tette meg a filmművészet alapjának; magában a filmben megkülönböztette annak anyagát (a snitteket), s az ezt szervező erőt, a montázst, melyet jóval többnek, teljesen más lényegűnek tartott az egymást követő képek egyszerű összeillesztésének technikai módszerénél. Hasonló álláspontot képviselt Dziga Vertov is, aki szintén elhatárolódott a hagyományos filmgyártás montázs-fogalmától, mely az egyenként felvett részletek összeragasztását jelentette; Vertov a montázst mint a látható világ gondolatbeli megszervezését értelmezi. Ez összhangban van Sklovszkij eszmeifuttatásával, melynek kiindulópontja az, hogy az ember montázsszerűen látja, érzékeli az életet, a körülötte lévő világot, melyből mindig azt emeli ki, mindig arra fókuszál, amire éppen az értelme, célja szempontjából szüksége van – s ezen analógia alapján a filmben megjelenő montázs feladatának is a mű értelmének kiemelését tekinti. Szergej Eizenstein a montázs elsődleges rendeltetését abban látta, hogy a két egymás mellé helyezett, montírozott részletnek új minőséget kell létrehoznia, új fogalmat kell kifejeznie – az összekapcsolt képek végeredményének minőségileg kell különböznie az eredetileg külön vett komponensektől. Eizenstein az elsők között figyelt fel arra, hogy a montázs a művészet többi ágában is

⁵ Sz. Bocsarov: A lét eseménye. In: M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 339. o.

megtalálható, s erre alapozva analizált irodalmi műveket a montázsmódszer alkalmazásával, majd Mihail Romm is megállapította, hogy az irodalom jelenet-felépítésének és a filmbeállítások összefűzésének vannak bizonyos közös törvényszerűségei, amiket Puskin- és Tolsztoj-részletek elemzésével illusztrált. Az irodalmi terminológiánál maradva a filmet montázsmondatokból felépülő epizódok (fejezetek) szerves egységének tekintette, amelyben a látószögek, valamint a plán-nagyságok változását „a mondat értelmi és érzelmi tartalma” határozza meg. A filmművészet képviselői a montázst tehát nem az egyes szalagdarabok finom, pontos, mechanikus összeragasztásaként értelmezik és használják, mely csak a látványban, a felszínen hoz és jelent változást, hanem épp ellenkezőleg: mély tartalommal telített kifejezőerőnek, a látottak gondolatbeli megszervezésére alkalmas módszernek és lehetőségnek tekintik, mely mindig valamilyen új minőség megteremtését eredményezi.

Olga Shindina *K. K. Vaginov művészete mint metatextus* című munkájában külön figyelmet fordít az író regényeiben alkalmazott montázsmódszer elemzésére, s arra a következtetésre jut, hogy a különböző korok (antik, modern), illetve irodalmi alkotások montírozása lehetővé teszi a hagyományos, klasszikus, valamint az újító, kísérleti jegyek ötvözését, s a szöveg metatextuális jellegének fokozását. Fontos kiemelni, hogy Vaginovnál minden történelmi, irodalmi allúzió szervesen épül be a szövegbe, ezáltal kiegészíti, szélesíti a regények értelmezési lehetőségeit. Mind a *Kecskeénekekben*, mind a *Munkák és napokban* tudatosan felépített utalásrendszert találunk, mely organikusan kapcsolódik a cselekmény, a tartalom szálához. A *Munkák és napok* központi alakjának, Szvisztonov írónak a munkamódszere Vaginov önnön paródiájaként is értelmezhető, hisz Szvisztonov is „felhasználja” a különböző irodalmi alkotásokat, ám ő ezt mindenféle tudatosság nélkül, saját ötlet híján teszi, így az összevágott idézetek mintegy véletlenszerűen állnak egymás mellett, nem alkotnak egymást kiegészítő szerves egészet, nem hoznak létre új minőséget.

3. Konsztantyin Vaginov elhelyezése az orosz irodalomban

3.1 Vaginov és a XX. század első évtizedeiben kialakuló irodalmi tendenciák viszonya

Konsztantyin Konsztantyinovics Vaginov 1899-ben született Szentpéterváron; édesanyja egy szibériai földbirtokos lánya, édesapja pedig egy eloroszosodott német alezredes volt. Apja családja még a XVIII. században került Oroszországba; az író apja eredeti vezetéknevét (Vagenheim) 1915-ben változtatta Vaginovra, amit az első világháború hatására megerősödő németellenesség tett indokolttá. A gimnáziumot követően 1917-ben Vaginov jogi tanulmányokba kezdett a Petrográdi Egyetemen, amit azonban nem tudott befejezni, mert be kellett vonulnia a Vörös Hadseregbe: harcolt a lengyel fronton, később Szibériában és a Távol-Keleten is, de súlyosan megbetegedett, s végül 1920-21 telén visszatért a fővárosba.⁶

Felépülése után Vaginov kezdetben költőként, majd prózaíróként bekapcsolódott a város sokszínű, élénk kulturális életébe, s bejáratossá vált a legkülönbözőbb művészi körökbe. 1921-ben az egofuturista irányzatot képviselő Költők Körének tagja lett, melynek keretein belül kiadták első, *Utazás a káoszba* c. verseskötetét, emellett rendszeresen látogatta Gumiljovnak a költészet elméletéről szóló előadásait, s később a Költők céhébe is bekerült, valamint a petrográdi Költők szövetségébe. Még ugyanebben az évben Kolbaszjevvel és Tyihonovval megalapították a Szigetlakók nevű társulást, ami az akadémizmus és a költészet céhesítése ellen lépett fel. 1922-23-ban Mihail Kuzmin köréhez csatlakozott; az e kör által kiadott, *Abrakasz* c. almanachban jelent meg Vaginov következő két műve: az *Urunk*, *Apolló kolostora*, valamint *A betlehemi csillag*.⁷

Vaginov 1923 és 1927 között művészettörténetet tanult, s ezekben az években megismerkedett az imazsinizmussal, valamint a formalisták, elsősorban Eichenbaum, Tinyanov és Engelfardt munkáival. A legfontosabbnak azonban az 1924-ben Mihail Bahtyinval kötött barátsága tekinthető; mind Bahtyin, mind a köréje szerveződő társaság tagjai – Pumpjanszkij, Szollertyinszkij, Volosinov, Medvegyev – nagy hatást gyakoroltak Vaginovra, elméleti munkásságuk és gyakorlati életük tekintetében egyaránt. Az egyik utolsó csoportosulás, melynek Vaginov is tagja volt, az ún. A.B.D.E.M. (az alapító tagok nevének kezdőbetűiből), mely fiatal hellenisták szervezésével jött létre; tevékenységük elsősorban

⁶ Т. Nyikolszkaja: Жизнь и поэзия Константина Вагинова. ЗВЕЗДА. 1999. № 12. 185-201. о.

⁷ Уо.

Szophoklész és Aiszkülosz tragédiáinak, valamint Longosz és Sztrabón műveinek fordításából és értelmezéséből állt.⁸

Vaginov végül 1927-ben a korai szovjet korszak utolsó szabad művészeti társulásának számító OBERIU-hoz (Объединение реального искусства – Reális Művészeti Egyesülés) társult, ami Danyil Harmsz és Alekszandr Vvegyenszkij találkozásával már 1925-ben elkezdett körvonalazódni, ám végül 1927-ben, Zabolockij csatlakozásával jött létre teljes egészében. Az OBERIU művészeit az orosz avantgárd második nemzedékének tekintik, melynek virágzása az 1928-29-es évekre tehető. Ekkor jelent meg deklarációjuk, illetve ekkor került megrendezésre a leningrádi Sajtóházban *Három baloldali óra* c. közös, bemutatkozó fellépésük, melynek első órájában a tagok – köztük Vaginov is – különböző mutatóanyagok kíséretében felolvasták verseiket, a második órában Harmsz *Jelizaveta Bam* c. drámáját adták elő, a harmadikban pedig Razumovszkij és Minc *Húsdaráló* c. filmjét vetítették. Egy gyűjteményes kötetet is összeállítottak *Archimédész fürdőkádja* címmel, melynek megjelentetését 1929-re tervezték, ám a kötet kiadása végül meghiúsult. 1930-ban, az OBERIU utolsó nyilvános fellépését követően megkezdődött a csoport felszámolása, melynek tagjai még évekig rendszeresen találkoztak magánlakásokon, ám 1934 után teljesen szétszóródtak: ebben az évben halt meg tuberkulózisban Vaginov, társait pedig letartóztatták, száműzték, s Zabolockij kivételével meggyilkolták őket.⁹

E rövid áttekintésből is kiderül, hogy Vaginov jól ismerte korának valamennyi művészeti csoportosulását, valamint a különböző irodalomtudományi és irodalomelméleti iskolák eredményeit is. A szimbolizmust, akmeizmust képviselő körökben éppúgy jelen volt, mint az avantgárd különböző irányzatait (futurizmus, imazsinizmus, abszurd) követő csoportosulásokban, s egyaránt kiismerte magát mind Bahtyin filológiai, esztétikai és filozófiai elgondolásaiban, mind a formalisták poétikai és irodalomelméleti rendszerében. Mindehhez az antik kultúra mélyreható ismerete társult, mely egészen fiatal korától meghatározóvá vált Vaginov számára, s a műveiben is szinte vezérmotívumként megjelenő, a humanizmusért, az „emberiért” való szüntelen szeretet és aggodalom kimeríthetetlen forrását biztosította az írónak, akinek egyik kedvenc olvasmánya volt Gibbon: *A Római Birodalom hanyatlásának és lerombolásának története* c. műve, s emellett elmélyülten tanulmányozta az antikvitás irodalmát is.¹⁰

⁸ Uo.

⁹ Szőke K.: A pétervári irodalom végnapjai. In: K. Vaginov: Harpagoniáda. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 397-401. o.

¹⁰ Uo.: 401. o.

Lehetséges, hogy Vaginovnak ez az antik és modern közötti megosztottsága, ambivalens helyzete és állásfoglalása tette lehetővé azt, hogy az író nem vált sem egyetlen csoportosulás állandó tagjává, sem egyetlen irányzat, művészi eszme vagy alkotási elv megrögzött követőjévé, hanem, annak ellenére, hogy a legtöbb társulásba bejáratos volt, megmaradt saját, független útján. Az író talán Bahtyin köréhez állt a legközelebb, amit alátámaszt egyrészt az a tény, hogy regényeinek legtöbb prototípusa e kör tagjaiból került ki, másrészt pedig az, hogy a személyeken túl Bahtyinnak a műalkotás létrehozásáról vallott nézetei is visszhangra leltek Vaginov munkásságában. Szergej Bocsarov Bahtyin születésének századik évfordulójára írt tanulmányában a tudóst és körét – tehát Vaginovot is – a hivatalos kultúrán kívüli embereknek nevezi (magának Bahtyinnak a szavaira utalva), akik a kor kultúrájának titkos, rejtett rétegéhez tartoztak, annak „mély áramát jelentették”,¹¹ ami szintén magyarázza azt, hogy Vaginov miért nem vált kizárólagosan egy, a „felszínen futó” áramlat elkötelezett hívévé sem.

3.2 Konsztantyin Vaginov alkotói útja

Tatyana Nyikolszkaja három periódust különböztet meg Vaginov irodalmi munkásságában. Az első, „korai” szakaszt a még gimnazista költő 1916-1917-ben született versei jelentik, melyekben Vaginov hol a dekadencia (elsősorban Baudelaire *A romlás virágai* hatására), hol a futurizmus, hol a kubofuturizmus maszkját ölti fel, keresve saját hangját. Témájuk és motívumrendszerük tekintetében azonban e versek megelőlegezik és körvonalazzák Vaginov későbbi műveinek irányát: megjelenik bennük az antikvitásra jellemző harmóniát végleg megsemmisítő gépesített, városi civilizáció iránti ellenszenv, valamint a Pétervár pusztulásáról szóló vízió, mely egyben az egész kultúra hanyatlását is jelképezi. Emellett már e korai versekben is megjelenik Vaginov travesztáló hajlama: előfordul mind az ókori istenek, mind pedig a szentháromság, illetve az Istenanya groteszk ábrázolása.¹²

A következő periódust 1918-1924 közé helyezi Nyikolszkaja; ebben az időszakban jelenik meg Vaginov első kötete, az *Utazás a káoszba* (*Путешествие в Хаос*, 1921), melyben már tükröződik a költő-író kivételesen sokrétű, bonyolult utalásrendszere, mely az antikvitáson és a kereszténységen túl Spengler kulturológiai koncepcióit, a klasszikus és a kortárs költészet reminiscenciáit is tartalmazza. Második kötete, a *Pétervári éjszakák*

¹¹ Sz. Bocsarov: A lét eseménye. In: M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 326. o.

¹² T. Nyikolszkaja: Жизнь и поэзия Константина Вагинова. ЗВЕЗДА. 1999. № 12. 185-201. o.

(*Петербургские ночи*) az 1921-22-ben írt verseket tartalmazza, melyekre sajátos fantasztikus realizmus jellemző; a gyűjtemény kiadását azonban Vaginov végül nem tudta megvalósítani. Ezt követően a költő először próbálkozik prózaírással – ekkor születik az *Urunk, Apolló kolostora* (*Монастырь Господа нашего Аполлона*), valamint *A betlehemi csillag* (*Звезда Вифлеема*). Az előbbiben a művészettel kapcsolatos kérdések merülnek fel, miszerint van-e helye a gépek korában a művészetnek, és milyen sors vár magára az alkotóra; az utóbbi, már már szürreális elemeket hordozó mű pedig szintén a kultúra megőrzésének problémáját feszegeti. Vaginovnál a betlehemi csillag vörös csillaggá válik, ami, mint egykor, most is egy új történelmi kor eljövételét jelzi.¹³

Az utolsó alkotói szakasz Vaginov munkásságában az 1925-től az 1934-ben bekövetkezett haláláig tartó időszakot öleli fel, melyben Vaginov folytatja a versírást, ám már jóval kevesebb költeménye születik, mint pályája kezdetén, s egyre nagyobb hangsúly helyeződik a prózai művekre. Ekkor keletkezik négy regénye: a *Kecskeének* (*Козлиная песнь*, 1928), a *Munkák és napok* (*Труды и дни Свистонова*, 1929), a *Bambociada* (*Бамбочада*, 1931), valamint a *Harpagoniáda* (*Гарпагониана*, 1933). Regényeit illetően már a címadásban megjelenik Vaginovnak a már korábban is megmutatkozó travesztáló hajlama: a *Kecskeének* az ókori tragédiát, a *Munkák és napok* Hésziodosz i. e. VII. században írott művét, a *Bambociada* az olasz vásári komédiát, míg a *Harpagoniáda* Molière *Fösvényének* főszereplőjét idézi fel és teszi meg a paródia kiindulópontjává.¹⁴

Lírája és epikája között egy sajátos alkotása: a Filoztratoszról szóló drámai poéma biztosít kapcsolatot és átmenetet; egyben ez az első olyan műve is, melynek szereplői valós személyekre vezethetők vissza. Ezen túl azonban a kultúra hanyatlásának, valamint egy, a régi és az új, illetve a külső és a belső világ határán élő nemzedék tragikus tapasztalatának képei is összekötik Vaginov műveit. Emellett mind lírájában, mint prózájában megjelenik Vaginovnak a nyelvhez fűződő viszonya; úgy véli, a szavak saját életet élnek, s egyszerre rendelkeznek isteni és démoni jegyekkel, melyek veszélyt jelenthetnek a költőre, íróra – összességében az alkotóra nézve, amennyiben az nem elég óvatos, s nem képes megszelídíteni őket.¹⁵ E téma már átvezet a szerzőről mint demiurgikus alkotóról való gondolkodás síkjára, mely Vaginov prózájának, azon belül is elsősorban a *Kecskeének* (1928) és a *Munkák és napok* (1929) című regényeinek egyik központi kérdésévé válik.

¹³ Uo.

¹⁴ Szőke K.: A pétervári irodalom végnapjai. In: K. Vaginov: *Harpagoniáda*. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 404. o.

¹⁵ Т. Nyikolszkaja: Жизнь и поэзия Константина Вагинова. ЗВЕЗДА. 1999. № 12. 185-201. o.

4. A szerző és a hős viszonya Vaginov *Kecskeének* című regényében

Kecskeének című regényét Vaginov 1926-ban kezdte el írni, melyet először – valószínűleg lerövidítve – 1927-ben a *Zvezda* folyóiratban publikáltak. A teljes szöveg az ezt követő évben, immár önálló kötet formájában jelent meg, amit a szerző később, az 1929-es második kiadáshoz némileg átdolgozott.¹⁶ Mihail Bahtyin nagyra értékelte Vaginov művét; 1972-ben, olasz szlavisták kérdésére, miszerint a XX. századi orosz szerzők közül kinek az alkotásait érdemes elsősorban lefordítani, a tudós Andrej Belij *Pétervára* mellett Vaginov *Kecskeénekét* emelte ki.¹⁷

A regény a „színre lépő szerző előszavával” kezdődik, mely az orosz eredetiben két részre tagolódik: az első előszó a „könyv küszöbén”, míg a második a „könyv közepén” megjelenő szerző szájából hangzik el. Mindezt azonban megelőzi egy harmadik előszó is, „*A valódi szerző előszava, melyet a Néva partján írt*”, mely mind a magyar, mind a hivatalos orosz kiadásból hiányzik, mivel ez csak az író szűk baráti körének ajándékozott kötetbe került bele, Vaginov kiegészítéseként.¹⁸ Úgy vélem, a valódi, empirikus szerző ezen megjegyzései fontos adalékul szolgálnak a regény egésze szempontjából: a valós szerző hangsúlyozza, hogy a további előszavakban, illetve a regényben többször is megjelenő, közbeszóló szerző ugyanolyan szereplőként jelenik meg, mint a többiek, s felszólítja az olvasót, hogy ebből kifolyólag ezt a regényben megjelenő szerzőalakot ne azonosítsa a valódi szerzővel mint olyannal, aki a könyvben leírtakra korlátozódik és nem lépi át annak kereteit. Ezzel a mozzanattal Vaginov tulajdonképpen duplikálja a szerzőt; önmaga és saját műve közé ékel egy idegen alakot – létrehozza a szerzőt mint szereplőt, aki elfoglalhatja azt a pozíciót, amit Vaginov mint valós, kívül-álló, ontológiailag más síkon elhelyezkedő szerző sohasem foglalhat(na) el hőseihez képest. Ez a létrehozott szerzőfigura azonban szereplőként képes arra, amire a valós szerző nem: a hősök mellett foglalhat helyet, velük egylényegű lehet, beléphet az ő világukba. Emellett nem veszíti el teljesen a szerzőségéből fakadó jegyeit sem – hiszen egyszerre foglalja el a regény fiktív létrehozójának és egyben egyik szereplőjének is a posztját, tehát mint ilyen, megőriz bizonyos távolságot, bizonyos kívül-állást is a többi hőssel szemben. A szerző így kialakuló, kettős helyzete azt is megmagyarázza, hogy Vaginov miért éppen a kecskeénekhez (azaz a tragédiához, pontosabban annak születéséhez) nyúlik vissza. A kecske Dionüszosz szent állata volt, így szüret idején a férfiak kecskebőrt öltöttek fel, s

¹⁶ Т. Никольская: Примечания. In: К. Вагин: Козлиная песнь. Романы. Москва, изд. Современник, 1991. 545-546. о.

¹⁷ Уо.: 551. о.

¹⁸ Уо.: 587. о.

megénekeltek az istenség kalandjait. Az i. e. 530-as években azonban az Eleusziszból származó Theszpisz új mozzanatot vitt a szertartásba: a kecskék mellett megjelent magának Dionüszosznak az alakja is – az újfajta játékban az istenség egyenrangú félként, szereplőként lépett a kecskék kórusa mellé.¹⁹ Ennek lehetünk tanúi Vaginov regényében is: a színre lépő szerző alakja Dionüszoszéhoz hasonlóan hősei mellé áll, velük egy szférába kerül.

A szerzőfigura különös helyzete lehetővé teszi számára, hogy közvetlenül érintkezzen a hősökkel, s az ilyen találkozások során magukban a hősökben is felvillan annak tudata, hogy nem valós, hanem létrehozott alakok. Ily módon a szöveg folyamatosan reflektál saját szöveg-voltára, a fiktív szerző fel-felbukkanása, közbevetései megtörik a narratíva folyamatosságát, s időről időre emlékeztetnek a szöveg konstruált jellegére. Érdemes kiemelni a „színre lépő szerző előszavából” a szerző munkájának lényegére vonatkozó kijelentést, miszerint „ő koporsó- és nem bölcsőkészítő mester”.²⁰ Itt eltolódást látunk a hagyományos szerző-felfogáshoz képest: ebben az új koncepcióban a szerző nem mint valamely új élet teremtetője jelenik meg, nem az eredet, a kezdet kapcsolódik hozzá, hanem a vég, s nemcsak halottainak-hőseinek, hanem saját magának is koporsót készít (ennek groteszk kiteljesedését a *Munkák és napokban* láthatjuk majd).

A *Kecskeének* szerzőalakja az által is kitűnik a többi szereplő közül, többé-kevésbé megőrizve ezzel a szerzőpozícióhoz kapcsolódó privilégiumot, hogy általában véve nem a cselekmény szövetében jelenik meg, hanem „közbevetésekben”. Első ilyen felbukkanására már a harmadik fejezetben sor kerül: egy rotondás, utcai szobában üldögél, kinéz az ablakon (s a későbbiekben is itt fogunk vele találkozni, hasonló pozícióban). A szerzőalak ezen első közbevetéséből is kiérződik hősein kívüli helyzete: mind térben, mind időben átfogja hőseit, gyakorlatilag az ő idejük után helyezkedik el, s múlt időben emlékezik meg a hősökről; érződik, hogy már egészében hordozza őket magában és tudja, hogy véget érnek – pontosabban, hogy milyen véget érnek. A hajnali három óra hősei kedvenc időpontja, s ez indítja meg benne az emlékezést: megint látja az ismeretlen költőt, ahogyan búcsút vesz barátaitól, kiürült házak, zárt ablakok által övezve; látja, hogy nincs több beszélgetés, nincs többé a lélek szabadsága – megszűnnek maguk a hősök is. Ahogy kinéz az ablakon, megpillant az utcán egy gyalogost, aki talán ismerte a hőseit, sőt az is eszébe jut: az egyik

¹⁹ Hegedüs G., Kónya J.: *Kecskeének. Két és fél évezred drámatörténete*. Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 1999. 17-18. o.

²⁰ K. Vaginov: *Kecskeének*. In: *Harpagoniáda*. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 7. o. Az idézet emellett ironikus utalás is egyben: a hivatalos ideológiában Petrográd mint a „forradalom bölcsője” (колыбель революции) jelent meg, s ehhez képest mondja a szerző, hogy koporsót készít, mégpedig az egykori Pétervárat, mely egy új városnak, Leningrádnak adja át a helyét.

hőse baktat az utcán, „aki valami véletlen folytán életben maradt.”²¹ Ezt a gondolatmenetet ugyanakkor úgy is felfoghatjuk, mint a bahtyini elv parafrázisát, mely szerint a szerző és a hős az esztétikai esemény, tehát a mű létrehozása után elválík egymástól: a létrehozott hősök elszakadnak az őket létrehozó folyamattól, és önálló életet élnek a világban, de velük egyenlő mértékben saját szerzőjük-megalkotójuk is függetlenedik mind tőlük, mind pedig az őket létrehozó szerzői önmagától.²² Ezért lehetséges az, hogy a *Kecskeének* szerzőalakja elképzelhetőnek tartja, hogy akár egyik hőse megy az utcán: hisz egy ponton túl nem részese a hős életének. Ám ugyanez a bahtyini nézet lehet talán a forrása magának a szerző megkettőződésének, felbomlásának a valós (regényen kívüli) és a regényben megjelenő szerző-szereplő alakjára.

A szerző a nyolcadik fejezetben tűnik fel újra, s az ismeretlen költővel beszélget. Nem véletlen, hogy a legközelebbi, legközvetlenebb kapcsolat a szerzőt éppen hozzá fűzi – s hogy ő az, aki a leginkább tisztában van teremtet, szereplő voltával, a leginkább képes arra reflektálni –, ha figyelembe vesszük azt a feltevést, mely az ismeretlen költőt Vaginov alteregójaként értelmezi (s hogy az ismeretlen költő maga is szerző); ahogyan a mű többi szereplőjének előképe is fellelhető a valós életben (pl. a filozófus prototípusa nem más, mint Bahtyin, Tyeptyolkiné Pumpjanszkij stb.).²³ Az ismeretlen költővel folytatott beszélgetésben a szerzőfigurának inkább a szereplő mivolta domborodik ki, aki a hős mellett foglal helyet. Ez lehetővé teszi, hogy a költő-hős felelősségre vonja a vele szemben lévő szerzőt, hogy ellenkezzen, amikor a szerző örülnek nevezi őt, s ezen ellenkezésével szégyent ébresszen a szerzőben, mint aki önkényesen örülnek titulálta a másikat. Kettejük különös egybejárása tovább folytatódik, mikor az ismeretlen költő mintha kitalálná a szerző gondolatait. A hős pillanatnyi felülkerekedése akkor csúcsosodik ki, mikor így szól a szerzőhöz: „Őszintén sajnálom, hogy abban a világban él, amelyet ábrázol.”²⁴ A szerző ezt követően hazamegy, s mint valami fegyvert hegyezi ki ceruzáját, hogy íráshoz fogjon, ám mégis úgy dönt, hogy kideríti, mit csinálhatnak most hősei (az ismeretlen költő és Tyeptyolkin); elindul hát, s Tyeptyolkin ablaka előtt állva megfigyeli őket.

Az ismeretlen költő kiemelt szerepét támasztja alá az utolsó ítéletet idéző jelenet is, melyben „a ködös magasságokban trónoló bírák” elé kerül, akik nem mások, mint a világirodalom kiemelkedő képviselői – Dante, Gogol, Horatius, Juvenalis, s a költő földi

²¹ Uo. 19. o.

²² M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 43-44. o.

²³ Szőke K.: A pétervári irodalom végnapjai. In: K. Vaginov: Harpagoniáda. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 405. o., T. Nyikolszkaja: Примечания. In: K. Вагинов: Козлиная песнь. Романы. Москва, изд. Современник, 1991. 545. o.

²⁴ K. Vaginov: Kecskeének. In: Harpagoniáda. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 33. o.

tevékenysége felől érdeklődnek, aki a következő vallomást teszi: „Nem bántottam meg senkit, de teremtettem egy költőt, kiszedtem a lelkét, és a nevetést tettem a helyébe.”²⁵ Ezt követően Gogol teszi fel a kérdést, miszerint az ő sírva nevetéséről („смех сквозь слезы” – ami az ambivalens karneváli kacajjal rokonítható) van-e szó, amire nemleges választ kap, s kiderül: a költő azt engedte meg a szerzőnek, hogy az élet tengerébe merítse a hősokeket, és – annak ellenére, hogy a hősokek szenvednek – rajtuk nevessen. Ezt hallván Dante kimondja a végítéletet a költő felett: „Nincs helyed miköztünk, hiába az egész művészeted.”²⁶ E jelenet szintén értelmezhető a szerző és a hősokei koncepciója fényében: a szerző, ha nevet, a gúnytól mentes karneváli nevetéssel, s az ehhez kapcsolódó vidám viszonylagossággal kell, hogy közelítsen hősokéhez; az ilyen nevetés sosem felsőbbrendűségről vagy lenézéssel fakad, s az, akit kinevetnek, nem szenved tőle, hiszen ő is nevet saját magán. Az ismeretlen költő által leírt szerző azonban annak ellenére nevet hősokein, hogy azok szenvednek; „teremtettem egy költőt, kiszedtem a lelkét” – tehát egy lélektelen szerzőről van szó, aki ebből fakadóan nem tud szeretetteljesen a hősokei felé fordulni, Bahtyin szerint viszont más odafordulás nem lehetséges, s ha mégis megtörténik, úgy az olyan művészet hiábavalóvá válik. Hogy hova vezet az, ha a művészetből teljesen hiányzik a melegség, a szeretet, azt majd Vaginov következő regényében Szvisztonov írónak és hősokeinek sorsa fogja szemléltetni.

A *Kecskeének* talán legsajátosabb mozzanatának tekinthető az a rész, amikor a szerző vendégségbe hívja hősokeit. Ezt az ismeretlen költő Tyeptyolkinhoz intézett szavai vezetik be: „Hamarosan meglátja, hogyan él a bennünket megteremtő személy.”²⁷ Magára a „találkozásra” A *hős megjelenése* c. fejezetben kerül sor, melyben a szerző hősokei attribútumaival jelenik meg: a kínai köntös, melybe beleburkolózik, Tyeptyolkint, a giccskollekció Kosztya Rotyikovot, az ametiszt gombos sétapálca az ismeretlen költőt idézi – a hősokek személyes tárgyai tehát szerzőjük birtokában vannak. A szerző gondosan készül hősokei eljövételére, rendbe teszi a szobát, bort rak az asztalra. Nem meglepő, hogy az ismeretlen költő érkezik elsőnek, egyben itt ütközik ki a legmarkánsabban, hogy a szerző egyedül vele beszélget – elmondja neki, hogy követte őt és Tyeptyolkint, mire az ismeretlen költő így felel: „Lélekben folyton a nyomunkban jár.”²⁸ – a költő tehát reflektál hősoke mivoltára, tudatában van annak. A szerző figyelme hősokeit, de nem vesz részt tevékenységükben; a körükben ül, mikor lánc-novellába kezdenek, hallgatja őket, de nem csatlakozik hozzájuk – közöttük van, de mégis kívülállóként. Egy egész éjszakát tölt el társaságukban, s reggelre hősokei „egyre jobban

²⁵ Uo.: 65. o.

²⁶ Uo.: 66. o.

²⁷ Uo.: 77. o.

²⁸ Uo.: 80. o.

kifakulnak, majd egyik a másik után eltűnik.”²⁹ Ezen a ponton feslik fel a legérzékletesebben a szöveg szövete: a hősök megjelenése, majd elillanása, köddé foszlása rámutat kitalált, teremtet, fiktív mivoltukra, mintegy lecsupaszítja őket. Ez pedig előhívja a dilemmát, miszerint mennyiben van létjogosultsága, autonómiája a hősök életének a *Kecskeénekben*, illetve mennyiben tekinthetők a teremtés folyamatának illusztrálására létrehozott „eszközökként”. Ez a gyötrő kérdés talán maguknak a szereplőknek a fejében is megjelenik, legtisztábban az ismeretlen költőében, aki ezért állítja magát gondolatban az utolsó ítélet bírái elé, s ezért mondja ki a végítéletet önmaga fölött (s hajtja végre azt majd öngyilkosságával), ám épp ez az önreflexiója menti meg az eszközzé válástól, s őrzi meg szereplő-hős minőségében. Az ember (így a hős) pusztá anyaggá degradálódása majd a *Munkák és napokban* fog végérvényesen bekövetkezni.

A szerző utolsó, lényeges megjelenésére *A lehiggadt szerző közbevetése* c. fejezetben kerül sor, mely a következő mondattal veszi kezdetét: „A regény végére értem...”, majd meglátjuk magát a szerzőt is, akinek feje csúcsos, szemét félig sárga hártya borítja, kezei torzok – a jobbon három, a balon négy ujj van; ő tehát a szerző, akinek groteszk ábrázolása végérvényesen elkülöníti őt a valós szerzőtől. E közbevetésben a szerzőfigura reflektál saját alakjára, hőseihez fűződő viszonyára, saját írói módszerére. Ezt teljesíti ki a két *Utószó*, melyből az első a magyar kiadásban is olvasható; az utószavak az 1928-ban külön kötetként megjelenő regénybe kerültek bele, ám az 1929-es, második kiadásban Vaginov más lezárással helyettesítette őket. Az *Első utószóban* a torz szerzőalak hőseivel együtt kilép a színpadra, meghajol, s a nyomdászok a szedéshez látnak – „a szedők már kiszedték a *Kecskeének* felét, amikor a szerző az igazi barátaival kilép a kocsmából az elbővülő pétervári tavaszi éjszakába.”³⁰ A szöveg ismételten saját magára, szöveg voltára mutat rá; a *Kecskeének*, ha mutat is hasonlóságot az élettel, nem más, mint irodalmi alkotás, mintegy saját keletkezésének története. A *Második utószóban* újra a magányos szerzőalakot látjuk, már ismert rotondás, utcai szobájában fekvő, kézírataival körülvéve – nézi a szerző e lapokat, s látja, amint eltűnnek a levegőben, s „a szoba sincs, amiben fekszem”: elillan végül a fikció világa. A kétely azonban megmarad: „vajon véglegesen kiléptem-e a könyvből, megszabadultam-e hőseimtől, elűztem-e őket abba a világba, amely az enyémhez képest „másvilágnak” nevezhető, és mi lesz velem, ha tényleg elűzöm őket, talán üresség lesz körülöttem, hatalmas semmi, és ebbe az ürességbe új lények érkeznek, nem kevésbé szomorúak, és letelepednek

²⁹ Uo.: 83. o.

³⁰ Uo.: 149. o.

benne?”³¹ Az ezt felváltó, 1929-es befejezésben a szerző fülében cseng, dalol, üvölt, majd homályos suttogássá alakulva végül elhallgat a *Kecskeének*, s ezt egy ígélet követi: „A szerző még fiatal. Ha továbbra is figyelnek rá, elmesél még egy pétervári történetet.”³² Ez a mondat átvezetést nyújthat a következő regényhez, a *Munkák és napokhoz*, azonban, összevetve az *Utószavakkal*, egy újabb dilemmára is ráirányítja a figyelmet. Hisz az *Utószavakban* megfogalmazódó szerzői kérdés a következő: be lehet-e ténylegesen fejezni, le lehet-e valóban zárni egy irodalmi alkotást, vagy az örökkön nyitott marad, a hősök, a cselekmény, sőt akár a szövegkonstrukció szempontjából is. Az *Utószavakat* leváltó befejezésben (aminek eredetileg három verzióját is megírta Vaginov, melyek közül a fentebb idézett keletkezett legutoljára) a *Kecskeének* végül elhallgat, lezárul, mely a szerző körül kialakult űr betöltésének, tehát egy új regény megírásának a lehetőségét biztosítja.

5. A szerző és a hős viszonya Vaginov *Munkák és napok* című regényében

Vaginov következő regénye, a *Munkák és napok* – melynek orosz címe Szvisztonov munkái és napjai (*Труды и дни Свисстонова*) – 1929-ben látott napvilágot a *Zvezda* folyóiratban, lerövidített formában, s ugyanebben az évben külön kötetként is megjelent a teljes szöveg.³³ A *Kecskeénekhez* hasonlóan a *Munkák és napok* is irodalmi travesztia: Hésziodosz i. e. VII. században keletkezett, azonos című művét teszi meg kiindulópontjának. Ezen túl azonban figyelembe kell venni még egy alkotást, ami nemcsak címében, hanem témájában is hasonlóságot mutat Vaginov regényével: P. N. Luknyickij (1900-1973) éveken át gyűjtött anyagot Nyikolaj Gumiljov költő életéről és munkásságáról, amelyet végül *Gumiljov munkái és napjai* címmel adtak ki. Vaginov regénye megmutatja, mi lesz a műalkotásból, ha a Bahtyin által elsődleges fontosságúnak tartott esztétikai szeretet hiányzik az alkotás folyamatából, egyben reflektál a formalisták korai elméletére, mely a műalkotásra mint eljárásmodok összességére tekint. Vaginov azonban Szvisztonov alakjával parodisztikusan megidézi, megelőlegezi a modernt követő posztmodern írói alkotáskonceptiót, az átértékelődött irodalom szövegrendszerként történő szabad felhasználásának, felhasználhatóságának gyakorlatát.

A *Munkák és napok* központi alakja – hősről aligha beszélhetünk – Andrej Nyikolajevics Szvisztonov író. Neve beszélő név: a ’naplopó, henyélő; lódító, széltoló’

³¹ К. Вагинов: Козлиная песнь. Романы. Москва, изд. Современник, 1991. 508-509. о.

³² Уо.: 161. о.

³³ Т. Nyikolszkaja: Примечания. In: К. Вагинов: Козлиная песнь. Романы. Москва, изд. Современник, 1991. 561. о.

jelentésű orosz 'свистун' főnévből származik, mely görögös –он végződéssel módosult.³⁴ E lustaság átszővi Szvisztonov egész életét: egyrészt „lusta volt ahhoz, hogy felvegye papucsát, kibújjon a takaró alól, felálljon egy székre és levegye a könyvet”, másrészt pedig egyfajta szellemi tunyaság, tespedtség is jellemző rá. Ez azonban általánosan jellemző az íróklub tagjaira is, akik összegyűlnek, pletykálgodnak, a kiadó és a Sajtóház között flangálnak, akár négy-öt órát is ücsörögnek a szerkesztőségben, majd hazatérnek, a semmittevéstől kimerülten ledőlnek, és este, amikor látják, hogy elmúlt a nap, s már úgysem tudnak dolgozni, elmennek teázni. Az írók ilyen kritikus, ironikus bemutatása a kezdetektől deszakralizálni látszik az író személyét, sőt magát az írói tevékenységet is, mintegy görbe tükröt tartva elé.

A regényt az első és utolsó fejezet keretbe foglalja – mindkettő a *Csend* címet viseli. Az első fejezetben az ablakból kitekintő Szvisztonov alakját látjuk: odakinn minden *rég bezárt*, a lakásban *csend* van, csak a *már ütni képtelen* órák ketyegése hallatszik; tehát már a regény felütéséből is valamiféle terméketlen, halott mozdulatlanság, zártság fojtogató atmoszférája árad. Szvisztonov pedig álmot lát, félig átlátszó házakról, melyek közül némelyik romokban hever, s megjelenik maga Szvisztonov is ebben az álomban, amint beles a házakba, hogy megfigyelje az ott élőket, sőt mint egy vadász, már nappal üldözőbe veszi az embereket. Ez az álom megalapozza, körvonalazza Szvisztonov alakjának egész lényegét, aki a regényben különböző házakhoz, családokhoz lesz bejáratos, s nem is megfigyeli, hanem tanulmányozza, analizálja az embereket (erre utal az átlátszóság), s az, hogy magát vadászként látja, s a későbbiekben is ahhoz hasonlítja, szintén rávilágít egyik legfontosabb vonására, mégpedig arra, hogy ő elveszi az életet, nem pedig adja, teremti.

Szvisztonov írói gyakorlata szinte minden mozzanatában Bahtyin *A szerző és a hős* c. munkájában kifejtett gondolatok ellenpontjának tekinthető, de groteszk módon reflektál a *Kecskeének* Előszavában elhangzó fejtegetésre is, miszerint a szerző nem bölcső-, hanem koporsókészítő mester. Szvisztonov tehetséges írónak bizonyul, ám nincs miről írnia – hiányzik belőle az ihlet, a belső motiváció; egy helyen ezt olvashatjuk róla: a lelke üres, sőt a világgal szembeni megvetés és utálkozás jellemző rá. Szvisztonov a környezetében élő emberekre csakis abból a szempontból tekint, hogy szüksége lehet-e esetleg rájuk készülő regényéhez – tehát pusztá anyaggá degradálja őket. Ez éles ellentétben áll a bahtyini koncepció elsődleges pontjával, miszerint a művészi alkotás értékcentrumában az ember áll; a mű a világban értékhordozóan jelenlévő ember köré kell, hogy szerveződjék, s benne a művész, a szerző világhoz fűződő viszonya mérvadó kell, hogy legyen, hiszen e nélkül

³⁴ Szőke K.: A pétervári irodalom végnapjai. In: K. Vaginov: Harpagoniáda. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 408.o.

mondanivaló sem lenne. Szvisztonov alakja szélsőségesen jeleníti meg azt az esetet, ha valaki belső motiváció és ihlet nélkül, mechanikusan, mintegy mesterkéltén ír, ami a *Munkák és napok* tanulsága szerint oda vezet, hogy az ilyen alkotási folyamat, illetve az így létrehozott mű maga is lélektelen lesz. Szvisztonovban tehát a következő kérdés, probléma tükröződik: hogyan írjon az, aki nem tud odafordulni és szólni a „másikhoz”, a világhoz, csakis abban az esetben, ha a „másik” amúgy is süket. Mintegy eszközzé válnak kezében az emberek – felesége kiszolgálja őt, teljesíti kéréseit, de mikor beszélgetést kezdeményez férjével, az csak sikertelen próbálkozás marad. Hasonló történik Másával, Pszihacsov kamasz lányával: Szvisztonov csak ül előtte, s el is szomorodik, „látva, mennyire nincsenek se szavai, se gondolatai Másenka számára.” Arra viszont fel tudja használni a lányt, hogy tesztelje, hogyan hat regénye a fiatalokra. Nem véletlen, hogy az egyetlen, akinek Szvisztonov feltárulkozik, megnyílik, nem más, mint a süketnéma Trina Rublisz; a nő nem hallja Szvisztonov szavait, s reagálni sem tud rájuk – a hagyományos értelemben vett diskurzus kialakítása teljesen lehetetlen vele. Ám épp ezért válik Szvisztonov számára ideális „hallgatósággá”. Szvisztonov parodisztikus ábrázolása szintén egy bahtyini alapelvbe ütközik, mégpedig az igazság, az élet, sőt a műalkotás dialogikus természetébe, ami mindig két ember egymásra adott reakcióján alapul. Szvisztonov nem elegyedik beszédbe az őt körülvevő emberekkel, hőseivel, nem reagál rájuk értékelően, egyszerűen fogja őket és transzgrediens mozzanatok nélkül, mechanikusan átvezeti őket a papírra.

Szvisztonov idegen a világtól, a körülötte zajló érték- és értelemhordozó élettől. Az ilyen hozzáállásról Bahtyin így ír *Művészet és felelősség* c. tanulmányában: „az a fajta ihlet, mely semmibe veszi az életet, nem ihlet, hanem megszállottság.”³⁵ Pontosan ezt látjuk Szvisztonov esetében, akinek szemében az irodalom fiktív világa prioritást élvez a valós élet ellenében, sőt igazabbnak és valósabbnak látja, mint azt az ontológiai síkot, melyben ő helyezkedik el s éli életét. Teljesen félreérti, félreértelmezi az irodalom jelentését és jelentőségét, s valóban szinte megszállott vadászként veti magát a környezetében élő emberekre, gátlástalanul „semmisíti meg” életüket azáltal, hogy átküldi őket a „másvilágba”, ami jelen esetben az irodalmat, a műalkotás „poklát” jelenti. Szvisztonovnál egyáltalán nem játszik szerepet a világ formai gazdagításának vágya sem, épp ellenkezőleg: azáltal, hogy átülteti – szinte szó szerint lefordítja – a környezetében élő emberek személyiségét, életük történéseit az irodalom világába, gyakorlatilag megismétli „a valóságosan átélt vagy lehetséges életet”, ugyanazokkal a szereplőkkel, akik átélték vagy átélhették volna azt.

³⁵ M. Bahtyin: *Művészet és felelősség*. In: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 316. o.

Szvisztonov nem az esztétikailag termékeny, eseménynek számító szemlélődés aktusát végzi, amely kívülről kiegészíti a szemlélt másikat, hanem megfigyelésével „beront” az idegen tudatba, s ahelyett, hogy egészként látná és láttatná, darabjaira, alkotóelemeire bontja azt. Nem pozitív lezárásban részesíti hőseit, megadván nekik a forma kegyét, tehát testük, lelkük és értelmük rendezett egységét és a világban elfoglalt helyük és értékük igazolását, hanem durván behatol az életükbe, s nem elégedvén meg már-jelenvalóságukkal, elorozza, kisajátítja hőseinek jövőbeli lehetőségeit is. Azzal, hogy látszólagos barátait, a vele élő valódi embereket teszi „hősökké”, előrehozza szellemi értelemben vett halálukat. Azáltal, hogy előre megírja, determinálja jövőjüket, spekulatív módon kitalálja, majd lejegyzí érzéseiket, mozdulataikat, reakcióikat, lezárja lényüket, megfosztja őket az értelemhordozó jövőre irányuló cselekvés képességétől, s végső soron feleslegessé teszi a valódi, élő embert, aki ezek után pusztán ismétlésként tekint önmagára s életére. Mindezt Ivan Ivanovics Kuku „irodalmi átdolgozása” szemlélteti a legjobban, aki Szvisztonov regényében Kukurikúként fog megjelenni. Kuku arcát pofaszakáll ékesíti, gesztenyebarna hajkoronája van, arra törekszik, hogy szemében állandóan csillogjon az ihlet, eljár Gyetszkoje Szelóba a Puskin-szoborhoz, s egy Delvig-kötetet lapozgatva úgy tesz, mintha olvasna, holott az őt bámulókat figyeli, akiket megdöbbsent a férfi és Puskin közötti hasonlóság. Sokat elárul a *Munkák és napokban* ábrázolt világról a Gyetszkoje Szelo megnevezés, ami Carszkoje Szelo eltorzított neve (ahol Puskin tanult), melyben a „cári” jelzőt felváltja a „gyermeteg, gyermeki”. Kukuban összességében minden idegen, amivel ő természetesen nincs tisztában – s amikor megismerkedik Szvisztonovval, úgy érzi, rokonlélekre lelt, ami abból a szempontból szinte szó szerint igaz, hogy Szvisztonovban és művében (ami végső soron vajon nem egyenlő-e magával Szvisztonovval?) is minden idegen. Kuku, akaratán és tudtán kívül a későbbiekben is rátapint az író egyik jelentős vonására, amikor az állandó irodalmi hasonlatokat keresve önmagát Fausthoz, Szvisztonovot pedig Mefisztóhoz hasonlítja, pusztán az adott pillanat irodalmi magasságokba emelése érdekében. A kocsmában ülő alakjukat az Auerbach pincéjében időző Fausttal és Mefisztóval veti össze, de csak a felszínen megmutatkozó egyezésekbe gondol bele, s nem vesz tudomást a hasonlóság valódi jelentőségéről. Nyilvánvaló, hogy Kuku számára az irodalom póz, ám sorsa megmutatja, hova vezet, ha nem vesz tudomást az ember a művészetéről, ha nem vállal felelősséget iránta: valóban életével fizet. Kuku bekerül Szvisztonov regényébe, amelyet lelkesedéssel és örömmel fogad, hisz azt érzi, barátja halhatatlanná – valójában azonban halottá – tette őt. Boldogsága addig tart, míg Szvisztonov fel nem olvassa neki regényének már elkészült részét: Kuku ekkor szembesül azzal, hogy az író létrehozta irodalmi hasonmását, aki már előre leélte helyette, elélte előle az életét. Minden

reakciója meghatározottá, determinálttá vált: levelet akar írni Szvisztonovnak, de eszébe jut, hogy regénybeli mása már megírta helyette, romba dől terve is, hogy elvegye feleségül Nágyenykát, mert Kukurikú már ezt is megtette. Szvisztonov lezárta Kuku életét, megszüntette számára a jövőt azáltal, hogy megvalósította, megtestesítette és befejeztette őt a jelenben. Feltehetőleg Vaginov regényének ez a jelenete a *Szerző és a hős* egyik gondolatának parafrázisa, mely szerint a szerző *nem csinálhatja meg* a hőst, különösen nem egy olyan emberből, aki empirikusan létezik, mert az ilyen hős nemcsak önállósággal, de még esztétikai jelentőséggel sem rendelkezik majd.³⁶ Szvisztonov azonban pontosan ezt teszi: az eleven embereket írja át, szereplőkké teszi őket. Miután Kuku Szvisztonov felolvasása közben szembesül saját életével, félelmeinek érzi magát, s az író is úgy látja, mintha valami hullaféle állna előtte.

Hasonlóan jár el Szvisztonov a filozófiatudományok áldoktora, a szemfényvesztő Pszihacsov esetében is, aki saját maga kéredzkedik a regénybe, maga kéri Szvisztonovot, hogy írja meg őt, ami megint csak az irodalom rendeltetésének meg nem értését mutatja. Azonban a Szvisztonov művében leleplezett Pszihacsov alakjával nem maga a „hős”, hanem annak lánya, Mása szembesül. Itt újra a szerző személye köré kiépülő sztereotípiák megdöntését találjuk: Másenyka úgy tekint Szvisztonovra, mint zsenire, aki, író lévén, ragyogó és okos, aki képes behatolni a titkok mélyére. Azonban ahogy hallgatja a felolvasást, egyre inkább elszörnyed: feltárul előtte a „zseni” által létrehozott ismeretlen világ, mely torz és vészterhes – beszélő figurákkal feltöltött üres térként érzékeli azt. Nem véletlen az sem, hogy Pszihacsov mint „szovjet Cagliostro” tűnik fel – ez az egyik fejezet címe is. Cagliostro 1743-ban született Palermóban Giuseppe Balsamo néven, okkultizmussal, mágiával, szabadkőművességgel foglalkozott, igen nagy népszerűsége és hírnévre tett szert, s utazásai során Péterváron, II. Katalin udvarában is megfordult. Kalandos élete sokakat megihletett, többek között Mihail Kuzmin is, akinek *Cagliostro gróf csodálatos élete* címmel írt műve, úgy vélem, kapcsolatba hozható Vaginov regényével, egyrészt ha figyelembe vesszük, hogy Vaginov tagja volt Kuzmin körének is, másrészt pedig ha jobban megvizsgáljuk Mihail Kuzmin Cagliostróról szóló alkotását. Kuzmin művében Cagliostro kivételes tehetségű fiúként jelenik meg, akit azonban már gyermekként óva intenek, hogy ne használja képességeit érdemtelenül, apró sikerek elérésére, s ne fordítsa őket rossz célokra, mert az saját magára és életére is kihatással lesz. A mű egyik kulcsfontosságú mozzanata, ami megteremti a kapcsolatot a *Munkák és napokkal*, az a rész, melyet az ifjú Cagliostro felkiáltása vezet be,

³⁶ M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 301-302. o.

miszerint hatalma van nemcsak a természet erői, hanem az emberek szíve, lelke és akarata fölött is. Idősebb beszélgetőtársa azonban felhívja a figyelmét arra, hogy elsősorban a saját szíve felett kell uralmat gyakorolnia, s emlékezteti, hogy a lélek fölötti hatalom a legnagyobb kísértés (Krisztus három megkísértésének egyike). Cagliostro azonban nem fogadja meg a tanácsokat, elfecsérli tehetségét, s élete végére elhagyja kivételes ereje, képessége. Ez felveti annak kérdését, hogy hova vezet az, ha a tehetség jó szándék és alázat helyett göggel és lenézéssel párosul. Kuzmin művében vesznie kell Cagliostrónak, ahogyan vesznie kell Szvisztonovnak is, hisz mindketten visszaélnék adottságaikkal.

A másik, Szvisztonovhoz kapcsolódó irodalmi allúzió Goethe *Faustjából* Mefisztó alakját idézi meg és állítja párhuzamba az íróval. Ahogy arról már szó volt, Kuku az, aki először hasonlítja Szvisztonovot Mefisztóhoz, ám egyáltalán nem érzi át és érti meg e hasonlóság lényegét. A Pszihacsovval folytatott beszélgetést is arra próbálja kiélezní Szvisztonov, hogy az „álmisztikus” elmesélje, hogyan kötött szerződést az ördöggel, ám nem a külsőségek, a formalitások érdeklik, hanem a belső paktum – az a momentum, amikor Pszihacsov rádöbbsent: „elvesztette szabad akaratát, elpusztult.” Erre kérdez rá, de olybá tűnik, e szerződés megkötése épp ott zajlik, azokban a pillanatokban, amikor Pszihacsov átengedi Szvisztonovnak és regényének önmagát. Leginkább azonban Szvisztonovnak a Trina Rubliszhoz intézett, önvallomáshoz hasonló szavai fedik fel ördögi mivoltát, melyben az „igazi lélek vadászokról” beszél, aminek saját magát is tartja. Az ilyen vadász udvarias, s ez az egyetlen vonása, mely összeköti őt a külső világgal; a vadász úgy tesz, mintha szeretné az életet, de valójában csak a művészetet szereti. Szvisztonov tehát a művész feladatát abban látja, hogy kiemelje az embert a világból és egy másik szférába – jelen esetben az irodalom szférájába – helyezze át, mely szerinte sokkal realisabb és tartósabb, mint maga az élet. Szvisztonov azonban túllépi a mefisztói kereteket: ő nem szerződés által tart igényt a másik lelkére – ami egyébként is kölcsönös megállapodást jelentene, hanem egyszerűen és aljas módon elorozza azt az emberektől, akik nem is tudnak róla, s csak a végeredménnyel, azaz a regényben megjelenő, s ezzel párhuzamosan az életben kiüresedő önmagukkal szembesülhetnek. Szvisztonovban nem az az erő rejlik, „mely örökkön rosszra tör, s örökké jót mível”, ami próbára tesz, de végső soron inkább partnere, semmint önkényes feljebbvalója az embernek. Mefisztó célja a lélek, míg Szvisztonovot maga a folyamat nyűgözi le, ahogyan ellopja és átvezeti a regénybe az embereket. Faust végül mentesülhet a paktumban foglaltak alól, ellenben Szvisztonov hőseinek nincs módja felszabadulni és elnyerni a megváltást – hisz annak a szerzőtől kéne alászállnia. Ezért lehetséges, hogy a *Faust* az éltető, alkotván buzgó Szeretet magasztalásával ér véget, míg a *Munkák és napok* a meddővé, holtta vált lelkek

ábrázolásával, ami természetesen elkerülhetetlen, ha figyelembe vesszük a regényét író Szvisztonov azon koncepcióját, miszerint „az irodalom maga a síron túli létezés.” Ilyen kiindulóponttal és hozzáállással ő is csak halott művet tud létrehozni.

A regényben fontos szerepet játszik Szvisztonov könyvtárának, illetve a könyvekhez fűződő viszonyának bemutatása is. Saját ötlet és ihlet híján Szvisztonov nemcsak a környezetében élő embereket használja fel művének megalkotásához, hanem az irodalmi alkotásokat is meglehetősen szabadon, sőt szabadosan kezeli – legyen szó szépirodalomról, publicisztikáról vagy bármilyen más, a szó művészetéhez kapcsolódó műfajról. Ahogyan az embereket, úgy a könyveket is abból a szempontból kategorizálja, hogy melyik lehet hasznos legújabb elbeszéléséhez, s melyik nem. Külön napot szentel annak, hogy rendbe tegye könyvtárát, s próbálja úgy csoportosítani a könyveket, hogy a lehető legkényelmesebben hozzájuk férjen a kellő pillanatban. Tehát a művek értékét Szvisztonov szemében nem is annyira tartalmuk, mint inkább hasznosságuk, felhasználhatóságuk teremti meg. Hiszen Szvisztonov számára olvasni és írni ugyanazt jelenti: ahogyan az embereket átvezeti, átmásolja kézírataiba, ugyanezt teszi más írók alkotásaival is – amit olvas, némileg átalakítva beleszövi saját regényébe. „Minden műve [...] megformálatlan jegyzetekből, másoktól lopott hasonlatokból, ügyesen átírt szövegekből, kihallgatott beszélgetésekből, kiforgatott pletykákból állt össze.”³⁷ Mikor Szvisztonov egyik fiatal ismerősének, Ijának olvassa fel regénye egy részletét, így vezeti be a fejezetet: „Tegnap az egyik női alakon gondolkodtam. Elővettem Matyurin Kóbor Melmotját, Balzac Szamárbőrét, Hoffmann Arany virágcserépét és összetákoltam a fejezetet.”³⁸ Mindez rávilágít arra is, hogy Szvisztonov nem a montázs technikáját alkalmazza regénye elkészítéséhez, hisz a montázs elméletét taglaló filmrendezők, filmművészek mind szigorúan elhatárolódnak attól, hogy a montírozást az egyes darabok mechanikus összeragasztásaként értelmezzék. A montázs a világ gondolatbeli megszervezésének lehetőségét kell, hogy biztosítsa, s mindig új minőséget kell létrehoznia. Szvisztonov azonban minden jellegű gondolatiság nélkül pakolja egymás mellé a képeket, az embereket, a szövegdarabokat, s végül semmilyen új minőséget nem hoz létre, pusztán megismétli magát az életet.

Szvisztonov mindezek mellett azonban saját magát sem „kíméli”, magán sem könyörül: ha a történet úgy kívánja, a saját életéből vesz el egy részletet, s kapcsolja oda egy regénybeli szereplőjéhez. Elkerülhetetlenné válik tehát, hogy lassan Szvisztonov is belekerüljön a maga alkotta fiktív irodalmi világba. Ez azonban oda vezet, hogy elveszíti

³⁷ K. Vaginov: Munkák és napok. In: Harpagoniáda. Bp., Századvég Kiadó, 1994. 296. o.

³⁸ Uo.: 369. o.

szilárd kívül-lévő pozícióját, ami elengedhetetlen a műalkotás létrejöttéhez; egyetlen síkba tevődik át az alkotói folyamat, elvesznek a transzgresziens mozzanatok, ezáltal maga a szerző is, ami végső soron lerombolja a művészi egészet. Az emberek „átsegítése” az irodalom szférájába Szvisztonovot is megkínozza: hideglelés járja át testét, idegfeszültség fogja el, s reggelre úgy ül, mint egy bábu – „fájdalmasan üresnek érezte agyát.” Az utolsó, Szvisztonov művéből vett idézet rámutat a szerző sorsára is: „Visztonov, az író, aki megszállottan hitte, hogy az irodalom maga a síron túli lét, reggeli tájakat kutatott tekintetével, hogy átemelhesse őket regényébe.”³⁹ Végül tehát maga Szvisztonov is átlép saját művébe, s a regénye megjelenését követő állapotának leírásából kitűnik, hogy nem az irodalom a síron túli lét, hanem a valós élet válik azzá, miután önkényesen lezárták, determinálták, elvették lehetőségeit s múlt időbe tették. Szvisztonov arcát magány és unalom lepi el, úgy érzi, minden megritkult körülötte: a helyek, amiket beleírt művébe, sivárrá válnak, az emberek pedig unalmassá. Az író tehát nem érdekeltté tette, nem összhangba hozta hőstét környezetével, hanem ellenkezőleg: kiszakította onnan és közömbössé tette a világot irányában.

A hősök szimbolikus halálát a szerző halála követi; nem véletlen, hogy az utolsó fejezet címe megegyezik az elsőével – *Csend*. Azonban két, alapvetően különböző csendről van szó: az első az alkotás előtti, ígéretes csend – habár a regény kezdetének baljós, fojtogató csendje kevés jóval kecsegtet. Az utolsó fejezet csendje pedig már a kiürült világ csendje, a Szvisztonov regényén kívüli és a műben leírt fiktív világ csendje, mert mindkét világot az egymást duplikáló félemberek, bábok népesítik be. Ahogy Bahtyin írja: „a csend magányos és pusztán önhatalmú megszegése végtelen felelősséggel jár, vagy pedig igazolhatatlanul cinikus.”⁴⁰ Szvisztonov úgy töri meg ezt a csendet, hogy nincs mondanivalója; hogy nem vesz tudomást az emberről és a világról; nem a másakra irányuló esztétikai szeretet motiválja az írásban, hanem saját kedvtelése, az emberi lelkek összegyűjtésében és megírásában való gyönyörködés démonikus öröme. Szvisztonov tudja, hogy egyszer fizetnie kell, mégsem vállal felelősséget tettéért; nem gondol bele abba, hogy saját élete és művészete lesz annak az ára, hogy visszaélt szerzői-demiurgikus hatalmával, s a világ gazdagítása, kiegészítése helyett halottá tette annak egy szegmensét, néma és holt művészetet hozva létre ez által.

³⁹ Uo.: 391. o.

⁴⁰ M. Bahtyin: A szerző és a hős. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2004. 264. o.

6. Összegzés

A szakirodalom Konsztantyin Vaginov regényeit poétikájuk alapján az avantgárdhoz, illetve a posztavantgárdhoz sorolja. Elemzésemből arra a következtetésre jutottam, hogy Vaginov regényei több olyan poétikai kérdést járnak körül, melyek interpretációjára csak később, a posztmodernizmusban kerül sor, azonban míg Vaginovnál ezek a kérdések parodisztikus formában jelennek meg, addig a posztmodern alapelve teszi meg őket. Ilyen például a *Kecskeénekekben* a hősök sorában felbukkanó szerzőalak, ami a posztmodern regény egyik metafikciós stratégiája, a metalepszis, azaz a szerzői behatolás előképének tekinthető. A metalepszis során a szerző beékelődik a szövegbe, belülről manipulálja azt, ugyanakkor megtartja a regény világán kívüli helyzetét is, s az ezzel járó privilégiumát, mely feljogosítja és képessé teszi, hogy létrehozza a regény fiktív világát.⁴¹

A *Munkák és napok* elsősorban Bahtyin ember-, illetve szeretetközpontú alkotásfilozófiájára vezethető vissza, melyben Vaginov felhívja a figyelmet arra, milyen veszélyt rejt az, ha a művész belső indíttatás, mintegy lélek nélkül, az egyes elemek minden koncepciót nélkülöző, véletlenszerű egymás mellé illesztésével hozza létre a műalkotást, oly módon, hogy nem vesz tudomást az emberről mint hőséről, illetve az őt környező valós, valamint a hőse körül kialakuló fiktív világról sem. Szvisztonov alakja ezen túlmenően azonban előrevetíti a szerző sorsát is, aki már nem a történet forrása, hanem maga is egy történet, s nem több saját írásánál. Szvisztonov nem Szerző, hanem annak utóda: az író – nem véletlen, hogy a regényben egyszer sem nevezi magát szerzőnek, hanem csak „irodalmárnak”. Nem az ihletből fakadóan ír, kezét nem a kifejezés, hanem a „leírás pusztá gesztusa irányítja”, s nem megteremti, hanem mechanikus technikai fogásokkal „összetákolja” műveit. Szvisztonov kezében egyszerű szöveggé válnak az emberek, az irodalmi alkotások, amikre mint szabadon felhasználható alapanyagokra tekint, s ezzel is a későbbi posztmodernizmus korai paródiáját adja, mely „vég nélkül újramezli a korábban létező szövegeket valamiféle új és emelkedett brikolázsban: metakönyvek ezek, amelyek más könyveket kannibalizálnak, metaszoövegek, amelyek más szövegek darabjait vetik egybe.”⁴² Talán Vaginovnak e „jövöbelátó” képességével magyarázható az, hogy a *Munkák és napokat* a korabeli kritika majdhogynem teljességgel figyelmen kívül hagyta; csupán egyetlen cikk jelent meg róla. A

⁴¹ Gyuris N.: A vénember lábnyma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség. Szeged, AMERICANA eBooks, 2011

⁴² F. Jameson: A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája. Bp., Noran Libro Kiadó, 2010. 113. o.

regény különös aktualitását és kapcsolatát a kortárs irodalommal talán Carlo Riccio olasz szlavista véleménye tükrözi leginkább, aki úgy gondolja, hogy Szvisztonov alakja akár Borges *Bábeli könyvtárának* kiindulópontjaként is szolgálhatott volna.⁴³

⁴³ Т. Nyikolszkaja: Примечания. In: К. Вагинов: Козлиная песнь. Романы. Москва, изд. Современник, 1991. 561-562. о.

Irodalomjegyzék

Magyar nyelvű irodalom:

BAHTYIN, Mihail Mihajlovics: *A szerző és a hős*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2004. Ford.: Patkós Éva

BARTHES, Roland: *A szerző halála*. In: *A szöveg öröme: irodalomelméleti írások*. o. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. Ford.: Babarczy Eszter

http://www.google.hu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Femc.elte.hu%2Fseregite%2Fbarthes_a_szerzo_halala.doc&ei=lsmmVMzVJcfXyQOTiIK4Cw&usg=AFQjCNGdjxee5sTdds6D4MHvr7Csn9rq-Q&sig2=UOTao93KKCLx2YLM5UqchQ

EICHENBAUM, Borisz: *A „formális módszer” elmélete*. In: *Az irodalmi elemzés*. 5-41. o. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. Ford.: Follinus Gábor

EICHENBAUM, Borisz: *Hogyan készült Gogol Köpönyege*. In: *Az irodalmi elemzés*. 58-78. o. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. Ford.: Gellért György

EIZENSTEIN, Szergej Mihajlovics: *Montázs*. In: *A filmrendezés művészete*. 195-213. o. Budapest, Gondolat Kiadó, 1963. Vál., szerk.: Nemeskürty István

FOUCAULT, Michel: *Mi a szerző?* In: *Nyelv a végtelenhez*. 119-147. o. Debrecen, Latin Betűk Alapítvány, 2000. Szerk.: Sutyák Tibor, ford.: Angyalosi Gergely et al.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust*. I-II. rész. Budapest, Magyar Helikon, 1961. Ford.: Csorba Győző, Jékely Zoltán

GYURIS Norbert: *A vénember lábnyma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség*. Szeged, AMERICANA eBooks, 2011.

https://books.google.hu/books?id=4b_g08RESpYC&pg=PT167&lpg=PT167&dq=brikol%C3%A1zs&source=bl&ots=k5QUpAqIRu&sig=TE2hT9hOPTrmSS08tAgpdS6hpw4&hl=hu&sa=X&ei=eL6mVJ6QGae3ygPpuYLICw&ved=0CFAQ6AEwCA#v=onepage&q&f=false

HEGEDÜS Géza, KÓNYA Judit: *Kecskeének. Két és fél évezred drámatörténete*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 1999.

JAMESON, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest, Noran Libro Kiadó, 2010. Ford.: Dudik Annamária Éva

KULESOV, Lev: *A montázs mint a filmművészet alapja*. In: *Filmművészet és filmrendezés*. 86-98. o. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. Vál.: Zalán Vince

NYÍRŐ Lajos: *Az orosz formalista iskola*. In: *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. 143-202. o. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970.

ROMM, Mihail: *Megjegyzések a montázsról. In: Jegyzetek a filmről.* 166-210. o. Budapest, Magvető Kiadó, 1968. Ford.: Koroknai Zsuzsa

SKLOVSZKIJ, Viktor: *A montázs. Általános eszmefuttatás. In: Eizenstein.* 170-177. o. Moszkva-Budapest, Progressz-Gondolat Kiadó, 1977. Ford.: Soproni András

SZILÁRD Léna: *A karneváelmélet Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

SZŐKE Katalin: *A pétervári irodalom végnapjai. In: Harpagoniáda. Három kisregény.* 395-410. o. Budapest, Századvég Kiadó, 1994.

VAGINOV, Konsztantyin Konsztantyinovics: *Kecskeének. In: Harpagoniáda. Három kisregény.* 5-149. o. Budapest, Századvég Kiadó, 1994. Ford.: Bratka László

VAGINOV, Konsztantyin Konsztantyinovics: *Munkák és napok. In: Harpagoniáda. Három kisregény.* 291-393. o. Budapest, Századvég Kiadó, 1994. Ford.: Morcsányi Géza

VERTOV, Dziga: *A Filmszem. In: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok.* Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973. Vál., ford.: Veress József, Misley Pál

Orosz nyelvű irodalom:

ВАГИНОВ, Константин Константинович: *Козлиная песнь. Романы.* Москва, изд. Современник, 1991.

КУЗМИН, Михаил Алексеевич: *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро.*
http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0284.shtml

НИКОЛЬСКАЯ, Татьяна: *Жизнь и поэзия Константина Вагинова. In: ЗВЕЗДА, № 12.,* 1999. 185-201. o.
<http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/12/art26492.html>

ШИНДИНА, Ольга Викторовна: *Творчество К. К. Вагинова как метатекст. Автореферат диссертации.* Саратов, 2010.
http://www.sgu.ru/sites/default/files/dissnews/old/synopsis/Shindina_0.doc

ШКЛОВСКИЙ, Виктор Борисович: *Искусство как приём.*
<http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>