

sztunde_64_23

SZABÓ TÜNDE

**EMBERKÉP ÉS ALAKÁBRÁZOLÁS
LJUDMILA ULICKAJA PRÓZÁJÁBAN**

Akadémiai doktori értekezés

Budapest, 2023

*„Számomra mindabból, ami csak a világon található,
mindig is az ember tűnt a legérdekesebbnek.
Bizonyos értelemben nem is váltottam hivatást,
csak a kutatás módszertanát és eszköztárát cseréltem le.”*

L. Ulickaja

*„Az irodalmi alkotás központi tárgya mindig az ember. [...]
Minden művészi eszköz, amit az író alkalmaz,
szorosan összefügg azzal, ahogyan az embert ábrázolja.”*

D. Lihacsov

*„Ha össze akarjuk kötni a szociális struktúrákat a műfaji struktúrákkal,
ez a vonal nem kerülheti meg az embert,
azt, hogy az ember miként érzékeli önmagát a történelemben,
és a legfontosabbat: hogyan képzei a helyét a világmindenségben.”*

Sz. Averincev

TARTALOM

I. BEVEZETÉS	7
I.1. Előjáróban	7
I.2. Az Ulickaja-recepció főbb vonulatai	9
I.2.1. Tematikus-kontextuális megközelítések	9
I.2.2. Irányzat, műfaj, poétika	16
I.2.3. Intertextualitás	19
I.2.4. Alakábrázolás	22
II. DEHEROIZÁLT FŐHŐSÖK	25
II.1. Multibiografizmus	25
II.2. Szociális hálózat	37
II.3. A centrum kiüresedése	49
III. MELLÉKSZEREPLŐ-PÁROK	53
III.1. Lányok a centrumban és a periférián	53
III.1.1. Szerelem és kémia	54
III.1.2. Szerelem és játék	58
III.1.3. „Hagymahős”	60
III.2. A tudomány Don Quijotéi	64
IV. ALKOTÓ HŐSÖK	73
IV.1. Ikonfestő hős	73
IV.2. Zenész hős	80
IV.3. Díszlettervező-dramaturg hős	90
V. A HŐSÖK ÉS AZ IRODALMI HAGYOMÁNY	97
V.1. Szonyecskák	97
V.2. Apátlanok	104
V.3. Ördögök	111
V.4. Színeváltozások	117
VI. HATÁRÁTLÉPÉSEK	123
VI.1. Misztika	123
VI.2. Heterotópiák	132
VI.3. Transzgresszió	137

VII. ÖSSZEGZÉS: EMBERKÉP ÉS ALAKÁBRÁZOLÁS	149
VII.1. Az életutak domináns összetevői	149
VII.2. Szűzséstruktúrák és mintázatok	155
VII.2.1. A makrostruktúra szimbolizációja	155
VII.2.2. Szereplőcsoportok szimbolizációja	160
VII.2.3. Diskurzusok	162
VII.3. A hősök kulturális beágyazottsága	166
VII.4. Következtetések és irodalomelméleti keret	169
IRODALOMJEGYZÉK	179
MELLÉKLETEK	191

I. BEVEZETÉS

I.1. ELŐLJÁRÓBAN

Ljudmila Ulickaja a legismertebb kortárs orosz írók egyike, népszerűsége világszerte jelentős. Magyarországon különösen kedvelt szerző: csaknem minden művét lefordították, többször vett részt író-olvasó találkozón Budapesten és Pécsen, darabjait budapesti és vidéki színházak is műsorra tűzték. A magyar irodalmi ruszisztika képviselői is hamar foglalkozni kezdtek Ulickaja írásaival. Világviszonylatban is az elsők közé tartozik a 2005-ben V. Gilbert Edit szerkesztésében megjelent konferenciakötet, melyet teljes egészében Ulickaja első két regényének szenteltek, az életmű későbbi darabjairól pedig azóta is rendszeresen látnak napvilágot magyar szerzők szaktanulmányai.

Oroszországban kevésbé egyértelmű Ulickaja munkásságának a megítélése: miközben regényei elnyerték a legrangosabb irodalmi díjakat, és műveinek eladott példányszáma orosz viszonylatban is kiemelkedő, a szakma gyakran fanyalogva fogadja, megtagadva műveitől a magasirodalom rangját. Ennek oka minden bizonnyal abban keresendő, hogy – miként arra O. Bogdanova és N. Kovtun rámutatott – Ulickaja prózája nagyon különböző szinteken olvasható. Közel sem mindenki számára érzékelhető és nyílik meg a felszíni, könnyen befogadható, gyakran banális és hangsúlyozottan hétköznapi történetek mögött rejtőző rendkívül gazdag kulturális utalás-hálózat, valamint a művek összetett szerkezete.

Disszertációm részben abból a meggyőződésből született, hogy Ulickaja prózájának leglényege éppen ez a rendkívül gazdag, a kultúra minden szférájára kiterjedő, a felszínen nem feltétlenül érzékelhető, de a művek mélystruktúrájával szoros összefüggésben álló utaláshálózat. Részben pedig abból, hogy ez a poétikai sajátosság egy meghatározott emberképpel áll szoros összefüggésben, és tulajdonképpen ez az emberkép teszi oly izgalmassá sokak számára Ulickaja írásait.

A disszertáció címe egy nagyon fontos összefüggésre, egyúttal megkülönböztetésre hívja fel a figyelmet. **'Emberkép'** alatt a szerzőnek az emberi jelenségről alkotott elképzelését értem. Ez egy **antropológiai kategória**, amely egyaránt rekonstruálható a szerző nem művészi megnyilatkozásaiból és szépirodalmi alkotásaiból. Ha azonban az utóbbiakról van szó, akkor az **'alakábrázolás'**-ból lehet csak kiindulni, ami alatt **poétikai eljárások** összességét értem, amelyek egyidejűleg képezik le és konstruálják meg a szerző által vizionált emberképet. A két fogalom tehát kölcsönösen összefügg egymással, de mindenképpen megkülönböztetendő egymástól. Disszertációm az alakábrázolásra koncentrálok elsősorban, tehát azokra a poétikai eljárásokra, melyek egyfelől Ulickaja emberképéből fakadnak, és amelyekből egyúttal ez az emberkép rekonstruálható.

Ulickaja emberképét alapvetően kettősnek látom: egyfelől az autonóm és alkotó személyiség abszolút igenlése jellemzi, másfelől az 'én'-t meghaladó nagyobb egység – a család/nemzetiség/nemzedék – elsőbbségét állítja, amelybe betagozódva a személyiség elveszíti jelentőségét. Nem véletlen, hogy Ulickaja világlátásának egyik központi kategóriája az összefűzöttség (связи): a világban minden mindennel összefügg, az ember mindenekelőtt emberi és kulturális kapcsolódásainak hálózatában létezik, és „az egyes ember életének gazdagsága attól függ, mennyi ilyen kapcsolódási szálát tud felmutatni” (ULICKAJA 2013: 54). Ennek a szemléletnek a leképezését és egyúttal forrását jelentik műveiben az alakábrázolás sajátosságai, amelyeket disszertációm próbálok meg feltárni.

Ebből következően a disszertáció bahtyini típusú monográfia, azaz nem teljes műértelmezésekből építi fel az életmű interpretációját, hanem egy alapvetőnek tartott poétikai

sajátosságot – elkülönültség és összefűzöttség kettőssége és az előbbi meghaladására irányuló dinamika – világít meg az életmű különböző darabjainak különböző szempontból történő elemzése révén. Törzsszövegét az utóbbi hét évben eredetileg orosz nyelven megjelent tanulmányaim részben átdolgozott, részben kiegészített és összefésült változata adja, amit kiegészít egy szakirodalmi áttekintés és az elemzések tapasztalatait egységes elméleti keretbe foglaló összegzés.

A disszertáció felépítése tehát induktív: nem egy előzetes elméleti problémát vizsgál a konkrét anyagon, hanem ennek a konkrét anyagnak – Ulickaja hat nagyregényének és két kisregényének¹ – az elemzéséhez társít releváns elméleti és módszertani háttérrel, majd az elemzések eredményéből jut el egy egységes elméleti keret felállításához.

Az itt következő rövid szakirodalmi áttekintést követően, a második fejezetben az alakábrázolás egyik legszembetűnőbb vonásának, a főhős-státusz relativizálásának módozatait veszem számba: a multibiografizmust, a szociális hálózat modellálását és a centrum kiüresítését, illetve kimutatom az Ulickaja főhőseit nagyban meghatározó közös „genotípust”. Ezután a regényekben konstans módon megjelenő mellékszereplő-párokat, és azok szimbolikus funkcióját vizsgálom. A negyedik, központi fejezet foglalkozik Ulickaja alakábrázolásának talán legfontosabb – a szakirodalomban jobbra reflektálatlanul maradt – sajátosságával, azaz, hogy hőseinek jelentős hányada a kultúra különböző szféráihoz tartozó műalkotásokat hoz létre. Egy-egy elemzés foglalkozik a hősök alkotótevékenysége kapcsán a képzőművészet, a zene és a színház szerepével Ulickaja műveiben. Ezt követően a hősök kompetenciaszintjén túlmutató intertextuális kapcsolódásokat tárok fel, amelyek azt demonstrálják, hogyan íródnak bele maguk a hősök és kapcsolatrendszerük az irodalmi hagyományba. Mind a hősök alkotótevékenysége, mind az irodalmi hagyományba ágyazottsága felveti a határátlépés kérdését, amivel a hatodik fejezet foglalkozik, részben a hősök misztikus élményeivel, részben a heterotopikus terekhez való viszonyával, részben antropológiai és szemiotikai transzgresszív tapasztalataival kapcsolatban. Az utolsó, összegző fejezetben kerül sor az elemzésekből kirajzolódó, és Ulickaja poétikáját alapvetően meghatározó sajátosságok egységes rendszerként való felvázolására és elméleti keretbe foglalására.

A szövegben az Ulickaja-idézetek műveinek magyar kiadásából származnak, míg az orosz és angol nyelvű szakirodalmat, ahol külön nem jelölöm, saját fordításomban idézem.

¹ Ulickaja elbeszéléseit tudatosan nem vontam be az elemzésekbe, mert úgy gondolom, hogy alapvetően a nagyregényeket megelőlegező rövid formákról van szó, amelyekre a regényekben feltárt poétikai sajátosságok nagyrészt érvényesek, viszont a regényekben kiteljesedő strukturális elv, az elkülönültség és összefűzöttség kettőssége esetükben az egyes műveken belül nem, csak a ciklizáció révén érvényesül.

I.2. AZ ULICKAJA-RECEPCIÓ FŐBB VONULATAI

Az Ulickaja műveivel foglalkozó munkák rendkívül színes képet mutatnak mind műfajuk, mind megközelítésmódjuk, mind színvonaluk tekintetében. Kortárs szerzőről, még lezáratlan életműről lévén szó, a szakirodalom jelentős részét kritikai, vagy kritikai jellegű írások teszik ki, amelyek célja egy elsődleges értelmezés, egy-egy újabb mű, vagy az életmű éppen hozzáférhető részének elhelyezése a kortárs irodalmi palettán, és/vagy az irodalomtörténeti folyamatban.

A 2000-es évek közepétől születik egyre több olyan szaktanulmány és kandidátusi disszertáció, amelyek tudományos igénnyel próbálják megvilágítani az életmű egy-egy jellegzetességét. Ezek a munkák az irodalmi művel kapcsolatos gyakorlatilag minden létező elméleti kérdéskört érintenek, áttekintésük során azonban a legszembetűnőbb jelenség – néhány kivételtől eltekintve – a fogalmi-terminológiai zűrzavar, ami az esetek többségében a kutatás tárgyának nem megfelelő körülhatárolásából és a releváns módszertan hiányából fakad. Abszolút többségben vannak a tematikus-kontextuális megközelítések, és gyakran a poétikai kérdésfelvetések is tematikus megoldásba torkollnak.

Mára az Ulickaja-művekkel foglalkozó írások száma olyan nagy, hogy gyakorlatilag átfoghatatlan, ezért csak néhány jellegzetes munka alapján szeretném felvázolni a dominánsnak tűnő témákat és megközelítésmódokat. Ez utóbbiakon belül három nagy vonulatot különíttem el: a tematikus-kontextuális olvasatokat, az irányzat/műfaj/poétika kérdéseire fókuszáló írásokat és az intertextuális kapcsolódásokat feltáró munkákat. A három vonulat természetesen nem jelent azonos szintű kategóriát, és nem is lehet mindig egyértelműen elkülöníteni őket egymástól, mivel – az említett módszertani hiányosságok miatt – gyakran egy munkán belül is vegyülnek. Összességében azonban, úgy vélem, áttekintésük nyomán kirajzolódik egy releváns kép az Ulickaja-kutatás jelenlegi állásáról.

I.2.1. TEMATIKUS-KONTEXTUÁLIS MEGKÖZELÍTÉSEK

A tematikus-kontextuális olvasat egyik jellemző iránya Ulickaja vélt vagy valós mentalitásának és értékorientációjának közvetlen lenyomatát látja-láttatja a művekben. H. Gosciło szerint például, Ulickaja népszerűségének magyarázata „a művek mögött érzékelhető szerző, aki egy humánus, két lábbal a földön járó, befogadó és együttérző személy, olyasvalaki, aki nem az ítékezés, hanem a megértés mellett köteleződött el mélységesen” (GOSCIŁO 2015: xiii). A szerző szerint Ulickaját főként a női olvasók kedvelik, de ez nem jelenti azt, hogy szimplán „nőirodalom” lenne, amit ír, és a neoszentimentalista besorolás tulajdonképpen lefokozza a művészetét. Gosciło kiemeli, hogy Ulickaja számára az egyik legfontosabb jelenség az összekötöttség (связи), amelynek feltétele a különbözőség elfogadása. Ebből adódnak az író nő speciális témái, többek között a zsidóság kérdésköre, az eltérő szexuális orientáció, az életkori különbségek. Emellett jól olvasható stílus, transzparens nyelvezet jellemzi, mely a tanulmány szerzője szerint a 19. századi realizmus örökségét folytatja. Ulickaja írásait enyhe irónia hatja át, ami „egy bölcs és nagyvonalú, tapasztalatokban gazdag felsőbb nézőpont érzetét kelti” (GOSCIŁO 2015: xx).

A mai napig egyetlen, Ulickaja életművét a 2015-ben megjelent utolsó nagyregényig átfogó monográfiában (SKOMP, SUTCLIFFE 2015), amelyhez Gosciło előszava készült, a két szerző az utolsó fejezetet annak a kérdésnek szenteli, hogy miképpen határozza meg Ulickaja „irodalmi és nyilvános perszónáját” a tolerancia. Az irodalmi perszóna kapcsán azt emelik ki,

hogy a testiség, a család, az értelmiség, a vallás és az etika kérdéskörében egyaránt megnyilvánuló tolerancia köti össze az író prózáját, színdarabjait és non-fiction írásait. A nyilvános perszónában pedig a gyerekek számára készített érzékenyítő könyvsorozatban vagy a Hodorkovszkijjal folytatott levelezésben, illetve az ortodoxia helyett az ortopraxia hirdetésében és gyakorlásában látják a tolerancia megnyilvánulását.

M. Bezrukavaja nagydoktori disszertációjában kilenc kortárs szerző, köztük L. Ulickaja regényeit vizsgálja abból a szempontból, hogy milyen „szerzői világmodell” épül ki, illetőleg milyen szerzői stratégiák érhetőek tetten bennük (БЕЗРУКАВАЯ 2019). A disszertáció szerzője is szoros kapcsolatot feltételez Ulickaja nem művészi megnyilatkozásai és regényei között, és úgy véli, hogy az író ideológiai elkötelezettsége (melyhez érzékelhető ellenszenvvel viszonyul) közvetlen hatással van műveinek világára. Ulickaja három regénye (*Daniel Stein, tolmács, Imágó, Jákob lajtorjája*) alapján arra a megállapításra jut, hogy azokban a „liberális diskurzus”, amely nem elsősorban ideológiai konstrukcióként, hanem magának a szövegnek a formájaként, művészi eszközként jelenik meg (például az életutak sokféleségében vagy a szüzsé fragmentáltságában), szerzői monologizmussal társul. „Azt lehet mondani, hogy a globális kommunizmus megvalósított antiutópiájára az író a kulturális, értelmiségi perszonalizmus utópiájával válaszol. [...] Ez egy sajátos »modernizmusa az eszmének«, amikor a szerző, érzékelve az eszmei vákuumot, amely a politikában a kommunizmus és a kultúrában a posztmodern után alakult ki, egy olyan világmodellt kezd kiépíteni, amely nem csupán az »ellenkező irányból« ad választ a helyzetre, de olyan értékorientációval is rendelkezik, amely megengedi, hogy egyenesen szerzői »didaksziszról« beszéljünk” (БЕЗРУКАВАЯ 2019: 60). Azaz, Bezrukavaja szerint, az Ulickaja-regények világában megjelenített sokszínűséggel és szabadsággal egyidejűleg érzékelhetően jelen van „az erkölcsi eszme megkérdőjelezhetetlen szubjektuma. [...] Ulickaja egyrészt érvényesíti a műveiben azt a potenciált, amely a regény műfajára általában jellemző: az ambivalenciát, a perszonalizmust, az immanens filozofikusságot, a dogmatizmus-ellenes univerzalizmust. Másrészt viszont a szerző aktív jelenléte szövegei világában, meglehetősen támadó élű esszéizmusa, az ideológiai összetevő a narrációban azt bizonyítja, hogy a regény Ulickaja számára nem csupán művészi jelenség, hanem a világi prédikáció egy formája, mely a liberalizmust mint az ember vallási és állami hierarchiáktól való megszabadulásának forrását hirdeti” (БЕЗРУКАВАЯ 2019: 293).

Bezrukavaja álláspontja annyiban előrelépést jelent Goszilo, Skomp és Sutcliffe megközelítéséhez képest, hogy a szerzői pozíciót nem tekinti egy kategória által meghatározhatónak, és az általa érzékeltetett kettősségnek legalább az egyik pólusát a regényműfaj sajátosságaihoz köti.

Bezrukavajához hasonlóan kettősnek érzékeli a szerzői pozíciót Ulickaja (2009 előtt megjelent) műveiben O. V. Pobivajlo, aki az ikermítoszok szerepét vizsgálja az életműben, és azok kettősségét kiterjeszti a művek minden szintjére. Az irodalmi hagyományra erőteljesen támaszkodó, azzal dialógusba lépő szerzői pozíciót is úgy írja le, mint a „második személy”, a trixter szerepkörének aktualizálását, amennyiben „az idegen szóhoz fordulás mitológiai értelemben mindig egy sajátos »lopás«, a másikkal való összehasonlítás, más szavával való beszéd, más szavával való játék” (ПОБИВАЙЛО 2009: 109). Pobivajlo meglátása szerint ugyanakkor a trixter „maszkja” mögött egy demiurgosz vonásai sejlenek fel, és ez a kettősség végső soron egy trixtert játszó demiurgosz-szerző képét mutatja.

A demiurgosz és a trixter kettőse nyilvánvalóan csak metaforaként vonatkoztatható a szerzői pozícióra, ugyanakkor jelzésértékű, hogy más eszköztárral és kiindulópontból, de Pobivajlo is kettősnek látja ezt a pozíciót. Az azonban egyértelmű, hogy a szerző mentalitására és értékorientációjára, illetve az azok közvetlen megjelenítésére fókuszáló megközelítések

kevésbé alkalmasak az Ulickaja-művek poétikai sajátosságainak megvilágítására. Ugyanakkor a tény, hogy meglehetősen gyakorisággal kerül elő ez a szempont az Ulickaja-szakirodalomban, ráirányítja a figyelmet a szerzői (narrátori) hang erőteljes jelenlétére és egy ahhoz kapcsolódó kettősségre az Ulickaja-művek világában.

Az Ulickaja-szakirodalom nem csupán a szerzői hang és a biográfiai szerző között tételez közvetlen kapcsolatot (vagy mossza el a határt köztük), de a művekben ábrázolt világ és a történelmi-társadalmi valóság között is. A. Latinyina például így kezdi az *Imágó* értelmezését: „E könyv hősei a kortársaim. Egy olyan moszkvai iskolában tanulnak, mint amilyenben én is tanultam. És ugyanazokon az utcákon járnak. [...] És ezeknek a srácoknak a családjai hasonlítanak az osztálytársaim családjaira. És a hősök felnőttkori társaságát is jól ismerem, nem beszélve arról, hogy az események perifériáján valós alakok sokasága lép fel” (ЛАТЫНИНА 2011: URL).

A fentebb említett monográfia szerzői számára is meghatározó tényező a történelmi-társadalmi háttér az Ulickaja-művek értelmezésében. A történelem iránti elkötelezettséget az orosz irodalmi hagyományt Karamzin óta meghatározó jelenségként értékelik, és emellett érvelnek, hogy a szovjet korszak történelmének értelmezése kulcsot ad Ulickajának a poszt-szovjet társadalom megértéséhez. Ulickaja írásmódjának sajátosságaként emelik ki, hogy az író a hétköznapiakra fókuszáló történetmesélés révén „háziásítja a történelmet”. Meglátásuk szerint a történelem az Ulickaja-művekben „a családból jön”, így elválaszthatatlan a testiségtől, a hétköznaptól és az irodalomtól. *A történelem általi megszállottság. Ulickaja értelmisége történelmet ír* című fejezetben Skomp és Sutcliffe Ulickaját Szolzsenyicinhez és Trifonovhoz hasonlítja a történelem dokumentálásának tekintetében, ami a szerzőknél „egyfajta kontinuum két végpont, az önéletrajz és a történelmet fikcionáló eljárás között” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 108).

Áttételesebb viszonyt feltételez a történelmi-társadalmi valóság és az Ulickaja-művek világa között I. M. Popova és O. V. Makszimova. Az *Imágó*ban megjelenített történelmi eseményeket elemezve úgy látják, hogy „a szerző-elbeszélő számára nagyon fontos a szereplők beillesztése a történelembe, annak érzékeltetése, hogy azok részesei a történelmi folyamatnak” (ПОПОВА, МАКСИМОВА 2014: 2). Másrészt ez a történelmi folyamat a szerző ábrázolásában „szimbolikus-metaforikus”, azaz kulturális jelenségeken és irodalmi szövegeken átszűrte. Popova és Makszimova a történelem szimbolizációjának különböző aspektusait emeli ki, mint például „a kultúra precedensértékű jelenségeinek” gyakori alkalmazása a történelmi események értelmezéséhez, a nemzedéki folytonosság megszakadásának ábrázolása, a külföldiek nézőpontjából láttatott események, vagy egyes elnevezések szimbolikája. Ez utóbbira példaként a három főhős szövetségét jelölő Trianon szót hozzák fel, és a szóra vonatkozó elbeszélői magyarázat nyomán (nem feltétlenül meggyőző) párhuzamot vonnak a trianoni békeszerződés okai és következményei, illetve az Ulickaja-regényben ábrázolt korszak sajátosságai között. Ebben a munkában tehát már egy irodalmi szempontú megoldását látjuk a történelmi-társadalmi háttér problémájának – egy olyan megoldást, amely az ábrázolt világ átszemiotizáltságára irányítja a figyelmet.

Sajátos kísérletet jelentenek a korai regények kontextuális olvasatának tekintetében a 2004-es pécsi orvos – irodalmár konferencia anyagát tartalmazó tanulmánykötet egyes szövegei, melyek Ulickaja eredeti végzettségéből és abból adódó gondolkodásmódjából indulnak ki. Ezekben az írásokban gyakorló orvosok és természettudósok értelmezik a *Kukockij eseteiben*, illetve a *Médea és gyermekeiben* a hősök szakmai életét. Pavel Kukockijnak a műben megjelenített tudományos nézeteit és orvosi gyakorlatát Bódis József és Gábrriel Róbert is abból a szempontból értékeli, hogy mennyire felelnek meg az orvostudomány akkori és/vagy jelenlegi

állásának (BÓDIS, GÁBRIEL 2005). Hoffmann Gyula tudománytörténeti aspektusból vizsgálja, és a szovjet genetika történetében helyezi el Kukockij és Goldberg tevékenységét, Gy. Kiss Enikő pedig a Szondi Lipót-féle sorsanalitikus elméletben leírt jelenségeket azonosítja Médea és rokonainak alakjában. Megjelenik a kötetben az orvosalakok tágabb társadalmi kontextusból, a szovjet értelmiség képviselőiként történő értelmezése: Beney Zsuzsa az Ulickaja-művek „legfőbb meghatározójaként” értékeli, hogy „a nagy szovjet-orosz regények közül alighanem egyedül foglalkoznak az értelmiség helyzetével és egyben szerepével egy olyan társadalomban, melynek legfőbb törekvése az értelmiség jelentőségének megsemmisítése volt” (BENEY 2005: 61).

Éppen az értelmiség ábrázolása lesz az az alap, amelyre E. Skomp és B. Sutcliffe fentebb említett monográfiája épül. A két szerző abból indul ki, hogy „Ulickaja számára az irodalomtól elválaszthatatlan a morál. [...] Egy új „őszinteséget” (искренность) jelenít meg az orosz irodalomban, amit [...] a történelem személyessé tételén keresztül és egy posztszovjet liberális értelmiségi nézőpontból ér el” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 4). Ulickaja értelmiség-képét elemelve E. Gosciło nyomdokain haladnak, aki az előszóban leszögezi, hogy Ulickaja hőseinek jelentős hányada értelmiségi, akik azonban távolról sem „egy egységes „osztályt” képviselnek, és nem egyetlen közös meggyőződést osztanak” (GOSCIŁO 2015: xviii). Úgy látják, hogy Ulickaja műveiben az értelmiség egyrészt a társadalom legértékesebb rétegét testesíti meg, ugyanakkor nem feltétlenül valóságként, sokkal inkább az író által elképzelt, idealizált formában. A szerzők szintén alapvetésnek tekintik, hogy Ulickaja szerint az emberiség túlélésének egyetlen garanciája a kultúra. Lévén, hogy a kultúra hordozója elsősorban az értelmiség, Ulickaja „az írásaiban és írói perszónájában is az értelmiségi értékeket arra használja, hogy a valóságot és a fikciót ötvözze” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 26), miközben gyakran a mindennapi élet cselekedetein keresztül mutatja fel őket. A történelem szempontjából is felmerül az értelmiség problémája, mely réteg személyes életében a szerzők szerint a történelmi értelem szignifikánssá, a művészi kreativitás pedig kiemelt aspektussá válik. Skomp és Sutcliffe arra a konklúzióra jut, hogy „Ulickaja [Szolzenyicinhez képest] optimistább tézise egy alapvető értelmiségi axiómára támaszkodik: a művészet szabadságot ad, mert a spirituális világ meghaladja az anyagi világ problémáit. Ez a scenárió pedig az orosz kultúrában gyökerezik, amely azt tartja, hogy a lét (бытие) feltétlenül győzedelmeskedik a banális hétköznapiaság (быт) fölött” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 128).

Az értelmiségi hősök ábrázolásánál nagyságrendekkel jelentősebb helyet foglal el a kritikában és a szakirodalomban a történelmi-társadalmi háttérrel szintén közvetlen kapcsolatban tételezett „nőkérdés”, azaz a gender-problematika, és annak különböző vonatkozásai Ulickaja életművében.

E. G. Koskarova „a »női téma« eszmei-művészi módozatait” vizsgálja a 20. század hatvanas éveitől a 2000-es évek elejéig, női szerzők – N. Baranszkaja, L. Petruszszkaja, V. Tokareva, T. Tolsztaja, N. Szadur, V. Narbikova és L. Ulickaja – munkásságán keresztül. Elemzéseiből az derül ki, hogy „női témát” mint olyat azonosítani a vizsgált életművekben nehéz: ilyen vagy olyan irányban mindegyik író munkássága meghaladja a gender-problematikát. A disszertáció szerzője szerint N. Baranszkaja elbeszélései jelentik a kiindulópontját annak a tematikus iránynak, amely a hétköznapi női életek krónikáján keresztül a szociális berendezkedés embertelenségét is leleplezi. Ugyanakkor úgy véli, hogy például Petruszszkaja műveit, amelyekben a nők mindennapi életének tragikumai és abszurditása is megmutatkozik, „nem lehet semmiféle ideológiai álláspontra vagy problematikára szűkíteni” (КОШКАРОВА 2006: 9). Ulickaját Koskarova egyfelől Baranszkajához hasonlítja a hétköznapi élet típusainak és konfliktusainak ábrázolása tekintetében, másfelől úgy látja, hogy

Ulickaja Petruszovszkaja nyomdokain halad, amikor „az élet felszín alatti áramlását” mutatja meg, és a hétköznapi lét egzisztenciális paramétereire kérdez rá. Ugyanakkor abszolút egyedinek tartja Ulickaját abban, hogy a kortárs orosz írók közül egyedül ő dolgozik következetesen a mitológiai hagyománnyal. Ennek következtében, állapítja meg Koskarova, „a nőalakok Ulickaja prózájában többnyire egészen más dimenzióban léteznek, mint a többi szerző műveiben: bibliai vagy antik archetípusokhoz, az »örök nőiség«, a férfi princípiumban való feloldódás ideáljához kapcsolódnak, a létező harmonikus elfogadására törekednek. És ha mindebben meg is jelennek feminista vonások, akkor is csak egy sajátos, az egzisztenciális horizont fajsúlya által módosított ábrázolásmódban” (KOIIIKAPOBHA 2006: 18). Összességében Koskarova arra a következtetésre jut, hogy a vizsgált női szerzők poétikai és esztétikai szempontból rendkívül eltérő munkásságában „a szociális és világnézeti aspektus bizonyos értelemben közel áll a nyugati feminizmushoz, és részben megvilágítható irodalomtudományi elemzés kereteiben a gender-módszertan segítségével, de az életművek eszmei-esztétikai változatait a 20. század kultúrájának és világirodalmának az egésze gazdagítja” (KOIIIKAPOBHA 2006: 18).

G. A. Puskar csak L. Petruszovszkaja és T. Tolsztaja munkásságával veti össze Ulickaja műveit a gender-problematika tekintetében. Tolsztaja prózáját „androgünnek”, Ulickajáét „femininnek” minősíti, Petruszovszkaja műveiben pedig a két elv egyesítését véli felfedezni. Eközben Tolsztaja és Petruszovszkaja prózáját a magasirodalomhoz, míg Ulickajáét a tömegirodalomhoz sorolja. Ezt részben azzal indokolja, hogy Ulickajánál „a női világkép a maga közvetlenségében adott, úgymond magának az életnek a formáiban, és az olvasó (gyakrabban a női olvasó) e rítus részévé válik” (ПЫIIIKAPБ 2007: 8). A szerző nem definiálja, mit ért „női világkép” alatt, csupán a művészi tér kérdése kapcsán utal arra, hogy az általában városi lakásokban kibomló magánéleti bonyodalmak történelmi, sőt kozmikus eseményekkel válnak egyenrangúvá. Ez a rendkívül általános és tulajdonképpen semmitmondó megállapítás jól mutatja a „női tematika”, a „női világkép” mindenáron való erőltetésének hiábavalóságát.

Némileg konkrétan közelíti a női próza jelenségéhez Ju. N. Szergo, aki abból indul ki, hogy „a női próza nem annyira biológiai vagy szociális, mint inkább egy kulturális-filozófiai koncepcióval függ össze” (CEPFO 2006: 52), és e kulturális-filozófiai koncepció két aspektusát vizsgálja M. Foucault elképzeléseiből kiindulva. Az egyik aspektus a Foucault által a nőknek tulajdonított vallomások megnyilatkozása, és azzal összefüggésben a bűn/bűnösség diskurzusa. Szergo leszögezi, hogy Ulickaja művei kapcsán vallomások diskurzusról nem lehet beszélni, lévén, hogy „a szerzői szó az adott elbeszélésekben, mint ahogy Ulickaja egész életművében, objektivitásra és eltávolításra törekszik...” (CEPFO 2006: 55), ugyanakkor a bűnösség érzése több női alakjánál is tetten érhető. Mint ahogy a női próza másik filozófiai aspektusa, az örület is, ami gyakran együgyű nőalakokban realizálódik, és a kiválasztottság, az áldozatiság eszméjéhez kapcsolódik. Ez viszont a tanulmány szerzője szerint is inkább tekinthető az orosz irodalmi és kulturális hagyomány folytatásának, semmint a női próza sajátosságának.

Összességében azt látjuk, hogy a „női irodalom” mint írásmód nem, csupán bizonyos témák dominanciájában körvonalazható Ulickaja életműve kapcsán. Ezeknek a hagyományosan „nőinek” tartott témáknak – a családnak, azon belül a gyerekeknek, illetve a testiségnek, és ezekkel összefüggésben a hétköznapiaknak – a megjelenítése valóban meghatározó Ulickaja életművében. Ahogyan V. Gilbert Edit fogalmaz: „A társadalmi családról is szólnak Ulickaja (család)regényei: átszővi szinte minden művét a családi kapcsolatok hálójába. [...] A másik (talán túlvilági, talán párhuzamos) dimenzióban pedig az ideális, a jóvátevő, a felismertető, ráismertető családi kapcsolatrendszer és értékvilág tárul fel” (V. GILBERT 2013: 231).

A családi kapcsolatrendszer vizsgálatakor E. Skomp és B. Sutcliffe, mint a többi kérdéskör esetében is, a történelmi háttérből indul ki: úgy látják, hogy Ulickaja írásait az orosz családok helyzetében beállt drámai változások alapozzák meg. A rokoni kötelékek kiemelt szerepét az állam által a családokban okozott traumákra adott egyfajta válaszként értékelik. Hangsúlyozzák, hogy „Ulickaja számára a meggyőződés azonosságán alapuló család nagyobb legitimitással bír, mint az állam vagy a nemzetiség iránti lojalitás” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 68). A művekből elősorolt példák alapján megállapítják, hogy az anyaság és a gyereknevelés alapja a művek világában nem a genetika, hanem az etika; hogy az apák a perifériára szorulnak a családok életében; és hogy a problémás apákkal szemben a nagyszülők nemzedékében testesül meg az etika, a családi kötelékek és a testiség harmóniája.

A család-tematika poétikai konzekvenciáit veszi számba, és tesz ezek kapcsán figyelemreméltó, bár bizonyos pontokon vitatható megállapításokat E. V. Larieva. Kiindulópontja az, hogy a család egy pozitív szemantikájú, konstans modell Ulickaja műveiben. Meglátása szerint az ideális család teljes család (és ebben a kérdésben ellentmondásba kerül egyrészt az amerikai szerzőpárossal, akik szerint Ulickajánál a családot gyakran a meggyőződés azonossága tartja össze, másrészt, ahogy majd látni fogjuk, O. V. Pobivajlo mitopoétikai elemzésének eredményeivel is), melynek középpontjában többnyire egy boldog házaspár áll.

A család-téma poétikai konzekvenciájaként Larieva mindenekelőtt „a 19-20. században elterjedt »családi krónika« műfajának rekonstrukcióját” nevezi meg. E műfajból következik, ami Ulickaja kis- és nagyprózáját egyaránt jellemzi, hogy a szüzsé alapját „a család egybegyűjtése” jelenti (ЛЯРИЕВА 2009: 6). A család-tematikával függ össze Larieva szerint a főhősök kiválasztása is – a családteremtő és -fenntartó hős, aki a nemzeti és nemzeti-kulturális emlékezet hordozója, és domináns pszichológiai vonása a belső szabadság, autonómia stb. A család kronotoposza a (nagybetűs) ház, amely egyrészt a külvilág nyomásával szemben védelmet jelentő zárt tér, másrészt „az udvarház kronotoposzára orientált”, azaz egy idillikus, pozitív értékekkel felruházott hely. Ahogy azt Larieva kimutatja, a Házzal oppozíciót alkotnak a periférikus lakóterek, például a garázs, a kommunalka, a kollégium, a gyereketthon, melyek család nélküli hősökhöz kapcsolódnak. Ezekben a családon kívüli „üres” terekben „üres” alakok élnek és nőnek fel, akik Larieva szerint többnyire infernalizáltak. A családot nélkülöző, infernalis hősök meghatározó vonása a szürkeség, a pozitív jellemvonások hiánya, szüzsés funkciójuk pedig a rombolás. Larieva meggyőzően érvel amellest, hogy ezek a típusú hősök oppozíciót alkotnak a családot fenntartó, a zsityije műfajából átörökített szentséggel felruházott családfővel. Koncepciójával szemben csak annyit lehet felhozni, hogy alapvetően statikusnak tételezi az Ulickaja-hősöket, nem veszi figyelembe sem a „szent” státusz relativizálásának folyamatát, sem (a talán túlzóan) infernalisnak nevezett hősök életútjában bekövetkező változásokat.

A család-ábrázolástól elválaszthatatlan a gyerek-téma, melyet O. Oszmuhina tekintett át Ulickaja életművében. Meglátása szerint a gyerekkor eltérő jelentéseket hordoz az író nő szépirodalmi és non-fiction írásaiban. Míg a korai elbeszélésekben a gyerekek világa titkokkal teli, többnyire boldog, a felnőttektől jobbra független, autonóm szféra, addig az *Imágóban* a felnőtté válás, a „morális beavatás” kérdése kerül előtérbe. Ezáltal a gyerek-téma „a tisztán pszichológiaiából a metafizikai szférába helyeződik át, és ahhoz a problémához kapcsolódik, hogy miképpen teszi magáévá a gyermek az alapvető erkölcsi értékeket” (ОСЬМУХИНА 2014: 230). Ezzel szemben, állítja a szerző, Ulickaja esszéiben a gyermekkor mint az 'én' ébredésének időszaka, az ember egész későbbi életének forrása jelenik meg.

A család-téma másik vonatkozását, a testiség előtérbe kerülését már N. Leiderman és M. Lipoveckij is az Ulickaja-művek egyik fő jellegzetességeként határozta meg a 2000-es évek legelején. Az amerikai szerzők monográfiájában külön fejezet foglalkozik a témával, *A test feltámasztása. Ulickaja és a testiség* címmel. A testiséggel kapcsolatban a legfontosabbnak az két megállapítás tűnik, hogy Ulickaja műveiben a test ugyanolyan szerepet játszik az individuum megértésében, mint a szellem, illetve, hogy a testben sajátos módon ér össze a személyes és a történelmi. A két szerző meglátása szerint ugyanis Ulickajánál a testiség ábrázolása polemikus viszonyban áll a szovjet korszak testfelfogásával: a szovjet korszakban preferált és átideologizált erős, fiatal, egészséges, a közösségben és a közösség érdekében edzett test helyett gyakran a beteg, idős vagy torz testet mutatja meg. Szintén Ulickaja testábrázolásának sajátosságaként értékelik a szerzők a női szexualitás széles skálájának bemutatását. A testiség ábrázolásának e két jellegzetességében is az életmű általuk központiként megjelölt két fogalmának, az őszinteségnek és a toleranciának a megnyilvánulását vélik tetten érni.

A monográfia után néhány évvel később született tanulmányában B. Sutcliffe a *Jákob lajtorjájára* fókuszálva, de a teljes életművet figyelembe véve vázol fel egy átfogó koncepciót az Ulickaja-művekben konstansan megjelenő testiség-ábrázolással kapcsolatban. Egyrészt kontextualizálja a jelenséget, azt állítva, hogy Ulickaja azon keresztül „perszonifikálja a történelmet”, azaz mutatja meg az állam erőszakos beavatkozását a családok életébe, azon belül is a test és a testiség megélésébe. Másrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy Ulickaja, szakítva a testet és a szellemet oppozícióként tételező hagyománnyal, egy holisztikus nézőpontot képvisel, mely szerint „az absztrakt intellektus nem tud létezni a hús tapintható valósága nélkül” (SUTCLIFFE 2019: 452). A *Jákob lajtorjájának* vonatkozó részleteit és egy-egy korai elbeszélést összevetve veszi számba Sutcliffe a testiség ábrázolásának különböző, az Ulickaja-művekre jellemző aspektusait, mint például a női szexualitás különböző megnyilvánulásai, a szexuális másság, a születés és halál, az öregedő test stb. A testiség ilyen sokrétű megjelenítésének B. Sutcliffe szerint összekötő funkciója van: a testi élvezet és traumák egyaránt részét képezik a hétköznapiaknak és a történelemnek, a testiségben kapcsolódik össze a fizikai és spirituális, a hétköznapiak (быт) és a lét (бытие), a múlt és a jövő. Ez utóbbi tekintetében az Ulickaja-művek világában kiemelt szerepet kap a DNS, amely összekötő részben a nemzedékeket, részben az emberiség egészét.

Az életmű egészében Sutcliffe három fázist különít el a testábrázolás mikéntje alapján. Meglátása szerint a korai szakaszban a testiség megjelenítésének szüzséstrukturáló szerepe van, mint például a *Szonyecska*ban. A következő fázisban a testiség ábrázolása a történelemkritika eszköze, mint például az abortusz kérdése a *Kukockij esete*iben. Az életmű kései szakaszában – legerőteljesebben a *Jákob lajtorjájában* – a testiség jelenti az emberi aktivitás középpontját. Nem csupán ember és ember, hanem ember és a transzcendencia között is összekötő erővel bír, sőt, a DNS révén jelentésgeneráló funkciója is van.

B. Sutcliffe a testiség ábrázolásának aspektusai között nem szerepelteti a betegséget, amely pedig szintén konstans témája az Ulickaja-életműnek. Erre a témára fókuszál M. Knurowska tanulmánya, mely a korai Ulickaja művek alapján amellet érvel, hogy a betegség a halál és az élet közötti átmenetet jelenti a hősök számára. A betegség szimbolikus funkcióját a szerző szerint az is alátámasztja, hogy konkrét formája többnyire nem definiált, csak annyit tud meg róla az olvasó, hogy „titokzatos” vagy „gyógyíthatatlan”. Knurowska úgy véli, ez részben abból fakad, hogy Ulickajánál a test életének ábrázolása „mindig valamilyen filozófiai, misztikus, időnként vallásos szintre fut ki” (KNUROWSKA 2010: 68).

I.2.2. IRÁNYZAT, MŰFAJ, POÉTIKA

Ulickaja írásmódjának egyik legkorábbi és a legtöbbet hivatkozott besorolási kísérlete N. Leiderman és M. Lipoveckij nevéhez fűződik. A 20. század második felének orosz irodalmi jelenségeit leíró–rendszerző munkájuknak az 1990-es évekkel foglalkozó fejezetében a szerzők a 19. századi realizmus megújításának módozatait veszik számba. Egyrészt konstatálják a szocio-politikai összetevő meggyengülését a 19. századi realista hagyományhoz képest, és azt a regényműfaj különböző alakváltozatainak megújításához kötik. Ulickaja *Kukockij esetei* című művében például, véleményük szerint a családregegy sémája a női prózára jellemző „fiziológiai expresszionizmussal” ötvöződik, minek következtében „a női test univerzális filozófiai metaforává válik”. Másrészt úgy látják, hogy a korszaknak a posztmodern mellett, részben azzal szembe forduló, meghatározó irányzata a neonaturalizmus. Ennek egyik ága az ún. „piszkos irodalom” (чернуха), amely a társadalmi periférián élők kegyetlen élet-halál harcára fókuszál, míg a másik ág, a „női irodalom” „a szörnyűségeket a normális életben belül leplezi le: a szerelmi viszonyokban, a családi hétköznapokban” (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 530, 563).

A két szerző szerint a „női irodalomban” előtérbe kerülő testiségből nő ki a neoszentimentalizmus, amely nem azonosítandó a tömegkultúra „könnyes” termékeivel. Leiderman és Lipoveckij meglátása szerint a neoszentimentalizmusra jellemző érzelmesség és testiség éppen a posztmodern szkepszisére adott válasz, a racionális gondolkodásból és az ész konstruktumaiból való kiábrándulás következménye. Bizonyos mértékig (a neonaturalizmusban gyökerező) neoszentimentalizmus jelenti a köztes területet a posztmodern és a realizmus között, így nem véletlen, érvelnek a szerzők, hogy „éppen a neoszentimentalizmus talaján találkoznak össze a posztmodern marginális alkotói és a realizmus, szocialista realizmus marginális alkotói, mint például Ljudmila Ulickaja...” (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 565). Összességében tehát Ulickaja írásmódját (értelemszerűen csak az életmű akkor elérhető darabjai alapján) Leiderman és Lipoveckij a 19. századi realista hagyományt megújító kortárs realizmushoz, azon belül a „női irodalomban” gyökerező és a posztmodernnel részben szemben álló neoszentimentalizmushoz sorolja.

M. Bezrukavaja korábban már említett disszertációjában Ulickaja (már csaknem teljes) életművét a realizmus és a (neo)modernizmus határán helyezi el. A realista hagyomány folytatásaként értékeli a történelmi idő és a konkrét történelmi helyszínnek meghatározó szerepét, a szociális problémák széleskörű megjelenítését, a számos életút együttes ábrázolását és a normatív nyelvhasználatot Ulickaja műveiben. Ugyanakkor, meglátása szerint a modernizmushoz közelíti Ulickaja írásait a „totalitárius projekt dekonstruálása” (БЕЗРУКАВАЯ 2019: 59–60). Bezrukavaja értelmezésében az ebből fakadó neomodern diskurzus feltámasztja a szubjektumot és az individuális világok iránti igényt, növeli az ábrázolt világ episztémológiai komolyságát és véget vet az irodalom üres játékként való felfogásának, növeli az irodalmi alkotás erkölcsi és didaktikus státuszát, valamint sajátos összeköttetést jelent a múlt és a jelen között.

P. A. Szkokova a realizmus és a posztmodern ötvöződését látja meghatározó tényezőnek Ulickaja műveiben, véleménye szerint „Ulickaja elegánsan egyesíti az orosz klasszikus irodalmi hagyományt és a posztmodern esztétikát” (СКОКОВА 2010: 6). Ez utóbbiból Szkokova az intertextualitást, a skizofrén diskurzust és a diffúz műfaji alakzatokat emeli ki. Érdemben csak az intertextualitás kérdésével foglalkozik, azt is elsősorban Ulickajának a csehovi hagyománnyal folytatott dialógusára korlátozva, amit azzal indokol, hogy az orosz

posztmodern esztétika egyik legjelentősebb előzménye Csehov írásmódja. Szkokova azt igyekszik bizonyítani, hogy a posztmodern jegyében alkotó szerzőtársaitól eltérően Ulickaja nem „a poétika felszíni jelenségeiben” (jelentsen az bármit is) kapcsolódik Csehov életművéhez, hanem a problematika, az alakok, a művészi részletek, a kiúttalanság ábrázolásának szintjén. Emellett Ulickaja műveire is jellemzőnek tartja Csehov jellegzetes eszköztárát, az elhallgatást, a felszín alatti szöveget és a belső iróniát.

O. Bogdanova és N. Kovtun az Ulickaja-életművet az elit- és a tömegirodalom között elhelyezkedő middle-literature körébe sorolja, és két stratégiát emel ki, melyek segítségével, véleményük szerint, Ulickaja az olvasóval kommunikál. Egyrészt a szórakoztató szüzsét, amely egészen felszínesen, akár egy szappanopera szintjén is befogadható, másrészt a sűrű utaláshálót, amely klasszikus irodalmi, kulturális és mitológiai kódokat mozgósít, és amelynek felfejtése során az olvasó mintegy alkotótárrá válik. A szerzőpáros a *Médea és gyermekein* demonstrál egy ilyen típusú, a legmélyebb kódok feltárására irányuló olvasásmódot, és arra a következtetésre jut, hogy a regény nőalakjai mögött „Szófia, az isteni bölcsesség” archetípusa áll, míg a férfi szereplők a szabadkőműves gondolatkörhöz tartozó „Mester-építő” alakjára vezethetők vissza (БОГДАНОВА, КОБТУН 2014: 23).

N. Sz. Korotkova a regényműfaj modifikációit vizsgálja Ulickaja életművében (КОПОТКОВА 2021). A fentebb ismertetett, a szerzői pozícióval kapcsolatos szakmunkákhoz hasonlóan Korotkova kiindulópontja is az, hogy Ulickaja szerzői stratégiáját az író közéleti és esztétikai nézőpontjainak összekapcsoltsága határozza meg, ami új elbeszélői formákat eredményez a regényműfajon belül. Disszertációjában a szerző a regényműfaj három modifikációjának szentel egy-egy fejezetet: a mítosz, a film és a publicisztika elemeivel ötvözött regényformának. A mitológémák szüzsébe történő integrálásának szempontjából két Ulickaja-regényt vizsgál. Meglátása szerint a *Kukockij eseteiben* alapvetően a szüzsé két síkjának elkülönülése határozza meg a mitológémák helyét, amelyek főként az általa mitikusnak nevezett síkon, Jelena Kukockaja látomásaiban jelennek meg. Ezzel szemben a *Médea és gyermekeiben* a mitologikus elemek beépülése a szüzsébe mozaikszerű, és az elkülönült mitológémák csak fokozatosan állnak össze egy gondolati egységgé. Az *Imágó* struktúráját forgatókönyvszerűnek értékeli Korotkova, mivel, meglátása szerint, Ulickaja számos filmes eljárást alkalmaz a szüzsé felépítésében: jelenetezést, montázstechnikát, az idősíkokkal való játékot; egyúttal látványközpontú, és a befogadó különböző érzékszerveire apellál. A *Kukockij eseteiben* és a *Jákob lajtorjájában* a publicisztikai összetevőre koncentrálnak a disszertáció szerzője. Itt is két verziót különít el Ulickaja stratégiájában, mellyel a fikciós művektől idegen elemeket épít be műveibe: meglátása szerint míg a *Kukockij eseteiben* a történelmi háttér jelenti a publicisztikai alapot, addig a *Jákob lajtorjájában* a publicisztikai elv már egyenrangú az esztétikaival.

A disszertáció e rövid összefoglalásából is érzékelhető, hogy annak fogalmi apparátusa meglehetősen zavaros, módszertanilag sem mutat egységes képet. Érdemének tudható be ugyanakkor, hogy nyilvánvalóvá teszi: Ulickaja regényei műfajilag sem homogének, erőteljesen érvényesülnek bennük a szűken vett szépirodalom határain kívül eső műfaji kódok.

Ulickaja „eszmei-művészi világának konstans elemeit” próbálja meghatározni M. V. Bezrukavaja és Ju. Sz. Baszkova. Ahogy az a célkitűzésükből következik, részben tematikus elemeket, részben poétikai jellegzetességeket vesznek számba, csak helyenként reflektálva a köztük fennálló összefüggésekre. A szerzők Ulickaja életművét egységes egésznek tekintik, amelyben körülhatárolható „egy bizonyos, a legtöbb műben megjelenő centrum” (БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016: 36), és ennek a centrumnak a különböző aspektusait különítik el a *Daniel Stein, tolmács*, az *Imágó* és a *Jákob lajtorjája* alapján. Első és legfontosabb

aspektusként az Ulickaja-művek történelem-ábrázolását emelik ki, és azzal összefüggésben a kronotoposzt, melynek kulcsfontosságú tere Oroszország, ideje pedig a 20. század. A három regény meghatározó „szűzség és kompozicionális modelljeként” a „teljes életet” jelölik ki, nem csak egy hős viszonylatában, hanem a szereplők kapcsolatrendszerében is. Hangsúlyozzák, hogy „Ulickaja soha nem hagyja a hőst félúton, nyitott és lezáratlan helyzetben. Azoknak a hősöknek a regénybeli útja, akik igazából érdekesek az író számára, leggyakrabban halállal zárul (БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016: 38). A következő konstans elem az Ulickaja-művek világában a női téma, amelyet a tanulmány szerzői nem a tömegirodalom esztétikájának megnyilvánulásaként értékelnek, hanem az ember szabadságát fenyegető társadalmi rendszerek hatásával szembeni védekezés formáját látják benne. Úgy vélik, hogy a konkrét női sorsok ábrázolása egyúttal egy „ideologémát” is képvisel: a személyes lét prioritását az államhoz képest. A negyedik konstans elem, amit Bezrukavaja és Baszkova a centrumhoz tartozónak tart Ulickaja művészi világában, az intellektus mint összekötő elv, s vele szoros összefüggésben a különböző eszmék, ideológiák, hitvallások és világnézetek szűzséalakító szerepe. Az irodalomcentrikusság a két szerző által megnevezett következő konstans elem, mely „Ulickajánál nem csak az anyag művészi megformálásának természetes módja, de egy speciálisan kiemelt probléma is” (БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016: 40). Bezrukavaja és Baszkova fontosnak tartják megemlíteni „az íróhoz közel álló”, minden regényében megjelenő zsidó-témát is. Már ebben a tanulmányban megjelenik a „liberalizmus vs. monologizmus” problémája, amit Bezrukavaja korábban idézett disszertációjába is beemel. A tanulmányban a két szerző ezt a paradoxont azzal oldja fel, hogy Ulickaja regénypoétikájának végső konstans elemeként „az élet mint iskola” elvet jelölik ki, amely véleményük szerint szintetizáló erővel bír. Összességében a tanulmány, miközben fontos megállapításokat tartalmaz, jól példázza az Ulickaja-szakirodalomra általában véve jellemző fogalmi-terminológiai tisztázatlanságot, különböző vizsgálati szintek és megközelítésmódok összemosását.

Az egyetlen nagyobb lélegzetű munka, amely kifejezetten poétikai kérdést vizsgál az Ulickaja-életműben, E. T. Glazinszkaja *Térmodellek Ljudmila Ulickaja prózájában: tipológia, esztétika, poétika* című disszertációja (ГЛАЗИНСКАЯ 2022). Glazinszkaja az író interjúiból és esszéiből kiindulva állapítja meg, hogy Ulickaját mindenekelőtt az evilági és a túlvilági élet kölcsönviszonya, illetve a „minden mindennel összefügg” elve érdekli. Ennek köszönhetően az egész – Glazinszkaja által egységes szövegnek tekintett – életmű egyik központi kategóriája a „túlvilágiság” (потусторонность). Ez az egyidejűleg tér- és metafizikai kategória alapozza meg a disszertáció szerzője szerint egyfelől a térpoétika kiemelt szerepét, másfelől „a bonyolult (labirintusszerű) kapcsolatot a szerzői esztétika, filozófia és poétika között” (ГЛАЗИНСКАЯ 2022: 10). Glazinszkaja három, az életműben konstans térmodellt különít el: a mitologikus teret, a kulturális-történelmi teret és a túlvilági teret, melyek mindegyike egy-egy sajátos tudatkategóriához kapcsolódik, de valamilyen módon mindegyik reprezentálja a „túlvilágiság” kategóriáját is.

A mitologikus térmodell és a hozzá szorosan kapcsolódó mitologikus tudat sajátosságait a szerző a *Médea és gyermekeiben* mutatja be. Meglátása szerint Ulickajának ebben a művében elmosódik a határ az 'én' és a világ között, amennyiben Médea a tér szerves részeként jelenik meg. Ez a tér – a Krím félsziget – önmagában is mitologikus, regénybeli megjelenítése pedig a mitologikus terekre jellemzően nem diszkrét, körszerű (ciklikus), a centrum és periféria egyértelműen jelölt benne, ugyanakkor a valós és az irreális határa elmosódott.

A kulturális-történelmi térmodellt, mely az emlékezettel és a kultúrával áll kapcsolatban, az *Imágó* alapján mutatja be Glazinszkaja. Ez a modell a korszak jellegzetes

tételemeink és reáliáink alapul, amelyek mindig bőségesen vannak jelen az Ulickaja-művekben. Ugyanakkor az ismétlés elve, amely Glazinszkaja szerint nem csupán a regény struktúráját határozza meg, hanem „a lét formuláinak és a történelem lapjainak végtelen ismétlődését is értelmezi” (ГЛАЗИНСКАЯ 2022: 60), bizonyos mértékig a mitológiaihoz közelíti ezt a térmodellt is.

A kulturális-történelmi térmodellen belül három alkategóriát vizsgál a disszertáció szerzője. Elsőként a ház/lakás/társbérlet (kommunalka)/dácsa/kollégium tereinek egymáshoz való viszonyát és szimbolikus jelentéseit írja le. Kiemelten kezeli az Ulickaja-művekben gyakran megjelenő társbérletet, amely egyfelől a 'ház' (otthon) hagyományos értelmének a kommunista ideológia által megkövetelt transzformációja, másfelől mint 'antiház' az otthontalanság jelölője. Második alkategóriaként az „oneirikus tereket” veszi számba a szerző: az álmok, látomások, hallucinációk tereit. Külön kitér az örület kérdéskörére, meglátása szerint egyrészt éppen a hősök térérzékelésének megszűnése az örület egyik jele az Ulickaja-művekben, másrészt az örület nem kizárólag negatív állapot, hanem lehet a kegyelmi állapot kísérőtünete is. Harmadik alkategóriaként Glazinszkaja az ún. „tükörtereket” jelöli meg. E terminus alatt tulajdonképpen az ekfrasztikus részleteket, a festmény, fotó, film és színházi (esetenként zenei) epizódokat érti, melyek értelme végső soron abban rejlik a véleménye szerint, hogy „a művészet tere le kell győzze és meg kell nemesítse a valóságot” (ГЛАЗИНСКАЯ 2022: 102).

A harmadik típusú térmodell, a túlvilági tér sajátosságait Glazinszkaja a *Kukockij esetei* második fejezetén demonstrálja. Egyrészt hangsúlyozza, hogy a „Köztes világ”, amelybe Jelena és a többi hős kerül, nemcsak átmeneti és szakrális tér, de hierarchikusan tagolt is, és tagolódása szoros kapcsolatban áll az egyes hősök érettségének fokával, újjászületésük minőségével. Kiemeli, hogy ezt a teret ambivalens jelentésű szimbolikus elemek – víz, tűz, levegő, zene – töltik meg, amivel korrelál a hősök által megtett út karnevalizáltsága is. A karnevalizációnak köszönhetően a hősök útja lezáratlan marad, ami Glazinszkaja szerint Ulickajának az emberi lét végtelenségét állító szerzői koncepciójával függ össze.

I.2.3. INTERTEXTUALITÁS

Az a tény, hogy Ulickaja művei kulturális utalásokban rendkívül gazdagok, gyakorlatilag mindegyik Ulickajával foglalkozó tanulmányban és disszertációban többé-kevésbé explicit módon megfogalmazódik. Nem kevés szakmunka célja kifejezetten egy-egy intertextuális kapcsolat feltárása, és ezek leggyakrabban a szüzsék mitológiai hátterét vagy az orosz irodalmi hagyomány továbbírását érintik.

Az író intertextuális gyakorlatához legátfogóbban V. Sz. Vukolova közelít *L. Je. Ulickaja prózájának irodalomközpontúsága* című disszertációjában (ВУКОЛОВА 2017). Vukolova abból a megfontolásból indul ki, hogy a 21. század irodalma sokkal inkább az irodalmi hagyományra, semmint az életre reflektál. A disszertáció szerzője szerint nincs ez másként Ulickaja prózájában sem, amelyekben ismert irodalmi művek az ábrázolt kor szimbólumaként jelennek meg, és tulajdonképpen e művek fénytörésében értelmeződik a történelem. Ennek köszönhetően a kiépülő intertextuális mező egy egységes „mentális-axiológiai” nézőpontot jelent, amit Vukolova meghatározónak tart Ulickaja elbeszélői stratégiájában.

Vukolova szerint az ilyen típusú intertextuális gyakorlat központi elemei azok az orosz kultúrára jellemző konceptusok, amelyek széles körben ismertek, és olyan szó-szignálökként

azonosíthatóak, amelyek nyíltan jelenítik meg Ulickaja értékítéletét. Két nagyregényben, az *Imágóban* és a *Jákob lajtorjájában* vizsgálja a disszertáció szerzője ezeket a szó-szignálokat, amelyek meglátása szerint lehetnek egy-egy hős személyes jegyei (pl. a 'lovag' Sengelihez kapcsolódóan az *Imágóban*), egy adott szereplőcsoport közös jellemzője (pl. a 'süketnémaság' szintén az *Imágóban*) vagy vonatkozhatnak az adott korszak minden szereplőjére, mint például az 'árvaság'.

A konkrét szó-szignálok elemzésében azonban nem következetes Vukolova. Az 'imágó' kapcsán például felfejti a gyermeki lét különböző értelmezési lehetőségeit és az azokhoz kapcsolódó bibliai szöveghelyeket, de a 'szegény' konceptust már csak egy vélelmezett szerzői intenció alapján, a regényvilágon belül értelmezi, és nem köti össze a szentimentalizmussal (Liza alakját *Szegény Lizával*, vagy Sengelit és a hozzá kapcsolódó 'lovag' konceptust a *Szegény lovaggal*). Ez azt mutatja, hogy a konkrét elemzések során Vukolova tulajdonképpen nem rendszerszerűen működő intertextuális kapcsolatokat tár fel, hanem egy-egy konceptus szemantikai feltöltődését, esetenként szimbolizációját írja le, amelyhez alkalmanként intertextusokat is felhasznál. Megközelítése mindazonáltal rámutat egy fontos problémakörre Ulickaja poétikáját illetően, mégpedig a művek jelentős mértékű átszemiotizáltságára: még azokon a szöveghelyeken is, amelyek realiztikusnak és történelemhűnek tűnnek, maguk az alakok és cselekedeteik is szimbolikusak, lévén, hogy gyakran irodalmi művek során átszűrve vannak megformálva.

A szerzői hang kapcsán már említett O. V. Pobivajlo az Ulickaja-életmű 2009 előtt született darabjainak mitopoétikai alapját tárja fel. Meglátása szerint Ulickaja prózája a kozmogonikus mítoszra épül, melyet az író az orosz irodalom mítoszaival vegyít, és alkot ily módon egy eredeti szerzői mitológiát. Pobivajlo úgy véli, hogy a kozmogonikus mítosz segítségével modellálva műveit, Ulickaja inkább a világ felépítésének folyamatára, semmint annak eredményére orientálódik, minek következtében műveiben az elbeszélés centrumát a rítus adja. „A teremtés mítoszának aktualizálása az evolúciós mechanizmus hatásának eredménye, mely mechanizmus Ulickaja prózájának alapelve” – foglalja össze Pobivajlo elemzésének eredményét (ПОБИВАЙЛО 2009: 148).

A kozmogoniai mítosz struktúrájával hozza összefüggésbe a család-ábrázolást is Ulickaja műveiben, melynek három alaptípusát különíti el: az „androcentrikus családot” melynek középpontjában egy (gyakran nőies, gyenge) férfi áll, aki számos nőalakot vonz maga köré (pl. Alik a *Vidám temetésben*); a „genocentrikus családot” melyet egy „demiurgosz nő” tart össze (pl. a főhősnő a *Médea és gyermekeiben*); illetve az „univerzális családot”, melynek alapját az „őspár” jelenti (pl. a *Kukockij eseteiben* Pavel Alekszejevics és Jelena). Ez utóbbi típus esetében a szüzsé mögött a „halál/betegség (tipikusan a nőé vagy a gyermeké) – elválás – újratalálkozás” séma áll. Pobivajlo szerint Ulickaja individuális mitológiájának forrása a klasszikus orosz irodalommal – mindenekelőtt Puskinnal, Dosztojevszkijjal és Csehovval – folytatott dialógus, egy jellegzetes intertextuális gyakorlat, amit, ahogy fentebb láttuk, az ikermítosz alapján is lehetséges értelmezni.

Az intertextuális kapcsolatok feltárásában a mitológiai háttér mellett valóban az orosz irodalmi hagyomány, és azon belül Csehov életműve rajzolódik ki domináns kutatási témaként az Ulickaja-szakirodalomban. T. A. Szkokova már említett disszertációjában részletesen foglalkozik a Csehov-hatást mutató Ulickaja-művek címével, a bennük megjelenő kisember-ábrázolással, a leírásokat jellemző részletekkel, a hétköznapiaság és a szerzői kívülállás/objektivitás kérdéskörével (CKOKOBA 2010).

A hazai recepcióban is korán megjelent ez a téma: Regéczi Ildikó a már említett, 2005-ben született pécsi tanulmánykötetben két csehovi intertextusra mutat rá a *Kukockij eseteiben*:

Jelena látomása kapcsán *A fekete barát*ra, Toma térfoglalásának előképeként pedig Natasa alakjára a *Három nővér*ből (REGÉCZI 2005: 153–154). Ölbei Livia az utolsó Ulickaja-regényben, a *Jakob lajtorjájában* egyrészt Maruszja alakjához kapcsolódóan mutatja ki, hogy *A menyasszony* című Csehov-elbeszélés „Maruszja – vágyat és valóságot folyamatos feszültségben tartó, ifjúkora álmait be nem teljesítő – sorsának gyűjtőlencséje, föl nem ismert tükörképe. Egyik a másik modellje.” Másrészt „azt a megkettőződést igyekszik érzékeltetni, ahogyan Csehov az Ulickaja-regényben megmutatkozik: egyrészt a művei és hősei által, másrészt mint A. P. Csehov, az író – az életrajzi személy” (ÖLBEI 2017: 210, 212). Nemzetközi viszonylatban a legtöbb tanulmány a már a címükben is nyilvánvalóan Csehov-művekkel párbeszédre lépő *A kiskutyás nagyhölgy* Ulickaja-elbeszéléssel és az *Orosz lekvár* című színdarabbal foglalkozik (pl. РОССИХИНА 2021, БУРОВОЦЕВА 2010).

Csehov mellett a szakirodalomban B. Paszternak, L. Tolsztoj és A. Puskin örökségét említik a leggyakrabban Ulickaja műveivel kapcsolatban. V. Gilbert Edit már 2005-ben rámutatott a Paszternak és Tolsztoj regényeivel folytatott dialógusra a *Médea és gyermekeiben*, illetve a *Kukockij eseteiben*: „Zsivago doktornak tragikus emberi egzisztenciája és a versek általi túlélése, túlelmedése a halálon, az élet és a halál folytonosságának megmutatása a művészet és az emlékezés által erőteljesen rokonítja az övét Mása sorsvonalával. Az élet különféle áramköreinek a művészetbe vonása, művön belüli művészetté alakítása szintén analóg vonulataik. Tolsztoj *Háború és békéjében* ugyancsak az élet és a halál folynak össze, az élet felszívja, magába olvasztja, kibékíti, magasabb harmóniába vonja a veszteségeket is” (V. GILBERT 2005: 23–24). Érdekes módon azonban, konkrét intertextuális kapcsolódásokat feltáró munkák Tolsztoj-művek kapcsán nem születtek, a puskinsi életműben pedig leginkább a *Pikk dámat* címében is megidéző Ulickaja-elbeszélés kapcsán vizsgáltak konkrét párhuzamokat (ld. például МОЛНАР 2020, ВОЛКОВА, НЕВСКАЯ 2021).

Paszternak *Zsivago doktor* című regénye és az *Imágó* között fennálló intertextuális kapcsolatot O. Oszmuhina írta le részletesen. Ulickaja esszéi és megnyilatkozásai alapján leszögezi, hogy maga Paszternak személye tulajdonképpen nagyobb jelentőséggel bír Ulickaja számára, mint a regénye, amellyel sajátos dialógust folytat. Az *Imágó*t Oszmuhina szerint mindenekelőtt az eposzi jelleg rokonítja a *Zsivago doktor*tal, „amennyiben a korszak sokrétű ábrázolására törekszik, beleértve a kulturális-értelmiségi és általános emberi vonatkozásokat is” (ОСЬМУХИНА 2013: 207). Ebből adódik a kronotoposz hasonlósága, melyet mindkét esetben a kb. negyven évnyi szüzséidő, és Oroszország különböző területei alkotják. S bár Paszternak egy főhőst szerepeltet, míg Ulickaja regényében hat központi szereplő jelenik meg, Oszmuhina úgy véli, hogy funkciójuk azonos: mindkét műben a főszereplők egy egész nemzedéket, nagyobb távlatban pedig az egész országot szimbolizálják. Hasonlónak tartja a különböző társadalmi rétegeket képviselő hősök „sorsának kereszteződését”, és rámutat több alapvető tematikus kapcsolatra is: többek között az alkalmazkodás és mimikri problémájára, a halál meghaladásának kérdésére, a személyiség egységének igenlésére. Mindkét mű alap gondolatának tartja az etnikai, szociális és emberi elkülönültség meghaladásának szükségességét, és ennek érdekében a személyiség szellemi újjászületését.

Paszternak és a 19. századi szerzők mellett több szakmunkában is megjelenik említés szintjén az Ezüstkor fontos szerepe Ulickaja művészi gondolkodásában, de konkrét intertextuális kapcsolódások kimutatására e téren is csak elenyésző számban található példa. Az egyik ilyen munka az *Imágó*ban központi szerepet játszó „süketnémaság” konceptusát vizsgálja M. Volosin költészetének kontextusában. A szerzők, I. M. Popova és V. Sz. Vosztrikova a süketnémaság szüzséalakító szerepéből kiindulva fejtik fel annak szimbolikus jelentéseit a volosini költészet és a bibliai pretextusok hátterén. Arra a következtetésre jutnak,

hogy Volosin költészetét nem lehet a keresztény szimbolikát figyelmen kívül hagyva értelmezni, így „nem véletlen, hogy az Ulickaja-műben koncepcionálisan fontos bibliai metafora, a süketnémaság nemegyszer Volosin költészetén átszűrve jelenik meg, gondolati árnyalatok egész sorát nyitva meg” (ПОПОВА, ВОСТРИКОВА 2014: 5).

I.2.4. ALAKÁBRÁZOLÁS

Tekintve, hogy disszertációm témája az emberkép és alakábrázolás összefüggése Ulickaja regényeiben, az alábbiakban röviden azt a három szakmunkát tekintem át, amelyek kifejezetten ennek a problémának valamely aspektusával foglalkoznak.

A legkorábbi, alakábrázolásra fókuszáló összefoglaló munka Szun Chao disszertációja, amely Ulickaja elbeszéléseiben vizsgálja a problémát. A disszertáció szerzője abból indul ki, hogy Ulickaja mindenekelőtt a klasszikus orosz irodalmi hagyomány folytatója, így műveiben a kisember humanisztikus koncepciója él tovább, melyen keresztül a személyiség egyedi életének társadalmi státuszától független önértéke fejeződik ki. Szun Chao úgy látja, hogy az individuális vonások mellett az alakok megformálásának domináns elve a családhoz/nemzetséghez tartozás: „Ulickaja műveiben az ember a család elv képviselője, egy olyan beállítottság megtestesítője, amely még a világra jövetele előtt alakult ki” (СУНЬ ЧАО 2006: URL). Ulickaja emberábrázolásának sajátosságaként értékeli a gyermek- és kamaszhősök, a fizikailag nem teljesértékű, marginális alakok és az idősebb nemzedék nézőpontjának a megjelenítését a művekben, illetve az áttételes egyenes beszéd (несобственно-прямая речь) gyakori használatát. Ez utóbbi összefügg a narrátor fontos szerepével az elbeszélésekben, aki Szun Chao meglátása szerint a megjelenített világ szervezőjeként és interpretátoraként lép fel, és értékelő pozíciója nem különül el érzékelhető módon a szerzőétől. Szun Chao szerint ebből fakad, hogy az Ulickaja-műveket etika és esztétika megbonthatatlan egysége jellemzi – ami lényegesen eltér a kortárs posztmodern szerzők gyakorlatától.

A disszertáció eredményei egyrészt azt támasztják alá, hogy valóban nincs lényegi különbség az alakábrázolás tekintetében Ulickaja kis- és nagyprózai alkotásai között, mivel minden fent idézett megállapítás, amint azt látni fogjuk, érvényes a nagyregényekre is. Másrészt viszont az alakábrázolás kérdéskörének feldolgozása lényegében nem különbözik az Ulickaja-szakirodalomra jellemző tematikus-kontextuális megközelítésekről.

Ugyanez mondható el Bezrukavaja korábban már idézett nagydoktori disszertációjáról. Ő a modernizmust felélesztő szemléletből eredezteti a személyiség iránti érdeklődést Ulickaja műveiben, és alapvető kérdéskörnek látja a regények világában az emberi sorsok alakulását a viszontagságos 20. századi történelem folyamán. A három nagyregény (*Daniel Stein, tolmács, Imágó, Jákob lajtorjája*) alapján hét aspektusát határozza meg annak az ideális emberképnek, amely véleménye szerint az Ulickaja-művekben kirajzolódik (és amit Ju. Sz. Baszkovával közösen jegyzett tanulmányában már korábban is kifejtett, ld. БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2017): 1/ a dogmatikus ember tagadása, 2/ az univerzális ember apológiája, 3/ az ambivalencia lehetősége, 4/ új kereszténység, 5/ kultúráközpontúság, 6/ perszonalizmus és 7/ kiemelt figyelem a gender iránt. Bezrukavaja egyértelműen élő személyként beszél a hősökről, amikor annak a meggyőződésének ad hangot, hogy „annak érdekében, hogy személyisége teljes mértékben megnyilvánulhasson, a hősnek meg kell felelnie néhány kritériumnak: nem szabad azonosulnia a hivatalos közeg semmilyen formájával; a kultúrát nem skolasztikus, hanem az emberi lélekhez kapcsolódó, élő tárgyként kell megismernie; észben kell tartania az értelem

értékét, annak összeférhetetlenségét bármilyen győztes ideológiával, vallással vagy társadalmi platformmal; törekednie kell a növekedésre és fejlődésre, még a hétköznapi közegben is megőrizve a tudat rugalmasságát és önállóságát” (БЕЗПЫКАБАЯ 2019: 209).

Tanulmányának címe szerint az Ulickaja-hősök „struktúrájával” foglalkozik M. P. Abaseva, de valójában ő sem lép túl a tematikus-kontextuális megközelítésen. Pavel Kukockij alakját elemezve vázolja fel az Ulickaja-hősök egy olyan „modelljét”, melyet a többi Ulickaja-hősre is érvényesnek tart. Meglátása szerint ez a modell egyrészt Ulickaja individuális poétikáját jellemzi, másrészt viszont a klasszikus irodalommal határos belletrisztikába illeszkedik, és ennyiben nem eredeti.

Abaseva modelljében Ulickaja alakjait négy összetevő határozza meg: 1/ konkrét prototípusok életrajza, 2/ mitológiai vagy archetipikus előképek, 3/ hivatás és 4/ szociális státusz, mely különböző variációkban jelenhet meg: a rendszer ellensége, áldozata, vagy független ember (АБАШЕВА 2017: 66). Az első, életrajzi összetevő esetében Abaseva úgy gondolja, hogy Ulickaja először egy olyan alakban olvastja össze a különböző forrásból merített prototípusokat, amely korrelál a személyes tapasztalatával, majd ezt az alakot az orosz történelem közegébe ágyazza, ami dokumentarizmus és fikció „finom kölcsönhatását” eredményezi. Az életrajzival azonos súlyúnak látja az Ulickaja-hősök mitológiai és archetipikus összetevőjét, melyet a Kukockij-regény főhőse esetében a Faust-/Isten-/Apa/(a jungi értelemben vett) Szellem-alakokban határoz meg. Ezek a képzetek szűrődnek át szerinte a hős (tudós orvos) hivatásán és a (progresszív, a rendszer modernizálására törekvő újító) szociális státuszán. Abaseva kitér a férfi és női hősök viszonyára is, melyet nem bináris oppozíciónak, hanem komplementer jellegűnek értekel. Megállapítása szerint „a férfi és a női szereplők modelljeiben felcserélődnek a hagyományos jellemzők és értékeállítódások. [...] Az állandó inverziók a regényben problematizálják a gender-szerepek állandóságát” (АБАШЕВА 2017: 67). Abaseva nem csupán a gender-tematika tekintetében, de általában véve is jellemzőnek tartja Ulickaja műveire, hogy „dekódolják” (sic! – valószínűleg ’dekonstruálják’) a megszokott kulturális képzeteket, majd azok átalakítása révén helyeznek új alapokra örök igazságokat.

Az áttekintett Ulickaja-szakirodalomból összességében az alábbi problémakörök kristályosodnak ki:

1/ A művekben rendkívül fontos szerepet játszó történelmi-társadalmi valóság kérdése.

Egyöntetűnek tűnik a kutatók véleménye a tekintetben, hogy Ulickaja valóságábrázolása a realizmushoz sorolható, de az is nyilvánvaló, hogy esetében nem beszélhetünk tiszta realizmusról. Azzal kapcsolatban, hogy mi volna az a másik összetevő, amellyel a realiztikus valóságábrázolás párosul, már megoszlanak a vélemények. Ahogy láttuk, szóba kerül a posztmodern, a neomodern, a middle-literature és belletrisztika, illetve a nőirodalom expresszionizmusa. Felmerül a művek világába beemelt valósággelemek szimbolizációja, de funkciójuk reflektálatlan marad.

2/ Az erőteljesen megnyilvánuló szerzői pozíció és/vagy -értékrend problémája, és az ezzel kapcsolatos kettősség: monologizmus vs. az ábrázolt világ pluralitása.

Ezzel kapcsolatban alapvető hiányosságot jelent, hogy még csak kísérlet sem történt a szerző és a narrátor elkülönítésére, a narrátori nézőpont és hang sajátosságainak leírására.

3/ Kiemelkedően gazdag kulturális hagyomány aktivizálása a művekben.

Ebben a kérdéskörben egyértelműen dominál a mitológiai háttér, valamint az orosz irodalmi pretextusok vizsgálata, és lényegesen kevesebb figyelem irányul az Ulickaja-művek kulturális háttérének két másik bázisára, a nyugat-európai irodalomra és a zsidó hagyományra. A kulturális, mindenekelőtt irodalmi kapcsolódások feltárására irányuló kutatások nagy száma egyértelműen jelzi a szimbolizáció és átszemiotizáltság magas fokát az Ulickaja-művekben, de ezek mikéntjéről kevés szó esik.

4/ Az emberkép és alakábrázolás kérdésének megkerülhetetlensége a művek bármely aspektusának vizsgálata során.

Ezzel kapcsolatban alapvető problémát jelent egyrészt, hogy az áttekintett munkákban a kettő nincs megfelelő módon elkülönítve. Másrészt a szerzők vagy az alkotó személyiségre helyezik a hangsúlyt, vagy rögzítik a családi kapcsolatrendszer fontosságát az Ulickaja-művek világában, de e két aspektus viszonyát nem vizsgálják, a hősoket az esetek túlnyomó többségében a szereplői rendszertől függetlenül és statikusnak tételezve értelmezik.

Úgy vélem, hogy mind a négy problémakör valóban meghatározó Ulickaja életművében. Megvilágításuk szempontjából viszont alapvető problémának látom, hogy egy-két kivételtől eltekintve nincsenek (vagy csak amorf módon vannak) összekötve a forma, a struktúra kérdésével. Disszertációm ezért alapvetően szemléletében tér el az Ulickaja-szakirodalom túlnyomó részétől, amennyiben kérdésfelvetése éppen antropológia és poétika, tematika és forma kölcsönös összefüggésére irányul. A következőkben Ulickaja alakábrázolásának poétikai sajátosságait próbálom meg leírni, feltárva eközben azt a struktúrát, amelyben ezek a sajátosságok realizálódnak.

II. DEHEROIZÁLT FŐHŐSÖK

A Bevezetőben említett Skomp-Sutcliffe monográfia alapállítása, mely szerint Ulickaja „a [késő szovjet] értelmiség értékeit hétköznapi cselekedetein keresztül próbálja modellálni” (SKOMP-SUTCLIFFE 2015: 29), reflektálatlanul ugyan, de jelzi Ulickaja alakbrázolásának egy fontos sajátosságát – a deheroizálást. Az alakok hétköznapi létbe pozicionálása csak egyike azoknak – a szemantikában és a struktúrában egyaránt érvényesülő – eljárásoknak, amelyek az amúgy (többnyire, de nem minden esetben) magasan képzett tudós- vagy művésztelmiségi főhősök hős-státuszát relativizálja.

Az alábbi három fejezet ezekre az eljárásokra fókuszál. Az elemzések szoros összefüggést mutatnak a hősök státusza és az adott szűzsé struktúrája között. A művek többsége nagyszámú szereplővel operál, melyek jelentős része teljes vagy csaknem teljes életutat jár be a szűzsé keretein belül. Ez a multibiografizmus egyértelműen relativizáló szerepet játszik a hősök státuszát illetően, egyúttal szűzséstrukturáló funkciót is betölt. Az első szöveg öt regény és egy kisregény alapján, összefoglaló jelleggel mutatja ki azokat a szűzséstrukturákat, amelyek a főhős-státusz relativizálását kísérik, és azt a „genotípust”, amelyre a főhősök megformálásának közös jellegzetességei visszavezethetőek. Egy-egy külön fejezet foglalkozik a hatodik, ebből a szempontból speciális, a fragmentális szűzsében egy főhős helyett hat közel egyenrangú központi szereplőt mozgató *Imágó* című regény hálózatos szereplői rendszerével, illetve a *Vidám temetés* című kisregényben kimutatható jellegzetes körstruktúrával, mely szoros összefüggésben áll a főhős halálával.

II.1. MULTIBIOGRAFIZMUS

Ulickaja címszereplő főhőseinek első pillantásra is szembetűnő jellegzetessége, hogy teljes és részletes életrajzuk, Bezrukavaja és Baszkova terminológiájával: „teljes életük” (вся жизнь) van (БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016). Ez az életrajz alapvetően két szférára koncentrálna: a hősök hivatására / alkotó tevékenységére, illetve a másik nemhez / családhoz való viszonyára.

A két női főhős, Szonyecska és Médea esetében a hangsúly a családra, a családban betöltött összetartó szerepre esik, bár mindkét hősnek van hivatásként megélt foglalkozása: Szonyecska könyvtáros, Médea ápolónő. Médea esetében nem különül el élesen a két szféra: még csaknem gyermek, amikor már kénytelen testvéreiről anyaként gondoskodni, majd idősebb korában ezt a gondoskodást kiterjeszti testvérei gyermekeire és unokáira is. Szonyecska életútját azonban éppen a két szféra közötti éles váltás határozza meg: a Robert Viktorovicsal kötött házasság átlépést jelent a hős számára a könyvek szellemi valóságából a családi élet materiális világába „...egyszer csak kiderült, hogy a könyvlapokon innen a legjelentéktelenebb esemény is [...] fontosabb és jelentősebb, mint valakinek az első szerelme vagy valakinek a halála, vagy akár a pokolraszállás, az irodalomnak az a végső pontja, ahol az ifjú házások ízlése tökéletesen összetalálkozott” (ULICKAJA 2006: 21).

Pavel Kukockij életútjának első szakasza egyrészt a hős kutató-orvossá fejlődését bontja ki, másrészt Jelenával, Tányával és Vasziliszával közös családi életét mutatja be. Az életút második szakasza éppen az e két szférában bekövetkező szétesés folyamatát jeleníti meg: Kukockijnak az abortusz legalizálását célzó tervei kudarcba fulladnak, és egy konkrét abortusz kapcsán kirobbanó vita házasságának megromlásához és a család széthullásához vezet.

Surik életútja nem a halálával, hanem a harmincéves korára bekövetkező identitásvesztéssel zárul. Az ide vezető folyamat első szakasza a hős születésétől férfivá

érésének folyamatát, illetve a tanulmányait részletezi. A második szakasz könyvtárosi és fordítói munkáját mutatja be, és azzal párhuzamosan a számos nő (elsősorban szexuális) szolgálatát, mely végső soron oda juttatja a hőst, hogy harminc éves korára nem ismer önmagára.

A *Jakob lajtorjája* című regény főhősének életrajza a kamasz fiú fiatalemberré érésének időszakától a haláláig tart. Ennek az életútnak is két aspektusa jelenik meg hangsúlyosan: Jakov tanulmányai és alkotó munkássága, amely végül egyetlen területen sem tud kiteljesedni a sorozatos száműzetések miatt, illetve házassága Maruszjával, amely a kezdeti magas hőfokú, harmonikus kapcsolat után szintén kudarcba fullad, a hős minden igyekezete ellenére.

Daniel Stein esetében is kirajzolódik a főhős teljes életútja, amelyben a második aspektus, a nőkhöz való viszony kevésbé hangsúlyos, bár a hős külön kiemeli ennek fontosságát.² Életútját alapvetően Isten szolgálata határozza meg, a legkülönbélebb korú, nemzetiségű és vallású emberek megsegítésén, illetve Jakab egyházának újraélesztési kísérletén keresztül.

A főhősök életútja mindig kettős – genealogikus és hétköznapi – nézőpontból jelenik meg. Az előbbi az individuálist meghaladó nézőpont, amely a hőst nemzedékek sorában láttatja. Ebből a nézőpontból a hősök annyiban érdekesekek, amennyiben őseik habitusát, életfeladatait realizálják, folytatják, illetve adják tovább az őket követő nemzedéknek.

Szonyecska alakjának megformálásában ez az aspektus kevésbé hangsúlyos, csak a megelőző generáció képviselőjéről, az ezermester apáról szolgál minimális információval a szöveg. Médea alakjának, mint a Szinopli család utolsó tősgyökeres görög tagjának azonban meghatározó összetevője a nemzedékek sorába illeszkedés. Surik identitását, szakmai beállítottságát és férfiszerepét közvetlen elődei, főként a nagymama formálja, s a nemzedékek folytonosságának sérülése, az apa hiánya ebben a folyamatban Surik kudarcos önmegvalósításához vezet.

Pavel Kukockij alakjának egyik meghatározó eleme, hogy egy orvosdinasztia folytatója, mint ahogy azt a családi hagyományt is tovább viszi, hogy „úgy szerezték maguknak feleséget, ahogyan zsákmányt a katonák” (ULICKAJA 2003: 15). A tudomány iránti elkötelezettség és az extravagáns párválasztás nevelt lánya életében is megjelenik – igaz, nem teljesen abban a formában, ahogyan azt a hős szeretné.

Jakov Oszeckij egy, már letűnt nemzedék képviselőjeként, leveleiben és feljegyzéseiben van csak jelen unokája életében, aki éppen ezeknek az iratoknak a megismerése révén azonosítja érdeklődésének és életvitelének szellemi forrását, amelyet a következő nemzedékek felé is közvetíteni próbál. A nemzedékek kapcsolatát hangsúlyozza a regényszűzsé egyik záróképe: „...mögöttük pedig, a víz mélyén, végtelen sorban következnek a névtelen ősök, nők és férfiak, akik szerelemből, szenvedélyből, számításból, a szülők parancsára választják ki egymást, utódokat nemzenek, és megóvják őket és az ő leszármazottaik sokaságát, benépesítik az egész földet, az összes folyópartot, szaporodnak és sokasodnak, hogy létrehozzák őt is, Norát, ő pedig az egyetlen fiát, Jurikot, ő pedig még egy kisfiút, Jakovot, és végtelen történet kerekedik belőle, amelynek értelmét oly nehéz megfogni, habár nyilvánvalóan ott ficáncol egy vékony zsinenget” (ULICKAJA 2016: 688).

A genealogikus nézőponttal ellentétes hétköznapi nézőpont a főhősök mindennapjaira fókuszál az életrajzi idő keretein belül. Ebből a nézőpontból azok a hétköznapi helyzetek,

² „Én sokat tudok a nőkről, szerzetes létemre meg kivételesen sokat. Kedves Władek, látom a gúnyos mosolyodat. Azt hiszem, a fogadalmam egy nagy Don Juantól mentette meg a világot, mert én nagyon szeretem a nőket, és óriási szerencse, hogy nincs feleségem, mert sok izgalmat okoztam volna neki azzal, ahogy megbámulom a nőket. Arról nem is beszélve, hogy szinte mindegyiket nagyon vonzónak találok” (ULICKAJA 2009: 136).

események jelennek meg „premier plánban”, amelyek a hősök életútját a két fentebb említett szférában – a hivatás és a család közegében – a leginkább jellemzik. Ezek többnyire a leghétköznapibb cselekvések: étkezések, séták, beszélgetések, utazások, munkával kapcsolatos tevékenységek, családi ünnepek, betegség és betegápolás, szexuális együttlétek stb., amelyek összessége alkotja a tulajdonképpeni életutat. Gyakori a két szféra összekapcsolása ezekben a hétköznapi eseményekben: például annak részletes leírása, hogyan vizsgálja meg Kukockij saját újszülött unokáját, vagy ápolja Médea a haldokló Szamuilt. Ilyen típusú összekapcsolás Surik és Valerija térben és időben összefonódó munka- és szexuális kapcsolatának ábrázolása, vagy Daniel Stein részvétele öccse családjának életében. Bár ez a hétköznapi nézőpont közelről mutatja a hősöket, többnyire külsődleges marad még akkor is, ha a narráció első személyű, mint a *Daniel Steint* alkotó kvázi-dokumentumok egy részében. A hősök belső világához nem, vagy csak korlátozottan fér hozzá, belső folyamatokat az esetek túlnyomó többségében nem jelenít meg, minek következtében a hősök jelleme jórészt változatlan a szüzsé során.

A kettős nézőponttal szoros kapcsolatban áll a vizsgált regényekben a szüzséidő kettőssége. A főhősök élete mindenekelőtt a személyes, biográfiai időhöz kötött, amiből semmilyen módon nem lépnek ki, még álmok, látomások stb. segítségével sem.³ Ugyanakkor ez a személyes idő mindig konkrét történelmi időszak, a 20. század hosszabb-rövidebb periódusainak hátterén bontakozik ki, az ezekre jellemző személyek, események, intézmények, reáliák közé ágyazva. A leghosszabb időszakot – 1910-től a 2000-es évek első évtizedéig – a *Jakob lajtorjája*, a legrövidebb és legkevésbé kibontott időszakot – az 50-es – 80-as éveket – az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regény szüzséje öleli fel. A történelmi idő sorsformáló szerepe Daniel Stein esetében a legerőteljesebb, de még ebben a regényben sem elsődleges cél a történelmi események ábrázolása.

A történelmi idő mindegyik regényben mintegy „alulnézetből”, azaz a hősök személyes életének hétköznapi nézőpontjából mutatkozik meg. Jellegzetes példa erre Sztálin temetése a *Kukockij eseteiben*, illetve Daniel Stein beszélgetése a római pápával. Sztálin temetésének napját a narráció kizárólag két mellékszereplő, Kukockij nevelt lányainak nézőpontjából láttatja, az esemény történelmi jelentősége helyett a kislányok benyomásaira helyezve a hangsúlyt. Maga a főhős csak mellékesen, a két gyerek miatt érzett aggodalom révén vonódik be az eseménybe. Daniel Steinnek és János Pál pápának a világvallások viszonyában fordulatot hozó beszélgetését szintén nem direkt módon ábrázolja a szöveg. A főhős hangsúlyozottan személyes közegben, Hildának mesél róla, nem tulajdonítva neki nagyobb jelentőséget, mint annak a beszélgetésnek, amelyet ugyanaznap egy fiatal hippi párral folytatott, az eső elől egy telefonfülkébe húzódva.

E két epizódon kívül még sok más momentum tanúskodik arról, hogy a történelmi idő, bár meghatározó a regények szüzséjében, csupán a háttér szerepét tölti be, még akkor is, ha kisebb-nagyobb mértékben közvetlenül formálja a főhősök sorsát. A hangsúly minden esetben a főhősök személyes, hétköznapi életére kerül, arra, hogy miképpen reagál, milyen személyes választ ad a hős a történelmi korszak alakította hétköznapi szituációkra, ami egyértelműen a főhősök alakjának deheroizálását szolgálja.

Ulickaja főhőseinek, különösen a férfi hősöknek a viszonya a történelmi korszakhoz aktív: mindegyik jól körülhatárolt életfeladattal és/vagy meghatározott habitussal rendelkező, alkotó személyiség, aki kész küzdeni a környező világ átalakításáért, eszméje valóra váltásáért. Akár „eszmehősnek” is nevezhetnénk őket, de nem olyan értelemben, mint a Dosztojevszkij-

³ Ez a többi szereplőre nem minden esetben igaz, ld. pl. Jelenának a regény második részét kitevő álmát/látomását a *Kukockij eseteiben*.

regények főhőseit. Bár mindegyik jellemezhető egy konstans eszmével vagy habitussal, Ulickaja főhősei a gyakorlati élet emberei, életfeladatukat a hétköznapi élet realitását és a számos mellékszereplő élethelyzetét figyelembe véve próbálják megvalósítani.

Közös vonásuk, hogy miközben életcéljuk végigvitelében és habitusuk tekintetében mindig következetesek, végső soron életük mindkét kiemelt szférájában kudarcot vallanak, „vesztesnek” bizonyulnak.⁴ Kukockijnak nem sikerül valóra váltania az egészségügy reformjára kidolgozott tervét, a házassága zátonyra fut, sajátjaként szeretett nevelt lánya terhességi mérgezésben hal meg. Surik a neveltetése során kialakult „jó fiú” szerepnek és a minden nő iránt érzett konstans sajnálatnak köszönhetően elveszíti önmagát, Jakov Oszeckij pedig sem szellemi munkájában, sem a házasságában nem tud kiteljesedni, annak ellenére, hogy habitusa mindig a legmagasabb rendű emberi és kulturális értékek megőrzésére és létrehozására sarkallja. Daniel Stein sikertelenségének Ulickaja egy teljes szerzői levelet szentel. A regényt záró levélben egy álomról számol be, amelyben választ kap hősnének kudarcos életútjával kapcsolatos kérdésére, s nyilvánvalóvá válik szerzői pozíciója: számára nem a végső eredmény, a „győzelem”, hanem a hétköznapiakban folytatott szüntelen küzdelem, a „győzedelmeskedés” a meghatározó a hősök alakjában és életútjában. Szimbolikusan ez a jelenség az utolsó regény, a *Jakob lajtorjája* főhősehez kapcsolódó ún. Jakob-komplexussal azonosítható. Ez egy alapvetően Paszternákra jellemző, részben mitizált állapotot, melynek bibliai előlépe Jakov éjszakai küzdelme az Istennel: „a vereség eksztázisa, melyet nem lehet megkülönböztetni a győzelemtől” (ЖОЛКОВСКИЙ 2011: 93).

A főhősök megformálásának ezen konstrukciós elvei – a teljes életrajz, a genealógiai és hétköznapi nézőpont, valamint a történelmi és személyes idő kettőssége, a győzelem helyett a „győzedelmeskedés” hangsúlyozása – rendkívül közel állnak ahhoz, ahogyan M. Bahtyin a 18. századi életrajzi regényt, illetve a klasszikus hőstípust jellemzi.

Elveszett, majd kéziratokból és feljegyzésekből rekonstruált regényelméleti munkájában Bahtyin az életrajzi regényt a nevelődési regény egyik altípusaként definiálja. Meghatározása szerint az életrajzi regény szüzséje „bármely életút alapvető és tipikus mozzanataira épül”, hosszabb periódusok jellemzik, a „premier plánban” ábrázolt pillanatok jelentősége kisebb. A biográfiai idő a történelmi időbe ágyazott, de ez a műfaj „még nem ismeri az igazi történelmi időt”. Mivel a szüzsé nemzedékeket jelenít meg, „a különböző idősíkokhoz tartozó életek érintkezése” jellemzi, a mellékszereplők, helyszínek, tárgyak stb. szerepe „alapvető a hős életének teljessége vonatkozásában”, amiből „a valóság mélységesen realiztikus tükrözése” fakad. Az életrajzi regény élet-eszméjét „vagy az adott élet objektív eredményei (művek, hőstettek, jótettek), vagy a boldogság-boldogtalanság kategóriája határozza meg”. A hős lényegében változatlan marad, miközben az élete alakul, mert „az események nem a hőst, hanem a sorsát formálják”. Ennek köszönhetően a hősiesség kategóriája ebben a regénytípusban szinte teljes egészében aktualitását veszti (БАХТИН 1979: 196–197).

Ahogy azt az eddigiekben láttuk, az Ulickaja-főhősök életútja is alapvető és tipikus mozzanatokra épül, hosszabb periódusok jellemzik, amelyekben megvalósul a nemzedékek érintkezése. Ugyanakkor, a 18. századi regénytípustól eltérően, itt a hosszabb periódusokból kinagyított hétköznapi pillanatok is alapvető jelentőséggel bírnak. A bennük megjelenő mellékszereplők, helyszínek és tárgyak fontos szerepet töltenek be a főhős életének alakulásában, a hétköznapi nézőpont pedig a realiztikus ábrázolásmódot erősíti. Az életrajzi

⁴ Mivel Szonyecska és Médea esetében a hivatás nem játszik olyan kiemelkedően fontos szerepet, mint a férfi hősknél, a két női főhőssel kapcsolatban a házasság kudarca kerül előtérbe: mindkét férj éppen a felesége által támogatott fiatalabb nővel folytat házasságtörő viszonyt.

regényhez hasonlóan kiemelt szerepe van az életút objektív eredményeinek (ld. a hősök alkotótevékenységét) és a boldogság–boldogtalanság kategóriájának, melyek szempontjából azonban a hősök végső soron „vesztesnek” mutatkoznak. Ennek egyik oka a történelmi idő, amely az Ulickaja-regényekben a 18. századi műfaji előképtől eltérően „igazi”. Éppen a szakadatlan ellentartás a történelmi korszak nyomásának adja a hősök hétköznapi létének lényegét.

Az életút előtérbe helyezése a személyiséggel szemben nem csupán a 18. századi életrajzi regény műfaji jegye, hanem a szintén a 18. századhoz köthető klasszikus hőstípus sajátossága is. Befejezetlenül maradt nagyszabású, *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* című munkájában M. Bahtyin két alapvető hőstípust – klasszikust és romantikust (классический характер и романтический характер) – különít el. Meglátása szerint a klasszikus hőstípus léte előre meghatározott, élete nem más, mint a személyiségében kódolt, eleve adott lényeg megvalósulása. A hős sorsa „annak a létben hagyott nyomnak a művészi transzkripciója, amely az önmagát belülről, célok által irányító élet után marad”. A hős tehát viszonylag változatlan, lezártága pedig elsősorban nem kívülről, hanem belülről, eleve meghatározott személyiségéből, a „Ki ő?” kérdéséből ered. Éppen ezért a klasszikus hős megismerő-etikai pozícióját a szerző nem vitatja, még akkor sem, amikor a hős adottságai tragikus vétséghez vezetnek. A tragikus vétség a klasszikus hős sorsának immanens része, a hős gyakran tudtán kívül követi el, „nem sejtve az elkövetett tett jelentőségét”. A klasszikus hőstípus eleve meghatározottsága összefüggésben áll a nemzetség kategóriájával is. A hős „már-léte” (уже-бытие) ugyanis nem csupán a sajátja, hanem „az anyjáié, apjáié, nemzetségeé, népéé, az emberiségeé”. Bahtyin úgy látja, hogy a 18. századi klasszikus hőstípust megformáló szerző még hősenek világához tartozik, és ebben a világban „a nemzetség értéke (ilyen vagy olyan formában: nemzet, hagyomány stb.) még jelentős. Ebben a momentumban a szerző 'kívülállása' (внеаходимость) korlátozott, nem terjed túl a hős világképén és világérezékelésén, a hősnek és a szerzőnek nincs miről vitáznia, ugyanakkor a szerzői kívülállás különösen erős és kitartó” (БАХТИН 1979: 152–156).

Ha a Bahtyin által leírt klasszikus hőstípus sajátosságai felől vesszük szemügyre az Ulickaja-regények főhőseit, egyértelműen kitűnik, hogy viszonylagos állandóságuk, lezártáguk nem csupán az életrajzi regény műfaji jegyeiből ered, hanem sajátos életfeladatukkal, eleve adott és következetesen megőrzött habitusukkal is összefüggésben áll. Életútjuk kudarcáért nem csupán az adott történelmi kor felelős, ez a kudarc részben a klasszikus hőstípus sorsában immanens, és öntudatlanul elkövetett tragikus vétség következménye. A nőgyógyász Kukockij feleségét méhének eltávolítása árán menti meg, és sok év múltán ez a momentum okozza majd addig felhőtlenül boldog házasságuk megromlását. Surik reflektálatlanul kiszolgál minden nőt, és bár ezzel jót akar, a vele kapcsolatba kerülő nők többségének sorsa negatív fordulatot vesz. Daniel Stein segítő tevékenysége és aktív egyházi szerepvállalása is önmagában hordozza a status quo megsértéséből fakadó negatív következményeket. Jakov Oszeckij pedig, akit a szellemi élet iránti elkötelezettség mozgat, következetes értékorientációjával a hozzá legközelebb állók szenvedését és életének kisiklását okozza. A két női főhős, Szonyecska és Médea „tragikus vétsége” szintén egyfajta „vakság” a szeretett személyek viszonylatában.

A szerző⁵ azonban a főhősök tragikus vétsége ellenére sem vitatja, sőt, értéként mutatja fel azok megismerő-etikai pozícióját (kivéve Surik alakját, akivel kapcsolatban jól érzékelhető a szerzői ironia). Az értéként felmutatott megismerő-etikai pozíció ugyanakkor nem jelent „hősiességet”: ahogyan erről már volt szó a korábbiakban, a teljes életút kettős perspektívából történő ábrázolásával Ulickaja erőteljesen deheroizálja hőseit.

A nemzetség szerepe a hősök megformálásában szintén értelmezhető mind a 18. századi életrajzi regény műfaji sajátosságai, mind a klasszikus hőstípus konstrukciós elvei felől. Ez utóbbinál azonban lényeges különbség a bahtyini leíráshoz képest, hogy a 20. századra, a szerző és hősei közös történelmi idejére már nem jellemző a nemzetség jelentős szerepe. Sokkal inkább az Ulickaja által teremtett fiktív világokban tudatosan újraélesztett érték kategóriáról, azaz másodlagos jelenségről beszélhetünk. Általában véve is, mindazon konstrukciós elvek, amelyekről az eddigiekben szó volt, nem tekinthetők a 18. századi műfaji- és hőstípus-sajátosságok közvetlen leképezésének, csupán a posztmodern korra jellemzően játékba hozott irodalmi–kulturális kódoknak. Annyi azonban az eddigiek alapján leszögezhető, hogy a vizsgált Ulickaja-regényekben ezek a kódok következetesen érvényesülnek, így a főhősök megformálásának konstrukciós elvei mindenképpen a 19. századi pszichológiai prózánál korábbi forrásra, a 18. századi életrajzi regényre és a klasszikus hőstípusra vezethetők vissza. Az előbbi hatása elsősorban abban mutatkozik meg, hogy a hősök történelmi időbe és nemzedékek sorába ágyazott életútja hangsúlyosabb, mint személyiségük és belső világuk alakulása. A második annyiban módosítja ezt a hatást, hogy a hősök viszonylagos lezártága és sorsa nem külsőleg, hanem belső tényezők, eleve meghatározott habitusuk és életfeladatuk által motivált. A szerző nem kérdőjelezi meg hősei etikai pozícióját, „kívülállása” következetes, ugyanakkor a bahtyini leírástól eltérően, kompetenciája messze meghaladja főhőseinek horizontját. Ez mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy a vizsgált regényekben nem csupán a főhősnek, de minden mellékszereplőnek is többé-kevésbé teljes életrajza van. Ezek az életutak vagy a főhősével párhuzamosan fejlődnek, vagy egy adott szereplő előtörténeteként, egy másik idősíkban bontakoznak ki. És míg a főhős számára csak részlegesen hozzáférhetőek, addig a szerzői kompetencia maximálisan kiterjed ezekre az életutakra is.

Ez a „multibiografizmus” már nem a 18. századi műfaji kódra vezethető vissza, hanem, úgy gondolom, hogy az Ulickaja-regények poétikájának egyedi sajátossága. Funkciója elsősorban a főhősök deheroizálásában rejlik – mind történelmi, mind irodalmi értelemben. E regények világában ugyanis bármelyik mellékszereplő főhőssé válhat a szüzsé egy bizonyos szakaszára, ameddig és amennyiben saját életrajzzal rendelkezik. Ezekben az életrajzokban, amelyeknek egy-egy adott mellékszereplő a főhőse, a regény megnevezett főhőse csak mellékszereplőként tűnik fel, számára az adott életút teljességében nem hozzáférhető. A főhős-státusz tehát attól függ, milyen mértékben tapad egy adott szereplőhöz a narrátori nézőpont, milyen módon, mennyire részletesen és koherensen kapcsolódnak össze a hős életének eseményei és/vagy dokumentumai.⁶ A multibiografizmus mint a főhős-státuszt relativizáló konstrukciós elv a legnyilvánvalóbban az *Imágó* című Ulickaja-regényben mutatkozik meg, amelyben nincs kiemelt főhős, hanem hat egyenrangú (három férfi és három női) életút mintegy véletlenszerű párhuzamai, kereszteződései és szétválásai alkotják a szüzsét, melynek sajátosságairól a következő fejezetben lesz szó.

⁵ A párhuzam érzékeltetésének érdekében megőrzöm a bahtyini szerző–hős kategória-párt, de természetesen annak tudatában, hogy a regények más szempontból történő elemzésekor megkerülhetetlenek a modern narratológia kategóriái, az absztrakt szerző és a narrátor különböző típusai.

⁶ Ez nyilvánvalóan nem csupán az irodalmi, hanem a történelmi diskurzus problémája is. A kettő összefüggéséről ld. H. White, P. Ricoeur, P. Bourdieu, Ju. Lotman munkáit.

Ha a multibiografizmus szempontjából vizsgáljuk az Ulickaja-műveket, egyrészt azt tapasztaljuk, hogy az időrendet követve a regényekben egyre erőteljesebben relativizálódik a főhős státusza, másrészt a főhős státuszának relativizálása különböző szüzsé-struktúrákban történik.

A leghagyományosabb szüzsé-séma, a családregegyek szerkezete a kronológiailag első két regényt, a *Médea és gyermekeit*, illetve a *Kukockij eseteit* jellemzi. Kukockij életútja lineárisan bontakozik ki, s vele párhuzamosan még két nőalaké, Vasziliszáé és Jelenáé. Vaszilisza életrajza a hagiográfia műfaji jegyeit idézi, és mint előtörténet jelenik meg. Jelena életrajza nem kronologikusan elrendezett, szétszórt epizódokból, valamint a saját maga által írt szövegek töredékeiből áll össze, ezen kívül ő az egyetlen olyan hős, aki betegségének köszönhetően ki tud lépni életének hétköznapi valóságából egy másik dimenzióba.⁷ Kukockij kezdetben felfelé ívelő életútja Toma befogadásával hanyatlásnak indul, s vele a két nő sorsa is. Ezzel egyidejűleg a hangsúly Kukockij barátja, a genetikus Ilja Goldberg, illetve nevelt lánya, Tánya életútjára helyeződik át. Ezekben az életutakban Kukockij már csak epizód-, illetve mellékszereplőként tűnik fel. Ily módon a főhős státusza két irányból relativizálódik: sorsát egyrészt barátja és alter egoja életének ellentétes fejlődési iránya ellenpontozza, másrészt a hős a családregegy hagyományos szüzsé-sémájának megfelelően, a nemzedékváltás következtében szorul háttérbe.

Hasonló szüzsészerkezetet mutat a *Médea és gyermekei* is, amelyben Médea élettörténetéről a húga unokájának sorsára helyeződik át a hangsúly. A Mása–Nika–Butonov szerelmi háromszög kialakulásának Médea csak passzív szemlélője, a tragikus végkifejlethez vezető szenvedélyek tőle távol, az ő terén kívül bontakoznak ki. A főhős tehát ebben a műben is egy nemzedékváltás következtében szorul a háttérbe. Státuszának relativizálását erősíti a szüzsé időstruktúrája: Médea életútja tulajdonképpen előtörténetként ékelődik a fiatalabb nemzedék jelenébe, Mása, Nika és Butonov szerelmi háromszög-történetének a keretébe.

Az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regényben a főhőst egész élete során nők veszik körül, ily módon Surik alakja jelenti a szüzsés középpontot. A környezetében feltűnő minden nő saját, többé-kevésbé teljes élettörténettel rendelkezik, amelybe Surik egy bizonyos ponton, egy jól körülhatárolható funkciót betöltve, mint epizód- vagy mellékszereplő lép be. A nők számának növekedésével a főhős életének súlypontja egyre inkább az idegen életek terébe helyeződik át, miáltal a centrum, a szüzsés középpont kiüresedik, s a főhős státusz ily módon relatívvá válik. Ez a szüzséséma jelenik meg a *Vidám temetés* című kisregényben is, melynek elemzését ld. *A centrum kiüresedése* című fejezetben.

A *Daniel Stein, tolmács* című regényben a főhős életrajzát gyakorlatilag az olvasónak kell összeállítania különböző szubjektumokhoz tartozó, különböző műfajú és státuszú szövegekből. A főhős alakja és élete olyan mellékszereplők narratíváiból áll össze, akiknek az életében Daniel Stein fontos, de mégiscsak epizodikus szerepet játszik. E mellékszereplők életútja többnyire részletesen megrajzolt és teljes, és nagyrészt a főhősétől függetlenül alakul. A Daniel életéről szóló, különböző korszakokban, helyszíneken (és, elvileg, nyelveken) keletkezett feljegyzések, dokumentumok, rögzített beszélgetések, a főhős saját szövegei, explicit narrátori szervező-funkció és nézőpont nélkül vannak egymás mellé helyezve. Ezzel Ulickaja tulajdonképpen túllép az irodalmi diskurzus határain, amennyiben eljárása egy történelmi személyiségről anyagot gyűjtő történész munkáját imitálja.⁸ Hiányzik azonban a

⁷ Erről részletesebben ld. a misztikumról szóló fejezetet.

⁸ A történelmi diskurzus fontosságát jelzi az életműben a Hodorkovszkijjal folytatott levelezés, ami egyértelmű elmozdulás a fikció világtól a történelmi valóság rögzítésének igénye és a narrativitásról való lemondás felé.

munka utolsó fázisa, az összegyűjtött anyag egységes narratívává szervezése, minek következtében a regényben a narráció szintjén nivellálódik a főhős-státusz.

A legutolsó Ulickaja-regény, a *Jákob lajtorjája* kapcsán eleve felmerül a kérdés, lehet-e főhősnek tekinteni a címben kiemelt alakot. Nora ugyanis vele egyenrangú hősként jelenik meg, és életútja Jakovéval párhuzamosan alakul a szüzsé jelen idejű síkján. Jakov életútja az általa írt és fennmaradt feljegyzésekben és a feleségének címzett levelekben, Nora életének keretein belül bontakozik ki. Nora reakciói Jakov leveleinek olvastán szinte egyáltalán nem jelennek meg a szövegben, a hős a szüzsé végéig nincs felruházva narrátori szervezőerővel. Jakov élettörténete a levélregény kódját eleveníti fel (КАЛАФАТИЧ 2019), de erősen módosított formában, mivel egy-két válaszlevéltől eltekintve, a feleség, Maruszja életútját harmadik személyű narráció közvetíti. A regény egészében megvalósuló szüzsé-sémát leginkább egy matrjoska-alakzathoz hasonlíthatjuk: a legnagyobb „matrjoska” Nora élettörténete a jelen idejű síkon, melyben egy kisebb „matrjoska” Jakov és Maruszja múltbéli élete. A kettő között helyezkedik el Genrih és Amália élettörténetének rétege, amely részben a Jakov és Maruszja története alkotta kisebb, részben a Nora élettörténete alkotta nagyobb „matrjoskával” érintkezik.⁹

A szüzsé legvégén, éppen a főhős meghatározásának kérdésében Nora nézőpontja összemosódik a narrátori pozícióval: „De ki lesz az én főhősöm?”¹⁰ Jakov? Maruszja? Genrih? Én? Jurik? Nem, nem! Senki, aki felfogja individuális létezését, születését és feltételezett, elkerülhetetlen halálát. Azt is lehetne mondani – nem lény, hanem tárgy, meghatározott kémiai összetétellel. De lehet-e tárgynak nevezni azt, ami halhatatlan lévén, rendelkezik a változás képességével a maga elágazásaiban, oldalhajtásaiban, gyökereiben... Inkább valami olyan lényeg ez, ami nem tartozik sem a léthez, sem a nemléthez. Az, ami bolyong a nemzedékekben, egyik személyiségből a másikba, ami magának a személyiségnek az illúzióját hozza létre” (ULICKAJA 2016: 705).

Ebben az idézetben tulajdonképpen a végletekig vitt formában fejeződik ki az a szerzői pozíció, amelyet az eddigiekben Ulickaja főhőseinek megformálása kapcsán próbáltam kimutatni. Eszerint a szerző számára a hős, az egyéni életút csak annyiban érdekes, amennyiben az emberi lényeg hordozója. Ez az álláspont jól magyarázza a teljes életutakat átfogó, lezáró szerzői nézőpontot, a „kívülállást” a hősök viszonylatában, a főhős-státusz relativizálását és ezáltal a főhősök deheroizálását.

Ez, az egyrészt teljes életutakat átfogó, és az egyes embert a nemzedékek folyamában láttató, másrészt az ebből a folyamból emberi kvalitásai révén valamilyen formában mégiscsak kitűnő személyiséget igenlő szerzői pozíciónak, úgy vélem, részben az Ószövetség nemzetségtörténeteiben lelhető fel az előképe. Ulickaja főhőseinek konstans sajátosságai arra utalnak, hogy megformálásuk visszavezethető egy invariánsra, egy „genotípus”-ra, amely a művekben megjelenő számos és változatos „fenotípus” háttérében áll. Ebben az esetben nem prototípusról van szó, mely egy-egy konkrét hős konkrét, akár referenciális, akár intertextuális előképét jelenti, és amelyre, ahogy azt majd a későbbiekben látni fogjuk, Ulickaja gyakorlatilag minden művében találhatunk példát. A „genotípus” egy olyan hős, akinek az alakjában és történetében koncentráltan jelennek meg mindazon tematikus elemek, amelyek általában véve

⁹ Speciális a helyzete ebből a szempontból Nora fiának, Jurának, aki gyermekként Nora élettörténetének a része, de felnőtté és apává válása után már kilép belőle – miáltal a családregegy-séma erősödik fel.

¹⁰ Az eredeti szövegben «Кто он, мой главный герой?» formában szerepel a kérdés. A magyar fordításba beékelte jövő idejű létige Nora megírandó könyvére szűkíti az értelmet, míg az orosz mondat kopula nélkül kifejezett általános és időtlen jelentése a Norának visszamenőlegesen tulajdonított narrátori funkció értelmezést is megengedi.

játszanak meghatározó szerepet az Ulickaja-hősök megformálásában – természetesen a kulturális és irodalmi hagyomány különböző periódusain átszűrve, és a művekben ábrázolt korszak kontextusában aktualizálva.

Meglátásom szerint ez a „genotípus” az ószövetségi Jákob alakja. Jákob neve és élettörténetének egyes mozzanatai több Ulickaja-műben is feltűnnek explicit utalás formájában: az utolsó nagyregény címében kiemelt epizódon túl, a *Szonyecskában* felbukkan Rachel és Lea neve, a Daniel-regényben pedig Hilda számol be édesanyjának arról, hogy járt azon a helyen, ahol Jákob a létrás álmat látta. Mindez önmagában véve is jelzi az alak fontosságát az életműben.

E. Blum Jákob történetét a *Genesis* kontextusán belül értelmezve rámutat, hogy „nem csupán egy »elbeszélésciklusról« van okunk beszélni, hanem egy nagy, integrált sztoriról, saját témákkal” (BLUM 2012: 182). Heller Ágnes egyenesen az első regénynek nevezi Jákob és József történetét, így akár a regényműfaj genotípusaként is felfoghatjuk a *Genesis*nek ezt a szegmensét. De ha mai értelemben vett irodalmi műfajról/műről nem is beszélhetünk, Jákob alakja és története több olyan jellegzetességgel is bír, melyek kiemelt helyet biztosítanak számára az ősatyák sorában, egyúttal párhuzamba állíthatóak az Ulickaja-hősök sajátosságaival. Heller Ágnes szerint „mivel a zsidó Bibliát több mint kétezer esztendőn keresztül minden zsidó férfi olvasta, a [benne megjelenő] regényalakok, mint a klasszikus regényalakok egyike-másika, később reprezentatívvá váltak...” (HELLER 2006: 23). Az orosz és a nyugat-európai irodalmi és kulturális hagyomány mellett a zsidó hagyományból is sokat merítő Ulickaja számára Jákob „reprezentatív” alakja nyilvánvalóan kiemelt jelentőséggel bír. Az alábbiakban azokra a momentumokra szeretnék rámutatni az ószövetségi „hős” alakjában és élettörténetében, amelyek alapján Jákob az Ulickaja-főhősök „genotípusának” tekinthető.

Jákob életét születésétől a haláláig követhetjük nyomon, azaz egy teljes életútról van szó. A korábbi ősatyák történetétől eltérően Jákob életútjából nem csupán egy, hanem több meghatározó epizód is ábrázolásra kerül. Ezek mindegyike olyan döntésen/cselekedeten alapul, amely a hagyománytól eltér, egyéni, mégis a hős sorsának tőle független – Isten által ígért – beteljesedését szolgálja. Ezzel egyértelműen rokonítható az Ulickaja-hősök azon sajátossága, hogy – elsősorban a főhősök, de sok mellékszereplő is – hangsúlyozottan individuális, az aktuális társadalmi közegben elfogadottól eltérő életutat járnak végig, és sorsukban személyiségük (itt nem transzcendens, hanem) immanens lényege teljesül be. Ezek többnyire szintén teljes életutak, és ahogy azt fentebb láttuk, e tekintetben a 18. századi életrajzi regényen és a klasszikus hőstípuson szűrődik át a „genotípus”.

A bibliai Jákob hangsúlyozottan individuális életútja ugyanakkor család- és nemzetségtörténetbe ágyazott, mind szinkrón, mind diakrón vonatkozásban. Ezt az életutat többek között éppen az különbözteti meg a *Genesis* többi családtörténetétől, hogy benne „a fókusz a lineáris/vertikális genealógiáról, amely egy fiú kiválasztásán alapul, áthelyeződik a szegmentális/horizontális genealógiára, mely szerint mindegyik fiúgyermek Jákob örököse lesz” (STEINBERG 2012: 282), és ezáltal kiindulópontjául szolgál a családon és nemzetségen túllépő társadalmi szerveződésnek.¹¹ Ahogy azt a következő fejezetben látni fogjuk, nehéz túlbecsülni a nemzetség és a szociális háló szerepét az Ulickaja-hősök megformálásában: a nemzetségbe ágyazottság a diakrón, a szociális hálóba kötöttség a szinkrón kapcsolódásokat biztosítja a hősöknek, és szolgál egy kiterjedt szereplői rendszer alapjául – a legtisztább formában az *Imágó* és a *Daniel Stein, tolmács* című regényekben. A nemzetség fontosságának

¹¹ V.ö.: „...mindenütt, ahol a szociális struktúrák alapvetően családi viszonyokon alapulnak, a csoport genealógiai koncepciója szerint a törzs vagy a nép története/történelme egyes családokkal kezdődik” (BLUM 2012: 186).

tekintetében, ahogy láttuk, szintén a 18. századi klasszikus hőstípus aktualizálásáról és megújításáról beszélhetünk, de nyilvánvalóan nem elhanyagolható Ulickaja eredeti végzettsége és a populáció-genetika tanulmányozásában szerzett tapasztalata sem.¹²

Bár Jákob történetét lehet izoláltan is szemlélni, alapvetően mégis egy nemzedék történetének a részét képezi, s így Jákob főhős-státusza csak addig tart, amíg a narrátori nézőpont az ő alakjára fókuszál. Történetének kibontása a családregény szüzséjének struktúráját előlegezi meg: miután családjával visszatér szülőföldjére, Jákob főhős-státusza megszűnik, és a következő nemzedékhez tartozó József történetében már csak epizódszereplőként jelenik meg. A nemzedékváltás gyakorlatilag mindegyik Ulickaja-regényben a főhős-státusz relativizálásának egyik legfontosabb tematikus eszköze. Ahogy láttuk, kifejezetten ezen alapul a korai alkotói korszakhoz tartozó *Médea és gyermekei* és a *Kukockij esetei* szüzséje, amelyben a következő nemzedék történetei csaknem ugyanolyan súllyal szerepelnek, mint a főhősként kiemelt alakoké. Médeát a húga unokája, Mása, Kukockijt pedig a fogadott lánya, Tánya története szorítja háttérbe a szüzsé második részében.

Jákob családfővé válásának folyamata több olyan mozzanatot is tartalmaz, amelyek az Ulickaja-művekben is rendre megjelennek. Ezek közül az egyik legjellegzetesebb a párválasztás: az életre szóló pár első pillantásra történő kiválasztása.¹³ Ahogy Jákob a legelső találkozást követően feleségül kéri Rachelt, úgy látja meg az első találkozáskor Szonyecskában leendő feleségét Robert Viktorovics, Jelenában régről ismerősnek érzett társát Pavel Kukockij, esik szerelembe Marijával Jakov Oszeckij, vagy választja ki Mása Butonovot, Olga Ilját, Nora Tengizt. Az 'én' határainak feloldását hozó nagy szerelmek mellett ugyanezek a hősök mások oldalán megélik az ilyen vagy olyan egyéb motivációkból született kapcsolatokat is, – miként Jákob is kénytelen feleségévé fogadni Leát.

A „többnejűség”, sőt, „többférjűség” az Ulickaja-művekben explicit módon megjelenő téma, természetesen az ábrázolt korszak kontextusához igazítva; az előbbire a legeklektásabb (és a narrátor által reflektált) példa Robert Viktorovics Szonyecskával és Jászjával, az utóbbira Tánya Kukockaja és a Goldberg-ikrek. E második esetben nyilvánvalóan érvényesül Tolsztoj hatása, amelyről Tánya Kukockaja kapcsán lesz szó a mellékszereplőkkel foglalkozó fejezetben. Tolsztoj egyik leghíresebb nőalakja, Natasa Rosztova fogalmazza meg explicit módon a két férj utáni vágyat, ami a következő Tolsztoj-regényben már egy egész jelenetté bomlik ki, amikor a szülés után haldokló Anna Karenina ágyánál találkozik a két férfi hős, Karenin és Vronszkij.¹⁴ Részben a 19. századi és az azt követő irodalmi hagyományból, részben a 20. századi társadalmi kontextusból eredeztethető az, hogy a nőalakok tekintetében az Ulickaja-művek jelentős eltérést mutatnak a „genotípus”-tól. Míg az ószövetségi történetben „a nőket kizárólag fiúutódok biztosításának céljából adják férjhez” (STEINBERG 2012: 283), addig Ulickaja műveiben a nőalakok ugyanolyan aktívak a párválasztásban, szabadok és szabadosak szexualitásukban, mint a férfi hősök.

Ahogy Jákob és asszonyai, úgy az Ulickaja-hősök számára is központi probléma a gyermek, és ahhoz kapcsolódóan termékenység és terméketlenség kérdése, a szülés,

¹² Jákob története még ebből a szempontból is szolgál kapcsolódási ponttal: Lábán nyájának szaporítása Jákob ősi, tapasztalaton alapuló genetikai ismereteiről tesz tanúbizonyságot.

¹³ Heller Ágnes megfigyelése szerint „a zsidó hagyományban felnőtt ember pszichéjébe belevésődött az ösztönszerű meggyőződés, hogy nemcsak kiválasztott, hanem kiválasztó is, mi több, önkényes előnyben részesítésre hajlamos és hajlandó. Azt választhatják ki, akit legjobban – vagy egyedül – szeretnek... Ahogy Jákob kiválasztotta a másodszületett, Ráhel, akivel első látásra szerelembe esett...” (HELLER 2006: 23).

¹⁴ A téma a *Fehér éjszakák* hősnőjéhez kapcsoltnak is megjelenik. A Dosztojevszkij-mű és a *Szonyecska* közti intertextuális kapcsolattal *A hősök és az irodalmi hagyomány* című fejezetben foglalkozom részletesen.

gyermekbetegség és -halál, a gyereknevelés, a gyermekek egymáshoz való viszonya és kapcsolata a szülőkkel. Az Ulickaja-művek számtalan variációban jelenítik meg és bontják ki ezeket, a Jákob történetében csak epizodikusan jelzett problémaköröket – természetesen a 20. század második felének társadalmi kontextusához igazítva. Itt csak egy-egy kiragadott példát szeretnék ezekre hozni.

A *Médea és gyermekeiben* a szereplői viszonyrendszer háttérében álló titok forrása éppen Médea gyermektelensége és ezzel párhuzamosan a húga, Alekszandra kikapóssága és termékenységége. A *Kukockij eseteiben* a cselekmény és a hősök kapcsolatának fordulópontjait jelenti Jelena méhének eltávolítása, majd később az erre vonatkozó megjegyzés; ugyanitt fontos epizód Zsenya születése és a terhes Tánya halála. Az Ulickaja-művekben gyakoriak a (főként mentálisan) beteg gyermekek, például az autizmus egy sajátos válfajában szenvedő T-shirt a *Vidám temetésben*, vagy Ilja Down-kóros fia az *Imágóban*. Többször megjelenik a gyermekhalál témája is, többek között az *Imágóban* vagy a *Daniel Stein, tolmács* című regényben.

A vérszerinti vagy fogadott testvérek kapcsolata szintén állandó eleme a családok ábrázolásának. A Jákob-szüzsé szempontjából külön kiemelendő az ikertestvérek vetélkedése Tánya kegyeiért a *Kukockij eseteiben*; ugyanitt fontos szüzsés szál Tánya és Toma kapcsolatának alakulása. A *Daniel Stein, tolmács* című regényben a főhős testvére a narrációban kap fontos szerepet: Avigdor Stein az egyik legfontosabb forrás Daniel gyermek- és fiatakorának rekonstruálásához. A szülő-gyerek kapcsolat egy erőteljes példája ugyanebben a műben Rita Kowacz és a lánya viszonya, a *Jákob lajtorjájában* pedig Norának egyrészt az apjával, Henrikkel, másrészt a fiával, Jurikkal való kapcsolata.

Túl a nemzetségen, amelybe betagozódik, és a családi viszonyrendszeren, amely körülötte kialakul, Jákob személye önmagában is jelentőséggel bír az Ulickaja-hősök megformálásában: mindenekelőtt a transzcendenciára való nyitottsága emelendő ki ebből a szempontból. Jákob történetét álmok és jelenések sora tagolja, amelyekben és amelyeken keresztül a hős közvetlenül tapasztalja meg a transzcendens valóságot, találkozik Istennel. Az álmok és a transzcendens terekbe történő átlépés, ahogy azt a misztikáról szóló fejezetben látni fogjuk, konstans eleme az Ulickaja-műveknek. Még a kifejezetten nem vallásos hősök is megélik Istenközeli élményt, mint például Nora a Színeváltozás ünnepén¹⁵ vagy Kukockij a „köztes állapotban”.

Jákob konkrét álmára az égbe vezető lajtorjáról és Isten ígérteréről Ulickaja utolsó nagyregényének nem csupán a címe utal, de hősnoje, Nora közvetlenül reflektál rá a *Hegedűs a háztetőn* adaptációjának tervezése közben. A második álom, amelyben Jákob Istennel „tusakodik”, és ennek következményeként másnap „sántít vala csípőjére” (Mózes I. 32, 31), áttételesen, Paszternak személyes mitológiáján átszűrve azonosítható be az Ulickaja-hősök életútjában, amire a *Színeváltozások* című alfejezetben helyet kapott elemzés világít rá. Az Istennel és emberrel folytatott küzdelem gondolköréről van szó („mert küzdöttél Istennel és emberekkel, és győztél”, Mózes I. 32. 28), amiért Jákob elnyeri Isten áldását, ugyanakkor élete végéig egy fizikai sérülés formájában hordozza a „tusakodás” nyomát. Az életem át tartó küzdelem az Ulickaja-hősök esetében is kettős: egy bizonyos ponton mindegyik sérülést szerez, amelynek következtében életútja a hétköznapi értelemben inkább bukásként, semmint győzelemként értelmezhető. Ugyanakkor a szerző-narrátor nézőpontjából egyértelműen

¹⁵ A „genotípus” szempontjából nincs jelentősége, hogy a „fenotípus” szintjén az élmény mely valláshoz kapcsolódik. De, természetesen, ahogy az az elemzésekben több helyen is nyilvánvalóvá válik, Ulickaja számára a kereszténység legalább olyan fontos forrás, mint a zsidó hagyomány.

fontosabb maga a küzdelem, semmint a végső győzelem: a „győzedelmeskedés”, ahogy azt Daniel Stein életútjának összegzéseként a szerzői hang leszögezi.

Azt látjuk tehát, hogy az Ulickaja-művekben konstans módon megjelenő tematikus elemek az ószövetségi Jákob alakjában és élettörténetében koncentráltan vannak jelen. Fontos még egyszer hangsúlyozni, hogy – a fentebb megnevezett konkrét utalásokon kívül – nem direkt és közvetlen kapcsolatról van szó az ószövetségi alak és az Ulickaja-hősök között. Inkább egy, a Jákob alakjában koncentrálódó szemantikai mezőről beszélhetünk, amely a kultúra különböző rétegein átszűrten bomlik ki, aktualizálódik és épül be az Ulickaja-hősök alakjába és életútjába.

II.2. SZOCIÁLIS HÁLÓZAT

Miként azt az előző fejezetben láthattuk, az Ulickaja-regényekben a főhős-státusz relativizálásának egyik eszköze a hős beágyazottsága a nemzedékek sorába. A főhősök szerepét és jelentőségét a nemzedékváltás relativizálja, az újabb nemzedékek színre léptetése, illetve a cselekmény előrehaladtával az ő életútjuk egyre erőteljesebb hangsúlyozása, ami strukturális szempontból a nemzedékábrázolás diakrón aspektusának dominanciáját eredményezi.

Az *Imágó* című regényben szintén fontos tényező a nemzedékváltás, de a szüzsé alapját egy bizonyos nemzedék¹⁶ szinkrón metszete alkotja. Ez a főhős-státusz csaknem teljes nivellálódásával jár: az *Imágó*ban, ahogy azt már említettem, három férfi- és három nőalak áll a középpontban, s mindegyik életútja közel azonos súllyal vesz részt a szüzsé alakításában.¹⁷ A hatvanasok generációját képviselő hat hős életútjának egymáshoz való viszonya, illetve a hozzájuk számtalan szállal kapcsolódó nagyszámú mellékszereplő viszonyrendszere alapvetően két megközelítést enged meg, melyek jól illeszkednek Ju. Lotmannak a műalkotás működésével kapcsolatos elméleti megfontolásaihoz.

Ju. Lotman meglátása szerint az irodalmi mű egyszerre modell és jel, amely egyrészt egy adott struktúráként modellálja, helyettesíti a valóságot, másrészt ikonikus jel-jelölt viszonyban is áll vele (JIOTMAH 2002). Az *Imágó* esetében a hat központi szereplő és a mellékszereplők viszonyrendszere egyfelől egy sajátos szociológiai modellként értelmezhető, amely elsősorban a referenciális kapcsolatot biztosítja az adott korszak valóságával. Másfelől, a központi alakok egymáshoz való viszonyából fakadó szimbolikus jelentések a regényt ikonikus jelként vonatkoztatják az orosz kultúra és irodalom különböző szegmenseire. A regényben megjelenő szociológiai modellt a szociális hálózatelemzés segítségével látszik célszerűnek feltárni, a szereplői viszonyrendszer szimbolikus jelentéseit pedig az alakok megformálásának poétikai sajátosságai alapján lehet beazonosítani.

Az *Imágó* szüzséjének bizonyos sajátosságai – a konkrét időpontok (1953–1996) által lehatárolt történelmi periódus; a viszonylag nagyszámú szereplő (közel százötven, névvel jelölt alak), melyek közül nem egy vagy két főhős, hanem fontosabb alakok csoportja emelkedik ki; az előtörténetek, a múlt idejű események elhanyagolható száma; a mind fizikai értelemben, mind mentális vonatkozásban egységes tér (túlnyomórészt Moszkva, illetve a szovjet ellenzéki szféra) – egy szinkron társadalmi-történelmi metszetet jelölnek ki, amely elvileg megengedi a szociológiai szempontú megközelítést.

A szereplői rendszert vizsgálva feltűnő a hősök hálózatszerű kapcsolódása, illetve az, hogy a hálózatos viszonyrendszer több korszak vonatkozásában is reflektált. Egyrészt az irodalomtanár Viktor Juljevicsnek a Tolsztoj-regények világa kapcsán megfogalmazott gondolataiban: „A legmeglepőbb az volt, hogy a tizenkilencedik században sok, egymástól elszigetelten élő ember rokonságban áll egymással, néhány nagy klán összevissza keveredett, a világuk egy hihetetlenül szerteágazó, nagy családnak tetszett” (ULICKAJA 2011: 79); másrészt

¹⁶ L. Ulickaja *Imágó* című regénye bevallottan a közelmúlt egy konkrét nemzedékének, a szovjet ellenzéknek, a „hatvanasoknak” állít emléket. „Az *Imágó*t azért írtam meg, mert egy adott pillanatban úgy éreztem, hogy a mai fiatalok nagyon elítélően viszonyulnak a nemzedékemhez, úgy gondolják, hogy ez a generáció a felelős azért az elhibázott útért, amire Oroszország a szovjet korszak után rátért. Én pedig pont fordítva gondolom, szerintem a mai problémák épp abból fakadnak, hogy nem hallgattak a hatvanas évek generációjára...” (ULICKAJA 2013a). O. Oszmuhina kiemeli, hogy Ulickaja nem részleghajló e nemzedék megjelenítésében, és „távolról sem idealizálja az ellenzéki és ellenzék-közeli köröket” (ОСЪМУХИНА 2012: 111).

¹⁷ Nyilvánvalóan ez a konstrukciós elv is az *Imágó* szüzséjének fragmentáltságát erősíti, melyet többen illettek kritikával, megkérdőjelezve még azt is, hogy a mű regénynek tekinthető. Ld. például, ИВАНОВА 2011, ТИЩЕНКО 2014.

Iljának a szamizdat terjedésére alkalmazott pókháló-metaforájában: „Nézzük például a szamizdatot. Ez már önmagában véve is elképesztő jelenség. Élő energia, amely forrástól forrásig terjed, és szálak szövődnek, és sajátos pókháló képződik az emberek között” (ULICKAJA 2011: 471).

Ulickaja nem szépirodalmi megszólalásaiban is rendre felbukkan a „minden mindennel összefügg” eszméje, amelyben az író a világ egyik alapvető szervezőelvét látja. „Paszternak volt az, aki lehántotta szememről a hályogot, és neki köszönhetően látni kezdtem azt, amit korábban még csak nem is sejtettem: azt, hogy minden mindennel összefügg, meg az összefüggésben rejlő, kimondhatatlan szépséget. Megláttam, hogy a világ tele van történetekkel, mint egy jóféle gránátalma magokkal. És minden ilyen kis mag összekapcsolódik a mellette lévővel. De a szálakat idéző metafora meggyőzőbb. Egyszerűen csak megérinted a legközelebbi szálát, és az – szenvedélyeken, fájdalomokon, szenvedéseken, szerelmeken át – máris elvezet a minta legbelsejébe. [...] Az író mesterségbeli tudása abban rejlik, hogy a lehető legteljesebben mutatja be ezeket a félig elképzelt, félig ellesett kapcsolatokat” (ULICKAJA 2013: 53).

Az emberek közötti kapcsolatok és interakciók makroszintű elemzéséhez a szociológiában az 1980–90-es évektől a „társadalmi kapcsolatok elemzése” (social network analysis) módszert alkalmazzák. A módszer kidolgozása szoros kapcsolatban áll a 60-as években igazolt ún. „hatlépésnyi távolság” jelenségével, mely szerint a bonyolult hálózatot alkotó emberi társadalomban bármely tetszőleges személy átlagosan hat közvetítő, „hat lépés” közbeiktatásával elérhető (BARABÁSI 2013: 32–37). Erre a jelenségre közvetlen utalást találunk az Ulickaja-regényben, amikor Miha azt kéri Iljától, hogy szervezzen neki egy találkozót A. Szaharov akadémikussal. „Ilja egy kicsit még kérkedett is a kapcsolataival, nevetgélve azt mondta: ha nem számítjuk a kínaiakat, a munkásokat és a parasztokat, akkor az egész világ egyetlen emberen keresztül áll kapcsolatban.¹⁸ Szaharov esetében mindenesetre így volt: egy bizonyos Valerij, Ilja régi ismerőse szoros kapcsolatban állt az akadémikussal...” (ULICKAJA 2011: 555).

Mindez azt valószínűsíti, hogy az Ulickaja-regény szereplői viszonyrendszerét érdemes a hálózatelemzés módszerével is megvizsgálni. Lévéen, hogy a szüzsé által lehatárolt, véges, de viszonylag nagyszámú szereplői körről van szó, a hősök összessége egy „kisvilágként”¹⁹ is felfogható, amelyben a hálózatanalízis segítségével kimutatható az adott csoport kapcsolódásainak struktúrája.

Ez a struktúra gráfok segítségével ábrázolható (ld. az 1. számú mellékletet), amelyekben minden pont (csúcs) egy-egy szereplő, akiket a köztük zajló interakciók alapján élek kötnek össze. Az első és legfontosabb megállapítás, amely az *Imágó* szereplői rendszeréről ily módon megfogalmazható, hogy a szüzsé egészét ábrázoló gráf *összefüggő* (1. ábra),²⁰ azaz bármely két

¹⁸ Az orosz eredetiben: «... все люди в мире через одного человека знакомы» (УЛИЦКАЯ 2011: 567). A pontos fordítás: „... a világban minden ember egy áttételen/közvetítőn keresztül ismerős”.

¹⁹ Stanley Milgram terminusa, aki először igazolta kísérlettel az amerikai társadalom hálózatos struktúráját (MILGRAM 1967).

²⁰ A gráfok a kifejezetten hálózatelemzésre használatos Gephi program segítségével készültek. A regény minden olyan szereplője „csúcsként” jelölt, aki részt vesz valamilyen interakcióban, akár közvetlenül, dramatizált jelenetben, akár a narrátor által elbeszélve. Az elemzés szempontjából az interakciók irányát irrelevánsnak tekintettem, ami „irányítás nélküli” gráfokat eredményez. Az interakciók súlyát az alapján határoztam meg, hogy egy fejezetben belül kettőnél több (30 pont) vagy kevesebb (10 pont) van belőle két adott szereplő között, vagy csak említésre kerül a kapcsolatuk (1 pont) – ebből adódik a csúcsokat összekötő élek vastagsága. Az élek eltérő színe a szüzsé kronológiájával áll összefüggésben: a korábbi fejezetekben megjelenő interakciók barnás árnyalatúak, a későbbiek türkizzöldek. Ha a szereplőhöz kapcsolódó interakció semmilyen formában nem befolyásolja a

pontja között létezik legalább egy út. Ez az út túlnyomórészt a központi szereplők egyikén át vezet, tehát ebben a „kisvilágban” minden szereplő össze van kapcsolva a három központi alak legalább egyikével. A kapcsolódás vagy közvetlen, vagy tipikusan két-három lépés távolságot tesz ki a központtól. Ez maximum a fele a valós emberi társadalomra jellemző „hat lépésnyi távolság” mutatónak, tehát a valóságos társadalmi hálózati átlaghoz képest ebben a hálózatban a hősök könnyen „elérhetőek”.

A szüzsé egészében a centrumot a három fiú alkotja, Ilja huszonhét, Miha és Szanya huszonöt és huszonnégy közvetlen „éllel”, mellettük másodlagos centrumként jelenik meg Olga a maga tizenöt közvetlen kapcsolódásával. A prolókus keltette várakozás ellenére Olga két barátnője, Tamara és Galja, a nagyszámú mellékszereplőhöz hasonlóan csupán két-három éllel rendelkező csúcst jelent. A többi, nem központi alak túlnyomó többsége is egynél több kapcsolattal rendelkezik, alhálózatokat formálva a teljes gráfon belül. Ezek a kevés interakción alapuló alhálózatok a három központi hőst összekötő erős gyermekkori baráti kötelékkel szemben érzelmileg nem, vagy csak kevésbé motivált családi, munkatársi, esetenként véletlenszerű kapcsolatokat jelentenek. M. Granovetter elmélete szerint a valós emberi hálózatokban az ilyen típusú, ún. gyenge kötések nagyobb valószínűséggel kapcsolják egymáshoz a belül erős szálakkal kapcsolódó kisebb csoportokat, mint az erős kötések. A gyenge kötések jelentőségét éppen az adja, hogy segítségükkel integrálódnak a társadalmi hálózat egészébe az egyébként elkülönült csoportok, alhálózatok (GRANOVETTER 1973). Az Ulickaja-regény szereplői gráfja is azt mutatja, hogy a nem központi alakok gyenge kötései biztosítják az alapvetően fragmentált szereplői kör közötti összetartó erőt, alkotnak összefüggő hálót, amely a fragmentált szüzsé ellenében hat.

Ugyanakkor, ha egyes fejezetekben vagy szorosan összetartozó fejezetek csoportjában vizsgáljuk a szereplői viszonyrendszert, azt látjuk, hogy egy-egy fejezet erejéig bármelyik, akár csupán két-három kapcsolódással rendelkező szereplő centrummá válhat. Jó példa erre a képzőművész Muratov alakja. Tényleges interakció nem köti őt egyik központi hőshöz sem, csupán a narrátor említi, hogy Ilja intézi Muratov képeinek külföldre juttatását, illetve Iljától hoz neki pénzt a barátja, akinek a nyaralójában megbújik. *A szökevény* című fejezetben mégis Muratov válik központtá, egy olyan kapcsolati hálóban, amelynek tagjai sehol másutt nem bukkannak fel a regényben (kivéve, természetesen Ilját – ld. 2. ábra). Másik példa egy ilyen, a központhoz gyengén kapcsolódó, de egy bizonyos fejezetben központivá váló szereplőre a pszichiáter Dulin. A körülötte kialakított mikrovilág mellékszereplői kapcsolják őt áttételesen a központhoz: Dulin idős kollégája, Edvin Vinberg Ilja mellett hal meg a Nyugat-Európába tartó, emigránsokat szállító repülőgépen, Vinberg gasztroenterológus felesége pedig Tamara témavezetője. A Dulin által pszichiátriai kényszerkezelésre ítélt Nyicsiporuk tábornoct a II. világháború idején Liza katonaoorvos nagyapja gyógyította, a szüzsé jelenében ő juttatja vissza a családnak a tábornoct ellopott kitüntetéseit. Ebben az esetben tehát három, a szüzsé különböző pontjain regisztrált, és az olvasó által nem feltétlenül érzékelt gyenge kötés vezet az epizodikus hőstől a centrumba.

Eltérő képet mutat a szüzsé két nagy egysége, a három fiú iskolai éveit bemutató első hat, illetve a felnőttkorukat elbeszélő további huszonnégy fejezet. Az első egység gráfja lényegesen kevesebb csúccsal rendelkezik, ugyanakkor e csúcsok kölcsönös összekötöttsége nagyobb, és a három fiú mellett a negyedik központot az irodalomtanár Sengeli jelenti. Az interakciók túlnyomó többségében mindhárom fiú érintett, de az ábra azt is mutatja, hogy ebben

cselekményt, vagy kizárólag a múltba utalt, az adott szereplő nem került be a csúcsok közé (pl.: Muratov festő barátjának a felesége és gyerekei, vagy Szamuil, Miha nagynénjének bátyja, aki Lenin közeli harcostársa volt).

a szakaszban Ilja kevésbé központi figura, mint az iskolai évek után (ld. 3. ábra). A felnőttkort ábrázoló gráfban jól érzékelhető a hősök önálló kapcsolatainak túlsúlya, melyek összefűzöttsége lényegesen lazább, mint a gyerekkori szakaszban. A negyedik központ szerepét itt már Olga tölti be (ld. 4. ábra).

Sűrűség szempontjából az első és a hetedik fejezet emelkedik ki 0,17 és 0,12-es mutatóval, ami nagyságrendi különbséget jelent a szüzsé egészét jellemző 0,028-as számhoz képest.²¹ Ez azzal magyarázható, hogy az első fejezetben bontakozik ki a három központi alak viszonyrendszere, amelyben az interakciók jelentős része mindhárom fiúhoz egyformán kapcsolódik, míg a hetedik fejezet a legrészletesebben kidolgozott családi hálózat, amely a negyedik központhoz, Olgához tartozik.

A kapcsolati háló alapján a szüzsé négy nagy egységre bontható. Az első hat, az iskolás évek végével záruló fejezet után következő, szorosabban összetartozó három fejezet Olga családjának kapcsolati hálóját rajzolja ki. Az ezt követő nagyobb egység, a tizediktől a huszonharmadik fejezetig alapvetően Ilja közelebbi és távolabbi kapcsolataiból emel ki alhálózatokat, az utolsó hét fejezetben pedig Miha, majd Szanya kapcsolatai dominálnak. A kapcsolódások számának eloszlása ugyanakkor a szüzsé egészére nézve kiegyensúlyozott: a tíznél több kötést tartalmazó epizódok és a négy-hat kapcsolatból álló „kamara-epizódok” száma hozzávetőlegesen megegyezik, öt fejezetben fordul elő egykapcsolatos „páros epizód”, amelyek alapján nem konstruálható gráf. Ez utóbbiak kizárólag a szüzsé harmadik egységében jelennek meg, a nagyszámú kötésen alapuló epizódok az első és az utolsó egységet jellemzik inkább, míg ún. „kamara-epizódok” mind a négy szüzséegységben találhatóak.

A fentiek azt bizonyítják, hogy az Ulickaja-regény világában a szereplők kapcsolati hálója egzakt módon is igazolható társadalmi modellt rajzol ki. Ugyanakkor a szereplői viszonyrendszer kapcsolati hálózatelemzése összességében nem szolgál lényegesen új információval, csupán formalizáltabban és pontosabban mutatja meg azt, amit az olvasói intuíció is érzékel. Alapvető hozadéka abban áll, hogy egyértelművé teszi: a fragmentális szüzsé és a megbontott kronológia mögött a fő egységesítő elvet a műben a hősök összefüggő kapcsolati hálója jelenti. Mivel ez a hálózat szerzői konstrukció, ezáltal egy bizonyos szerzői nézőpont hordozójává is válik. A nemzedék hálózatként történő ábrázolásában a szerzői nézőpont nem az egyes csúcsokra (szereplőkre), hanem azok összességére és a köztük lévő interakciókra koncentrál. A szüzsé ezekből az interakciókból épül, pontosan úgy, ahogyan Ulickaja a mindent mindennel összekötő szálakról nyilatkozott: tetszőlegesen „megérinti” bármelyiket, a kirajzolódó történet – túl a kronotoposz és a szüzséépítés szokásos logikája által diktált szabályszerűségeen – összefüggésbe kerül az ábrázolt generáció egyik központi képviselőjével, „elvezet a minta legbelsejébe”.

Ugyanakkor, mivel a hálózatosság önmagában véve alapvetően mennyiségi, strukturális jelenség, illetve a leírása formális és mennyiségi mutatókon alapuló módszer, egy sor kérdésre, legyen az szociológiai vagy poétikai, nem ad választ.²² A nemzedékekről való szociológiai gondolkodás egyik megalapozója, Mannheim Károly már a 20. század elején megkérdőjelezte a pozitívista, formális megközelítés érvényességét a nemzedéki jelenség leírásában. Mannheim

²¹ A gráf sűrűsége a szereplők száma alapján lehetséges összes és a ténylegesen megvalósult kapcsolatok arányát jelenti, minden esetben egy 0 és 1 közé eső szám.

²² Néhány ilyen, az interpretáció szempontjából megkerülhetetlen probléma, amely a hálózatelemzés segítségével nem értelmezhető: a diakrón struktúrák (pl. Olga családjának előtörténete), egy kapcsolat epizodikus vagy folyamatos jellege (pl. az irodalomtanár szerepe az első és a második szüzséegységben), egy kapcsolatnak az interakciók számától független súlya (pl. Liza, Nagyka és Debby jelentősége Szanya életében), a narráció szerepe az interakciók ábrázolásában.

úgy gondolta, hogy a mennyiségi alapon megragadható mutatók, „a születés és a halál biológiai ritmusának ténye” (a hálózatelemzés akkor még nem létezett) csupán kiindulópontja a nemzedéki összefüggésnek, amely nem jönne létre a társadalmi együttélés nélkül. A nemzedéket mindenekelőtt a közel azonos születésű egyéneknek a társadalmi térben való hasonló elhelyezkedéséből kiindulva lehet megközelíteni, mivel ez az elhelyezkedés „az egyéniség megnyilvánulásainak játékerét bizonyos, jól körülhatárolt lehetőségekre korlátozza. [...] Pozitív értelemben minden elhelyezkedésben benne rejlik bizonyos magatartás- érzés- és gondolkodásmódok tendenciája, amelyet az elhelyezkedés súlyából kiinduló szociológus megértően megragadhat” (MANNHEIM 2000: 218). Ugyanakkor, hangsúlyozza Mannheim, a kronológiai egyidejűség ténye önmagában még nem formál nemzedéket, hasonló elhelyezkedésről „csak annyiban beszélhetünk, amennyiben fennáll az őket [az adott nemzedék tagjait – Sz.T.] egyformán kötő eseményekben és élménytartalmakban való részvétel lehetősége” (MANNHEIM 2000: 225).

Ha a „nemzedéki elhelyezkedés” szempontjából vizsgáljuk az Ulickaja-regény hőseit, azt látjuk, hogy megformálásukban kiemelt szerepet játszik a társadalmi térben elfoglalt helyük rögzítése. A hat központi hős egy-egy moszkvai iskolában osztálytárs, tehát megközelítőleg ugyanakkor születtek: Sztálin halálának évében a három fiú 12–13 éves, a három lány néhány évvel fiatalabb. Származásuk alapján ugyanakkor a társadalmi térben elfoglalt kiinduló helyük eltérő, más-más lehetőséget biztosít „az őket egyformán kötő eseményekben és élménytartalmakban” való részvételre. Szanya orosz nemesi család leszármazottja, akinek a felmenői között két dekabrista felkelő is található; Miha szidó származású árva gyerek, aki élete első éveit gyereketthonban töltötte, amíg a tizenhetes forradalmárokhoz családirag kötődő nagynénje be nem fogadta; Ilja pedig leningrádi értelmiségi apa házasságon kívül született gyermeke. Közös, és a korszakra jellemző nemzedéki jegy a három fiú „apátlansága”: Szanya édesanyjával és nagymamájával él, az utóbbival szoros lelki kapcsolatban, Mihát a nagynénje, Ilját az anyja neveli egyedül. A három lány származása szintén jelentős eltérést mutat társadalmi elhelyezkedés szempontjából: Olga mindkét szülője a szovjet elithez tartozik, Tamara zsidó értelmiség-közeli családból, Galja pedig tanulatlan munkáscsaládból származik. A hat hős eltérő kiinduló elhelyezkedése a társadalmi térben nyilvánvalóan erősen befolyásolja sorsuk alakulását, annak ellenére, hogy az iskola – és az adott társadalmi berendezkedés egésze – az egységesítés irányába hat, a különbségek megszüntetésére törekszik.

A hősök életútjának és élethelyzeteinek ábrázolásában fontos szerepet játszanak azok a jelenségek, amelyeket Mannheim alapvetőnek tart a nemzedékek meghatározásához: a történelmi folyamat egy körülhatárolt szakaszában folyamatosan újabb kultúrahordozók jelentkeznek, a kultúra korábbi hordozói eltűnnek, miközben mind a nemzedékváltás, mind a kulturális javak átadása folyamatos (MANNHEIM 2000: 220).

Az Ulickaja-regényben a nemzedékek közötti kapcsolat, a családi és a kulturális folytonosság fenntartása, illetve helyreállítása – a hálózatosság mellett – a szereplői viszonyrendszer egyik alapvető szervezőelve. A központi hősök nemzedéke mellett még négy generáció képviselteti magát a szűzsében: Szanya és Liza nagyszülei, valamint az ő kortársaik, a szülők nemzedéke, a hősök gyerekei, sőt, Olga esetében már az unokák is.

Nemzedékváltás szempontjából az *Imágóban* ábrázolt generációnak sajátos szerepe volt a szovjet korszakban. Ahogy arra Marina Csudakova rámutat, Oroszországban a polgárháborút követően mesterséges és mély szakadék keletkezett az apák és a fiúk nemzedéke között, melyet a hatalom úgy ért el és tartott fenn, hogy különböző időszakokban a fiatalok különböző társadalmi csoportjait tömegesen az apák megtagadására buzdította vagy kényszerítette. A hatvanasok generációja volt az első, amelynek „megengedett, hogy az eltűnt apákról

beszéljen és dalokat énekeljen” (ЧУДАКОВА 1998: 79), minek köszönhetően részlegesen helyreállhatott a nemzedékek folytonossága. Az *Imágó*ban ez a problémakör explicit formában Olga családtörténetében jelenik meg. A már felnőtt hős anyja halála után értesül csak arról, hogy az a karrierje érdekében megtagadta pap édesapját és a család azon tagjait, akik az apjával tartottak. A represszált apa rehabilitációját és újrateremtését már csak a negyedik nemzedék képviselője, Olga fia, Kolja intézi el. A nemzedék folytonosságának helyreállításával Olgát is, „mint egy oltványt [...] beoltották a családfába” (ULICKAJA 2011: 193) – ami magyarázza e családi kapcsolatrendszernek a hálózatos struktúrában tapasztalt kiemelt helyzetét, Olga központi pozícióját.

A többi központi hős vonatkozásában nem annyira a nemzetség folytonosságának a helyreállítása, mint inkább a kulturális javak átadása játszik meghatározó szerepet, az első nagy szűzségységben a generációk között, míg a másodikban a kiemelt generáción belül. A három központi hős gyerekkorát rögzítő első hat fejezetben ez a folyamat alkotja a szűzsé alapját. A fiúk, mint a társadalmi térbe újonnan belépő nemzedék képviselői számára a kulturális javakat két szereplő adja tovább: az irodalomtanár Viktor Juljevics és Szanya nagymamája, Anna Alekszandrovna.

Mindketten az iskola és a társadalmi közeg uniformizáló törekvése ellenében hatnak, s mindketten tudatosan avatják be a három fiút a kultúrának azokba az „alternatív” szegmenseibe, amelyek az ötvenes évek szovjet iskolájában nem jelenhettek meg. Viktor Juljevics elsősorban a klasszikus orosz költészettel kíván hatni a rábízott gyerekekre: „– Az irodalom az egyetlen dolog, amely segít az embernek a túlélésben, abban, hogy megbékéljen a korával – oktatta Viktor Juljevics a tanítványait” (ULICKAJA 2011: 80). Az irodalomtanár körül a hajdani moszkvai irodalmi élet nyomainak tanulmányozására alakult csoport, az „Orlikok” egy olyan szocializációs tényező a fiúk életében, amely a Mannheimi kategorizáció szerint a nemzedéki lét legszorosabb kapcsolódási formájához, a nemzedéki egységhez vezethet. A moszkvai irodalmi séták és a szerdai összejövetelek során a fiúk olyan „tudattartalmakhoz” jutnak, olyan „alakító intenciók” formálják őket, amelyek egyrészt hosszan ható csoporttudatot alakítanak ki bennük, másrészt képessé teszik őket arra, hogy majdan felnőttként „részt vegyenek a kollektív történésben” (MANNHEIM 2000: 234). Igaz, az elbeszélői hangba némi irónia vegyül ezen „alakító intenciók” hatékonyságát illetően: „Viktor Juljevics a gyerekek nem túl népes, de dicső csapatát megtanította egy ritka művészetre: Puskin és Tolsztojt olvasni. Meg volt győződve, hogy a gyerekek önmagában már ezzel megfelelő védőoltást kaptak, hogy ellen tudjanak állni a mi orosz életünk minden aljasságának, komorságának és egyebeknek. Ebben azonban valószínűleg tévedett” (ULICKAJA 2011: 114).

Az Anna Alekszandrovna által közvetített „tudattartalmak” a zene és a múzeumok világához kapcsolódnak. Ő elsősorban a klasszikus zene világába vezeti be a három hőst, de Miha tőle kapja kézbe a Bibliát, tőle tanul németül is. Összességében Szanya nagymamája a kulturális értékekkel szorosan összefüggő alternatív életformát, egy, a szovjet mentalitástól idegen, csak egy szűk körre jellemző értelmiségi mentalitást közvetít a fiúk felé. „Együtt jártak el a konzervatóriumba... [...] Különös kis közösség volt ez, amely elveszett a város hatalmas tömegében: olyan volt, mint egy egyházi rend, egy titkos kaszt, vagy talán mint egy titkos társaság...” (ULICKAJA 2011: 29).

A kulturális javakat a központi hősök felé közvetítő mindkét alak habitusa eltér a korabeli szovjet normáktól, ami szoros kapcsolatban áll a származásukkal és attól elválaszthatatlan élettapasztalatukkal. Mindketten az orosz történelem egy-egy hősi nemzedékét képviselik, és ezáltal alakjuk nyilvánvalóan szimbolikus jelentőségű: Anna

Alekszandrovna Lunyin, egy dekabrista hős oldalági leszármazottja,²³ Viktor Juljevics pedig II. világháborús veterán. Alakjukon keresztül a három fiú az orosz történelem két kitüntetett nemzedékéhez kapcsolódhat, részben kb. négy generációnyi áttételen keresztül, részben közvetlenül. Az irodalomtanár közvetlen hatása a fiúkra, illetve az iskolai évek után is megőrzött baráti viszony összecseng M. Csudakova megállapításával is, miszerint a hatvanasok nemzedéke „részben magába olvasztotta a frontot megjártak nemzedékét” (ЧУДАКОВА 1998: 78).

Azt látjuk tehát, hogy a szereplői viszonyrendszer kialakításának kezdő szakaszában, a központi szereplők gyermekkorának ábrázolásában pontosan beazonosíthatóak azok a nemzedéki jelenségek – a társadalmi térbe be-, illetve abból kilépő generációk együttes szerepeltetése, a kulturális javak átadási folyamatának ábrázolása, a nemzedéki egységhez vezető „alakító intenciók” leírása – amelyek Mannheim Károly rendszerében a „nemzedéki elhelyezkedésből” adódó potenciális lehetőségeket, az egyes szereplők sorsát alakítják.

Mannheim szerint a nemzedéki elhelyezkedés akkor válik „nemzedéki összefüggéssé”, hogyha az azonos nemzedéki elhelyezkedésű egyének „részt vettek a történelmi pillanatot konstituáló társadalmi és szellemi áramlatokban, ha tevékenyen vagy tétlenül, de részesedtek az új helyzetet alakító kölcsönhatásokban” (MANNHEIM 2000: 232). Az „enyhülés” időszaka az ötvenes évek második felének Szovjetuniójában a sztálini repressziókat követő új „történelmi pillanat”, mely új társadalmi és szellemi áramlatokat hozott felszínre, egyrészt lehetővé téve a hatvanasok nemzedékének aktív fellépését, másrészt azzal kölcsönhatásban formálódva.²⁴ Az Ulickaja-regény szüzséjének második nagy egysége éppen ezt a nemzedéki összefüggést mutatja fel, az új történelmi pillanatban való részvétel lehetséges módozatait, melyek részben a nagyszámú mellékszereplő élethelyzeteiben, részben a központi alakok felnőttkori életútjában manifesztálódnak. A hangsúly tehát – akárcsak a hálózatos struktúra esetében – nem az egyes tapasztalatokon és életutakon, hanem azok összességén van, a szerzői nézőpont a lehetséges változatok széles körének felmutatásán keresztül érzékeli és érzékelteti a kiválasztott generáció vonatkozásában a nemzedéki összefüggést.

A konkrét életutak ábrázolása azonban már átmenetet jelent a szociológiai és a poétikai nézőpont között. Fikciós műről lévén szó, „a tömeg és az egyén dinamikus összeolvadtsága” a hálózatos szereplői viszonyrendszer ellenére elsősorban mégis a központi alakok helyenként összefonódó, majd újra szétváló, párhuzamosan alakuló életútjában mutatkozik meg, ezek egymáshoz való viszonya adja ki „a minta legbelsejét”, amelyhez az összes többi szál vezet. Ez a mintázat még értelmezhető szociológiailag, mint az adott nemzedéki összefüggésben lehetséges együttállás, de nyilvánvalóan szimbolikus jelentőséggel is bír.

A központi hősök (és az irodalomtanár) életútját nem sokkal a végkifejlet előtt így összegzi keserűen-ironikusan Ilja: „Elvileg a tanárának mindenben igaza van. Ilja becsukta a szemét. Igen, egy zseniális lúzer. Miha pedig egy tehetségtelen költő, egy idealista. Szanya –

²³ Elsődlegesen Anna Alekszandrovna alakjához kapcsolódóan, de a szüzsé egészére kiterjedő szimbolikus jelentőséggel bír a „dekabrista-mítosz” a műben. V.ö.: „A dekabrista téma népszerű volt már a forradalom előtt is, és kiemelkedően népszerű a szovjet korszakban. A „nemesi forradalmárokról” szóló irodalomlista négy vastag bibliográfiai kötetet tett ki, csaknem húszezer tudományos, publicisztikai és szépirodalmi munkát számlált. Ez volt a forradalom előtti orosz történelem legnépszerűbb szüzséje. [...] Az elmúlt évszázad hatvanas éveitől a dekabristák hivatalos szovjet imidzsébe – hű hazafiak, a bolsevikok elődei – azt szétdőlt gondolatok kezdtek beszivárogni. Galics, Lebegyev, Okudzsava, Ejdelman és sok más szerző műveiben a nemesi forradalmárok a szovjet értelmiség alter egojává, Nyikolaj Palkin és zsandárjai pedig a brezsnyevi Politikai Bizottság és az andropovi KGB allúziójává váltak (ЭРЛИХ 2019: 166).

²⁴ V.ö.: „A bűnös örökségtől való megszabadulás szellemi és intellektuális felszabadulást követelt, ez pedig szociális irányultságú cselekvést szült (СЕРЕБРЯКОВА 2013: 76).

elfuserált zenész. Én pedig most már besúgó... Jó kis csapat” (ULICKAJA 2011: 324).²⁵ A szüzsé záróepizódjában Liza pedig ekként foglalja össze útjukat: „Mindegyiküket a szovjethatalom ölte meg. Rettenetes” (ULICKAJA 2011: 615).

A három barát, illetve a három barátnő életútjának közös mintázatát alapvetően négy aspektus rajzolja ki: szerelmeik, haláluk, a hatalomhoz való viszonyuk, és részvételük a kulturális javak előállításában, terjesztésében. Míg az első kettő a hősök személyes szféráját jeleníti meg, addig a második két aspektus a korszakra jellemző társadalmi élet nyújtotta lehetőségeket mutatja fel.²⁶

A szerelem különböző formáinak megélésében – az Ulickaja-hősökre általában is jellemző módon – egyaránt fontos szerepet játszik a testiség és a lelki kötelék. Együttes és egyidejű megélésük abszolút értéként jelenik meg, de a kettő gyakran különböző partnerekkel realizálódik, és mindkettő alapvetően a gyerekkori élményekben gyökerezik. A gyermek Miha egyrészt beleszeret Anna Alekszandrovnába és mindabba, amit az asszony képvisel a számára, ugyanakkor a Down-kóros unokahúgával megélt erotikus tapasztalat életre szóló büntudatot kelt benne, és már ekkor, igaz, öntudatlanul, öngyilkosságra gondol. Később, felnőttkori szerelme a kiegyensúlyozatlan Aljona iránt csak rövid időszakokra talál viszonzásra, akár testi, akár lelki síkon. Csupán Miha száműzetését követően tanul meg Aljona „végre válaszolni az ő szerelmi munkálkodására, párbeszéd alakult ki közöttük, amiről korábban szó sem lehetett” (ULICKAJA 2011: 547).

Szanya gyerekkorában is szétválík a testi tapasztalat és a lelki vonzódás: a környék fiúgyerekeit a testiségbe „beavató” Nagyka révén szerzett élmény végtelen undort ébreszt benne, ugyanakkor gyerekkori barátsága és vonzalma Liza iránt egész életében kitart. A szüzsé zárójelenetében teszi fel a kérdést, „amelyet húsz vagy harminc évvel azelőtt is feltehetett volna: – Figyelj, Liza, tulajdonképpen mi miért nem házasodtunk össze? Akkor, fiatal korunkban” (ULICKAJA 2011: 614–615).

Ilja esetében a szerelem két aspektusa nem válik szét. Két, praktikus megfontolásból kötött házassága között Olgában megtalálja a testi és a lelki ideális egyensúlyát, kiteljesedését: „A szex legnagyobb gyönyörein túl feltárult előttük valami más, a saját „én” szavakkal kifejezhetetlen feloldódásának boldogsága...” (ULICKAJA 2011: 205). Olga és Ilja házasságának teljesség-élményét Olga két barátnőjének sorsa ellenpontozza: Tamara csupán hétvégi szeretőként élheti meg a szerelmet, Galja pedig pragmatikus megfontoláson alapuló házasságra lép.

Az Ulickaja-művekben a szerelem különböző formáinak ábrázolásánál nem kevésbé hangsúlyos a hősök halálának megjelenítése. Az íróny nyilatkozataiban gyakran beszél arról, milyen nagy jelentőséggel bír számára a halál jelensége, a halálhoz való viszony,²⁷ és ez egyértelműen tetten érhető az *Imágó*ban is. Maga a regény címe, annak orosz változata, a „zöld sátor” halál-szimbólum, amely Olga álmában jelenik meg, és a halál előtti egyenlőséget, illetve a megbékélés lehetőségét konnotálja. A szüzséidőt is két haláleset határolja le: Sztálin halálhírének bejelentésével kezdődik, és Brodskij halálának megállapításával zárul a mű.

²⁵ Itt is jól érzékelhető az előző fejezetben, a főhősök kapcsán említett sajátossága Ulickaja alakábrázolásának: hőseinek életútja összességében kudarcos, a hangsúly a történelmi korszak nyomásának való folyamatos ellenállásra kerül.

²⁶ A hatvanasok nemzedékében a két szféra szorosan összefonódott. V.ö.: „Kétségtelen, hogy a korszaknak való erkölcsi megfelelés készítését sok hatvanas érezte. Ebből fakadt a meggyőződés, hogy a történelem áthalad minden egyéni életen, hétköznapi cselekedetekből áll össze, amelyekben az ember nem csupán személyes, de állampolgári jelentősége is megmutatkozik. Ezért az sztálinizmus felélesztése ellen folytatott harc, minden becsületes állampolgár kötelessége” (СЕРЕБРЯКОВА 2013: 76).

²⁷ Ld. pl. a *Halál, te kedves!* című esszét (ULICKAJA 2013: 383–393).

Magában a szüzsében a számos haláleset ábrázolása/ említése közül egyértelműen kiemelkedik Olga és Miha halála. Ilja emigrációját követően Olga pszichoszomatikus tüneteket produkál, betegsége és halála, mint ahogyan Ilja iránti szerelme is, a fizikai és lelki összekötöttséget demonstrálja egy másik dimenzióban: „Olga az Ilja halálát követő negyvenedik napon halt meg” (ULICKAJA 2011: 171). Míg Olga halála kizárólag a személyes szféra eseménye, addig Miha öngyilkossága túlmutat a személyes szférán. Egyrészt a felelősségvállalás aktusa, s mint ilyen, a regény egyik alaptémájának, a felnőtté válás pillanatának szimbolikus ekvivalense.²⁸ Másrészt a hatalomhoz való viszony erőteljes kifejezése, a hatalom által számára „felkínált” lehetőségek kategorikus elutasítása.

A hatalomhoz való viszony mindegyik hős esetében eltérően alakul, és életútjuk kiemelt aspektusát jelenti. Ez az aspektus legkorábban Iljában tudatosul, aki „az iskola elvégzése után gyorsan, a végzősök közül elsőként döntötte el, hogy nem akar az államnak dolgozni... [...] Mindannyiuknál jobban tudott meglógni, ellillanni, felszívódni” (ULICKAJA 2011: 470). Szerteágazó ellenzéki kapcsolatainak köszönhetően központi szerepet játszik az alternatív kulturális javak horizontális, nemzedéken belüli átadásában. Tevékenysége, a szamizdat terjesztése és az ellenzéki mozgalom fényképes dokumentálása azonban nem annyira a hatalom ellen irányul, mint inkább megélhetési lehetőséget nyújt a számára. „Iljának a szamizdatból származott a jövedelme. A többi korabeli „gutenberggel” ellentétben intellektuel finnyáságban nem szenvedett, és a ráfordított idő arányában tisztességes honoráriumot szeretett volna bezsebelni, amit tisztességes módon fényképész- és gyűjtőszennvedélyére fordított” (ULICKAJA 2011: 147). Éppen ez teszi lehetővé, hogy beszervezzék: cserébe fényképarchívumának megtartásáért Ilja ügynökké válik, majd hamarosan, nem teljesen tisztázott motivációból és körülmények között, emigrál.

Ilja társadalmi aktivitásával éles ellentétben áll Szanya teljes passzivitása, „rendszeren kívülisége”, amely még Anna Alekszandrovna rosszállását is kiváltja: „Szanyecska, de hát mégiscsak itt élünk. Végül is ez a hazánk. Tényleg olyan vagy, mintha külföldi lennél” (ULICKAJA 2011: 508). Később Szanyát kizárólag személyes szférájának kiüresedése, nagyanyja és Miha elvesztése veszi rá arra, hogy a barátai által megszervezett fiktív házasság segítségével emigráljon, emigrációjának nincs semmiféle politikai színezete.

Az Ilja és Szanya által képviselt két szélső pont közötti átmenetet jelenti Miha viszonya a hatalomhoz, amely jelentősen átalakul az életút során. Gyerekkori vonzódását a forradalmi eszmékhez az irodalomtanár Sengeli próbálja semlegesíteni, „kategorikusan eltanácsolva” Mihát attól, hogy nyilvánosan felolvassa a Sztálin halálára írt versét. Későbbi hivatása, a siketnéma gyerekekkel való foglalkozás egy rövid időre őt is a rendszeren kívül tartja, amíg az Iljától kapott szamizdatos művek radikális fordulatot nem hoznak az életében. Miután elveszíti munkáját, habitusával összhangban az ellenzéki szféra emberi jogi kérdésekkel foglalkozó vonulatához kapcsolódik. A hároméves kényszermunka után is következetesen ellenáll a hatalom nyomásának, mígnem véglegesen kilép a kilátástalan helyzetből, amelybe beleszorítják.

A három férfi hőséhez hasonló mintázatba rendeződik a három női szereplő hatalomhoz való viszonya. Tamara, aki kizárólag a tudománnyal foglalkozik, majd a pravoszlávia vonzókörébe kerül, Szanyához hasonlóan teljes mértékben kívül marad a rendszeren. Galja, aki társadalmi elhelyezkedéséből adódóan eredendően a rendszer kedvezményezettje, KGB-s

²⁸ Az „imágó” szó, amelyet Miha az ugrás pillanatában ejt ki, a felnőtté válás, az erkölcsi beavatódás metaforája. Ezt a problémát nem csak Viktor Juljevics kutatja, tulajdonképpen ez alapján rendelődnek a szerzői nézőpont értékítései a nemzedék minden egyes megjelenített képviselőjéhez.

feleségként a hatalom kivételezettjeinek körébe jut. A három női szereplő közül Olga helyzete változik a legnagyobb mértékben, így az általa bejárt út Miháéval állítható párhuzamba: a szovjet elithez tartozó „jókislányból” második férje oldalán az ellenzéki szférába kerül, és a szamizdat sokszorosításában, terjesztésében segíti Ilját, ami a hatalommal való nyílt összeütközéshez vezet.

A hősök hatalomhoz való viszonya látszólag tisztán életrajzi-társadalmi kérdés, ugyanakkor e viszonyok elrendezése, „mintázata” túlmutat ezen a szinten. A hatalomhoz való viszony egyértelműen korrelál az egyes hősökre jellemző kulturális szférával, s a kettő együttesen egyfajta értékhierarchiába rendezi a hat szereplőt. Szanya és Tamara, akik semmilyen kapcsolatba nem kerülnek a hatalommal, a leginkább szellemi területtel foglalkoznak: zenével, illetve tudománnyal – így ők állnak a hierarchia legfelső szintjén. A közbülső szintet Miha és Olga foglalja el. Az ő kettejük pozíciója változik a legnagyobb mértékben a hatalomhoz való viszony tekintetében: a rendszer elitjéből, illetve a rendszer elfogadásától mozdulnak el az ellenzéki irányába, mindketten Ilja közreműködésével, de egyúttal belső igénytől is vezérelve. A kultúra szférájában Olga a nyelvekhez, Miha a költészethez kapcsolódik, mely két területen a tiszta szellemi erőteljesebben vegyül a testi-érzékivel.²⁹ A hierarchia alján áll Ilja és Galja, az a két szereplő, aki kapcsolatra lépett a hatalommal. Hozzájuk a kultúrának a testtel kapcsolatos aspektusai tartoznak: a minden szellemtől távol álló Galja élsportoló, míg Ilja a tárgyi valóságot és az ember testi valóját örökíti meg képein.

Jól látszik, hogy ez, a hősök életútjából kirajzolódó poétikai mintázat több szempontból felülírja a kapcsolati hálóból kirajzolódó képet, amelyben Ilja, Miha és Szanya alkotja az elsődleges, Olga pedig a másodlagos központot. Itt a kapcsolatokkal alig rendelkező két nőalak, Tamara és Galja is a másik négy szereplővel egyenrangú eleme a mintázatnak. Másrészt a felosztás szerint Ilja és Olga nem alkotnak párt, mint ahogy az az életútjuk során történik. Harmadrészt a szereplői hálózatban az abszolút központot jelentő alak, Ilja, ebben a mintázatban a hierarchia alá kerül.

Ugyanakkor, ez a férfi-női párok alkotta háromszintes hierarchia összességében és szimbolikusan egy általános emberképet, a trichotomista emberfelfogást jeleníti meg. Ez azt jelenti, hogy bár mind a hat hős többé-kevésbé részletesen kidolgozott életúttal rendelkezik, ebben a poétikai mintázatban együttesen adják ki – a szellem, lélek és test alkotta³⁰ – Embert, az emberi jelenséget, amelynek megismerésére, felmutatására a szerzői nézőpont irányul.³¹ Ez a teljességre törekvő nézőpont pedig lényegében megegyezik a szociológiai struktúráknál tapasztalt, a szereplői rendszer egészére, a csúcspontokat összekötő kapcsolatokra, „szálakra” fókuszáló szerzői nézőponttal.

A három férfi hősnek a kulturális szférában elfoglalt helye, a művészeti ágakhoz való viszonya egy másik, kevésbé hangsúlyos, de poétikai szempontból rendkívül lényeges szimbolikus értelmet is nyer. A polgárháborút követően ugyanis nem csupán a nemzedékek között keletkezett mesterséges szakadék, részben, ahogy arról már szó esett, az apák fiúk általi megtagadásának révén, hanem ugyancsak mesterséges módon meg lett szakítva a kulturális folytonosság is. Az 1920-as évektől kezdve zajlott a „proletár irodalom” szisztematikusan

²⁹ Ebből a szempontból nem véletlen, hogy éppen ezzel a két hőssel kapcsolatban realizálódik a testi-lelki teljesség hosszabb-rövidebb megélése, illetve, hogy éppen az ő testi elmúlásuk szimbolizálódik.

³⁰ A három kategóriának az egyes hősökhöz rendelésében nyilvánvalóan dominanciáról, és nem kizárólagosságról van szó. Tamara ugyanis éppen a test jóllétére irányuló gastroenterológiával foglalkozik, Ilja fotói pedig a szellemi kultúra részét képezik.

³¹ Az emberi „lényeg” mint a szerzői nézőpont tárgya, ahogy láttuk, a *Jákob lajtorjája* című regényben fogalmazódik meg egyértelműen.

kialakítása, és ezzel párhuzamosan az orosz Ezüstkor kultúrájának, irodalmának a kiszorítása.³² Évről évre erőteljesebb kontroll alá került az irodalmi élet, és ezzel párhuzamosan nőtt azoknak a betiltott műveknek a száma, amelyek a századfordulón, az 1917-es forradalmat megelőző időszakban vagy az 1920-as években születtek. „...Hallottunk ezekről a nevekről, hallottuk néhány műnek a címét, de könyvek, azok nem voltak – sehol nem lehetett beszerezni őket. Ezeket a könyveket vagy az Ezüstkor idején adták ki és könyvészeti ritkaság lett belőlük, vagy speciális részlegekben őrizték őket, ahol a széles közönség nem fért hozzájuk” (ЖИЗАНЕВ é.n.). A Sztálin halálát követő enyhülés éveiben, a szamizdat megjelenésével vált lehetővé ennek a irodalmi hagyománynak az aktív befogadása, elsősorban az ellenzéki szférában. „Az 1960–1980-as évek nemhivatalos kulturális mozgalmában a múlt kultúrája iránti növekvő érdeklődést lehet az egyik alapvető tendenciaként megjelölni. Az Ezüstkor csaknem teljesen kiadatlanul maradt költői teszik ki a szamizdat-irodalom jelentős részét; megjelentetésük egybeesett a hivatalos körökben folytatott küzdelemmel „a nevek visszaszerzéséért”: 1955 és 1965 között kiadják Sz. Jeszenyin, I. Bunyin, V. Hlebnyikov, M. Cvetajeva egy-egy gyűjteményes kötetét. Ugyanakkor Ny. Gumiljov, V. Hodaszevics, M. Kuzmin, K. Vaginov, VI. Nabokov, Ev. Zamjatyin és mások művei egészen a peresztrojkáig nem jelenhettek meg, így terjesztésük teljes mértékben a szamizdatra maradt” (СУРИКОВА 2013).

Ennek a folyamatnak, az Ezüstkor irodalmával való folytonosság helyreállításának a bemutatása – és egy másik szinten, a biztosítása – az Ulickaja-regény szüzséjének egyik meghatározó összetevője. Részben a cselekmény szintjén, elsősorban Ilja szamizdattal kapcsolatos tevékenységében, de találkoznak a hősök az Ezüstkor meghatározó költő-személyiségének, M. Volosinnak az özvegyével és rendbe teszik a költő sírját, tartalmaz a mű konkrét idézeteket is az Ezüstkor neves költőitől (pl. M. Cvetajeva verséből: „Dolgom – a Megcsalás, a nevem – Marina, / csak múlandó tengeri tajték!; ULICKAJA 2011: 126), egyes fejezetcímek is ennek a korszaknak a szerzőire utalnak (pl. a *Süketnéma démonok* egy M. Volosin-vers, a *Földalatti gyermekek* pedig egy V. Korolenko-elbeszélés címe).³³

Az Ezüstkor irodalmához való kapcsolódás egyik sajátos formája magában a szereplői rendszerben manifesztálódik: bizonyos attribútumai alapján mindhárom központi szereplő a 19–20. század fordulójának három legjelentősebb irodalmi irányzata, a szimbolizmus, az akmeizmus és a futurizmus valamelyikéhez köthető.

Ilja és a futurizmus kapcsolata explicit módon jelenik meg a szüzsében: a hős futuristák alkotásait gyűjti, „a korai Majakovszkij Ilja gyűjteményének legértékesebb részét képezte” (ULICKAJA 2011: 197). Ilja futurizmushoz való közelségét erősíti „rendszeridegen”, a rendszer képviselői (pl. Olga szülei) számára provokatív életvitele, illetve az, hogy fotósként alkotótevékenysége a vizualitáshoz kötött.

Szanya alakja egyértelműen a szimbolizmushoz kapcsolódik, amennyiben az ő életében a zene foglalja el a központi helyet, a nőkhöz való viszonyt pedig alantas testiség és plátói érzelem kibékíthetetlen kettősségében éli meg. A kettősség nem csupán a nőkhöz való viszonyát jellemzi, hanem – a szimbolisták felfogásához hasonlóan – teljes világlátását meghatározza: „Egy másik világ létezésének meggyőző bizonyítéka a zene volt, amely abban a másik világban született, és titokzatos módon áthatolt ide is” (ULICKAJA 2011: 234).

A legkevésbé explicit módon Miha kapcsolata jelenik meg az Ezüstkor harmadik irányzatával, az akmeizmussal. A hős gyerekkorától kezdve verseket ír. Költészetének

³² „Miközben a szovjet hatalom elvárásait, »szociális megrendelését« kielégítő tendenciák fokozatosan beépültek az új irodalomba, minden ideológiailag elfogadhatatlant elkezdtek belőle kiszorítani, létrehozva az évek során egyre szélesebbé váló rétegét a kiadatlan, »elhallgatott« irodalomnak” (ГАСИЯПОВ, ЮРЧЕНКО 2004).

³³ Peinturier-Magnat közel 500 (tágan értelmezett) kulturális allúzióra és intertextuális kapcsolatra mutat rá a regényben (PEINTURIER-MAGNAT 2016).

forrásáról nincs információ a szövegben, egy helyütt azonban Miha úgy nyilatkozik, hogy az akmeista költészet áll hozzá a legközelebb: „Igaz, én Anna Ahmatovát jobban szeretem...” (ULICKAJA 2011: 126). Ha elfogadjuk azt a szakirodalomban már felmerült feltételezést, hogy Szanya nagymamáját Ulickaja Anna Ahmatova vonásaival ruházta fel, Miha szoros kötődése Anna Alekszandrovnához is a hős és az akmeizmus közötti kapcsolatot erősíti.³⁴

Azt látjuk tehát, hogy a központi hősök attribútumai, mindenekelőtt az egyes művészeti ágakhoz való kötődése összességében az Ezüstkör kultúráját idézi meg, annak meghatározó, részben egymás mellett élő, részben egymást váltó irodalmi irányzataival. A három, egymással szorosan összekapcsolt központi szereplő ily módon a kulturális folytonosság helyreállításának, egyúttal e folyamat demonstrálásának az eszköze. Miközben a három fiú életútja szociológiailag is értelmezhető mint lehetséges variációk összessége egy adott nemzedéki összefüggésben, ezek a variációk olyan alakzatba rendezettek, amelynek szimbolikus jelentése, jelentősége szociológiailag már nem, csak poétikailag releváns. Ez a rendezettség pedig egy olyan szerzői nézőpontot feltételez, amely egyrészt nem csupán a társadalmi kapcsolatrendszerre lát rá, hanem az *emberi jelenséget* az egyének által megvalósított különböző *életutak összességében* mutatja fel. Másrészt ezeket az életutakat egyenként és összességükben is a kultúrával való szoros összefüggésében látatja, miáltal azok külön-külön és együttesen is a kulturális folytonosság letéteményesévé válnak.

³⁴ A. Kunyik egyértelműen Ahmatova-allúziót lát Anna Alekszandrovnában: „Anna Alekszandrovnna erőteljesen megrajzolt alakja összefolyt az elmúlt korszakot szimbolizáló Anna Ahmatova alakjával” (КУНИК 2013).

II.3. A CENTRUM KIÜRESEDÉSE

Az első alfejezetben az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regény kapcsán esett szó arról, hogy a főhős-státusz relativizálásának egyik formája a szüzsében kialakuló körstruktúra, melynek középpontja fokozatosan kiüresedik. Meghatározó szerepet játszik ez a struktúra a *Vidám temetés* című kisregény szüzséjében is, ahol alapvetően a halál szemantikáját hordozza.

Ugyanakkor, ahogyan azt Ju. Lotman megállapítja, „a modern, szüzsével rendelkező szöveg két, tipológiailag ősi szövegtípus – a lineáris és a ciklikus – interferenciájának, kölcsönös egymásra hatásának a terméke” (JOTMAH 1992: 226). A *Vidám temetés*ben a ciklikussal kölcsönhatásban álló lineáris struktúra egy új állapotba történő átlépés lehetőségét kódolja. Itt a lineáris modell az európai középkori kultúrát összegző és egyúttal lezáró műhöz, Dante *Isteni színjátékához*, a ciklikus modell pedig a középkor egy sajátos műfajához, a haláltánchoz kapcsolódik.

A középkori Európa kultúrájában a haláltánc-műfaj mindenekelőtt az ikonológiában játszott fontos szerepet, de megjelent a 14–16. századi költészetben is, és a vég elkerülhetetlenségét, a nemtől, kortól, szociális státusztól független halál előtti egyenlőséget volt hivatott felmutatni. A halál ezeken az ábrázolásokon gyakran „mumifikálódott holttest, arató, madarász, puskás vadász képében jelenik meg”, a későbbi variánsokban pedig mint csontváz. „Ezek a halálábrázolások önálló, a keresztény dogmatikától eltérő, és részben annak alakjait duplikáló mitopoétikai sort alkotnak” (PEУТИН 2003). Gyakori ábrázolásmód az összekapaszkodó, különböző nemű, korú és társadalmi státuszú alakok körtánca egy sírgödör körül – innen ered a haláltáncal összekapcsolódó körstruktúra, amely irodalmi művekben gyakran rondóformában képződik le (ld. például Villon balladáit).

A *Vidám temetés*ben mind a térben kirajzolódó körszerkezet, mind az időben kibomló rondóforma meghatározó strukturális elv. A kisregény szüzséjének alapja a festőművész Alik utolsó napjai és halála. A haldoklás folyamatát, a mindössze néhány napot felölelő jelen idejű sítót a hős és a hozzá kapcsolódó nőalakok, elsősorban Irina, Nyinka és Valentyina előtörténetének egy-egy epizódja szakítja meg. A jelen időhöz és az előidőhöz tartozó epizódok ritmikus váltakozása rondóformaként értelmezhető, amelyben a főtéma (halál/haldoklás) újra és újra visszatér a melléktémákat (előtörténeteket) megjelenítő epizódok után. A struktúra ebből a szempontból így néz ki (H=haldoklás): H / T-shirt / H / Irina / H / gyerekkor / H / Irina / H / a betegség / H / Menashe rabbi / H / Valentyina / H / utazások / H / Nyina / H / Nyina / H / Irina / H. Az előtörténetekben a hangsúly, a *Surik*-regényhez hasonlóan, ebben a műben is többnyire az adott mellékszereplő életútjára kerül, amelyben Alik fontos, de nem főszerepet tölt be. A témák és idősíkok váltakozása a temetés-epizóddal zárul, a temetést követő halotti tor pedig a fő- és melléktémák „variációit” tartalmazó sajátos kódaként zárja a szüzsét. A halott Alikot korábban magnószalagra rögzített hangja helyettesíti: „A hatalmas üresség, amely a halált követően tátong, szemfényvesztéssel volt kitöltve. De – csodálatos dolog! – mégiscsak ki volt töltve” (ULICKAJA 2005: 157).³⁵ A főhős halálával pedig szinte minden mellékszereplő életében fordulat áll be. Az évek óta ellenségeskedő barátok kibékülnek, Fima úgy dönt, hogy visszatér Oroszországba, Berman ellenkezőleg, véglegesen az emigráns létet választja. Irinát perspektivikus házasság várja, Valentyinát szenvedélyes szerelem, Nyinkát pedig az özvegyiség, és minden valószínűség szerint, pszichiátriai kezelés. Apja halálával T-shirtnek

³⁵ A halál tragikumának és e tragikum érvénytelenítésének kettősségét megalapozó játékra N. Kovtun hívja fel a figyelmet: „... a kulcsjeleneteknek egyaránt van kimenete a „magas” művészet irányába és a balagán [vásári komédia], a cirkusz, a szappanopera regisztereibe, ami kettős hatást eredményez” (KOBTVH 2013: 211).

„hirtelen, mint a macskakölyöknek a hetedik napon, kinyílik a szeme, látni kezdi Alik képeit” (ULICKAJA 2005: 154), és az autizmus egy válfajában szenvedő, önmagát kereső kamaszlányból öntudatos fiatal nővé alakul.

Az időben kibomló rondóforma mellett a jelen idejű síkot a térben kirajzolódó köralakzatok jellemzik. A halál ténye, ahogy azt szintén Ju. Lotman állította, a szokásosnál is nagyobb jelentőséggel ruházza fel a műalkotás elejét és végét (JOTMAH 1993a). Az Ulickaja-kisregényben a főhős halálának tényén kívül egy, többek között a ’halál’ és ’vég’ jelentéssel is bíró káromkodás, a ’pizgyec’ szó³⁶ is ezt a funkciót erősíti. A szó a szüzsé legelején Alik lányának a pólóját díszíti „lumineszkáló” betűkkel, melyeket maga a hős készített, a szüzsé végén pedig ez a hős utolsó szava, mely a barátainak küldött üzenetet zárja. E motívumismétlés révén egyúttal összekapcsolódik a szüzsé eleje és vége, körstruktúra alakul ki, mely a mű több jelenetének alapját is képezi.³⁷

Alik a számos mellékszereplő körében mindig a középpontban helyezkedik el: akárcsak a temetésen, ahol tarka tömeg állja körül a sírgödört, a műteremben is a hős jelenti metaforikusan és fizikai értelemben is a középpontot. „Alikot kicipelték a hálószobából, és minden oldalról párnákkal fölpolcolva beültették egy karosszékbe. Ez volt az ő állandó helye, a többiek pedig lassan keringtek a lakásban...” (ULICKAJA 2005: 48). Ugyanakkor a központi helyet elfoglaló főhőst egyre több szinten valamiféle hiány jellemzi, minek következtében az alakjával azonosított centrum egyre inkább kiüresedik. Maga Alik is leginkább „...önmaga feloldódásának elviselhetetlen érzésétől szenvedett” (ULICKAJA 2005: 50).

Egyrészt fiziológiai szinten, a betegségből adódóan a hős érzékszervei sorban mondják fel a szolgálatot: az izombénulást követően, illetve azzal párhuzamosan fokozatosan veszíti el az ízérzékelését, majd a látását és a hangját. Pszichológiai szinten hiánnyal jelölt tulajdonságokkal írja le a hőst fiatalkori szerelme. Irina, aki Alikkal szemben a praktikus élet embere, felelőtlenességgel, gondatlansággal és a szeretetre való képtelenséggel vádolja gondolatban a hőst. A pravoszláv pappal és a rabbival folytatott beszélgetés pedig a metafizikai szinten mutat rá a hiányra Alik alakjával kapcsolatban. A „Harmadikat”, akinek jelenlétéről a hőst megkeresztelni hívatott Viktor atya a beszélgetés során meg van győződve, Alik nem érzékeli, és „e jelenlét hiányát olyan erővel élte át, amilyenel talán magát a jelenléte sem lehet átélni...” (ULICKAJA 2005: 54). A másik pap, az Alik által „konzultációra” hívott Menashe rabbi pedig „fogoly gyermekként” azonosítja a hőst, aki a Tóra nélkül él, elszakadva „attól az élethalptól, amelyet ő [Menashe] kizárólag a Tórában ismert el” (ULICKAJA 2005: 68).

A középpontot elfoglaló főhős tehát mind fizikailag, mind pszichológiailag, mind metafizikailag egy „üres helyé” válik, melyet a vele különböző viszonyban álló mellékszereplők vesznek körül, és amely a hős halálával végképp kiürül. A halotti toron „vagy ötvenen ültek le a közös asztalhoz [...] Érdekes, hogy ekkora tömegben is lehet ürességet érezni” (ULICKAJA 2005: 155).

Egészen nyilvánvaló formában jelenik meg a körszerkezet és az elmúlás összekapcsolódása a paraguayi zenészek táncában. Az utcai zenészek a hős agóniájának kezdetén lépnek a lakásba, és koponyákból, apró csontokból álló zeneszerszámaikon olyan zenét játszanak, amely „direkt a betegeknek szól”. „A jópofa gyerekek ezalatt sorba álltak, egymás tarkójába lihegve. [...] rövid lábaikon elindultak körbe-körbe, minden lépésnél épp

³⁶ A magyar fordításban csak a mű végén szerepel a magyar ekvivalens: „a picsába” (ULICKAJA 2005: 158), a mű elején az orosz szó transliterált változata áll, ami gyengíti a motívum szerepét.

³⁷ A. V. Polupanova Alik sorsának felépítésében látja a körszerkezetet: „Alik sorsa, életének megtört vonala az elbeszélést koncentrikus körök elve szerint rendezzi, hol végtelenül kitágulva a múlt irányába, az emlékezet mélyébe, hol visszahúzódva a »haldoklás pontjához«, a jelen pillanathoz” (ПЮЛЮПИАХОБА 2013).

csak egy kicsit rugózva, ritmikusan imbolyogva, kiáltásszerű lélegzetvételek közepette” (ULICKAJA 2005: 116). Zenéjükben és mozgásukban Alik a haláltáncra ismer, mely „szó szerinti elbeszélés a test haláláról” (ULICKAJA 2005: 117). Alik felismerése felszínre hozza a haláltánc-műfaj azon sajátosságát, hogy irodalmi motívumként „az emberi létet a test életével azonosítja, a halál a test, az érzékek és az emberi individualitás elvesztésével asszociálódik. Ezáltal a motívum logikája a szellemi lét hiányát vagy elégtelenségét feltételezi, mintha az ábrázolt alakok földi életéből hiányozna a szellemi, nem anyagi dimenzió” (ЖЕОХАВИЧУС 2015: 86). Ezt erősíti az Ulickaja-kisregényben egyrészt a korábban említett metafizikai hiány, mely nem csak a főhős alakját jellemzi. Másrészt az erotikus momentumok hangsúlyos jelenléte Alik és a nőalakok ábrázolásában – ami szintén kapcsolatba hozható a haláltánc-műfajjal.³⁸

Mindazonáltal Alik halála nem csupán a haláltánc által szimbolizált abszolút véget és a test elmúlását jelenti. Nyina a férje elvesztését ambivalensen érzékeli: „Alik halála napja óta csak két dologra emlékezett: hogy Alik meggyógyult, meg hogy Alik nincs többé. Hétköznapi emberi tudatban ez a két dolog nem fért volna meg egymással” (ULICKAJA 2005: 148). A mentálisan beteg Nyina tudata azonban a halálhoz való viszonyának éppen a műben a két szüzsétípus által kódolt két változatát jeleníti meg. Egyrészt az elkerülhetetlen és végső elmúlást, melyet a haláltánc-hoz kapcsolódó ciklikus típus szimbolizál,³⁹ másrészt az újjászületés lehetőségét, melyet a lineáris szüzsétípus kódol. A lineáris szüzsében az ismétlődés szerepét Ju. Lotman abban látja, hogy az „létrehozta a másikat (általában a fiúgyermek) alakját, akiben a halott, mintegy saját képmásában, új életre kelt” (ЖИОТМАХ 1992). Alik esetében ezt a funkciót a lánya, T-shirt tölti be, egyúttal ő az egyetlen, aki nem csak külsejében hasonlít Alikra, de megérti a hős által az átmenethez kapcsolt szimbolikát.

Az újjászületés, az átmenet momentuma Ulickaja kisregényében Dante *Isteni színjátékához* kapcsolódik. Dante művéből Joyka, Alik olasz szomszédja olvas fel. A szövegből nem derül ki, pontosan melyik részlet hangzik el, de Alik Fimával folytatott első párbeszéde a *Pokol* harmadik énekére utal. „– Á-á, te vagy az... Hoztad a menetrendet? – Miféle menetrendet? – csodálkozott el Fima. – A kompét... – mosolyodott el halványan Alik” (ULICKAJA 2005: 8). A jelenlévők közül egyedül T-shirt érti meg, hogy az apja nem a South Ferryről beszél, hanem Kharon ladikjára gondol. A *Pokol* harmadik énekében Dante és Vergilius a pokol bejáratánál várakozik, hogy Kharon ladikján átjussanak „az átkos Acheron folyón”. A parton a közömbösök tömege áll, „kik közönyösen éltek / s kiket nem ért dicséret, sem gyalázat...” (DANTE 1986: 90). A vallások tekintetében „pártonkívüli” Alik ebből a szempontból éppen ehhez a csoporthoz tartozik. A folyón való átkelésre két későbbi kép utal a műben: a temetőben a fehér koporsó, amely a férfiak kezében csónakként „libeg, egészen utolsó állomáshelyéig” (ULICKAJA 2005: 150), illetve Aliknak a toron felhangzó beszéde, aki ezzel „egy kis kavicsot dobott át a túlpartról” (ULICKAJA 2005: 156).

Az újjászületéshez, az átmenethez szorosan kapcsolódó „gyermekség” Ulickaja művében nem csupán a hős, az egyén szintjén, hanem a társadalom vonatkozásában is fontos szerepet játszik. A gyermeki állapot jelentése, jelentősége kiszélesedik, és részben a New York-ban új életet kezdő orosz emigránsok és a „fiatal” amerikai nemzet, részben a műben megjelenített történelmi-kulturális pillanat jelölőjévé válik. Maga Alik egy új kultúra, Viktor atya pedig egy új nemzet születéséről beszél: „Hát itt vannak ezek az új idők: tulajdonképpen

³⁸ Huizinga a haláltánc egyik típusaként említi „a nők haláltáncát”, amelyben megjelenik az érzéki mozzanat. „Amikor a női élet mulandóságán siránkoznak, tulajdonképpen a gyönyör rövidségét panaszozzák, és a *memento mori* komor hangjával összeolvad a szépség mulandósága feletti szánakozás (HUIZINGA 1976: 112).

³⁹ Ebben a tekintetben az Ulickaja-kisregény jelentősen eltér a ciklikus szüzsé általános szimbolikájától, mely az ismétlődések révén éppen a halál és feltámadás örök váltakozását kódolja.

sem zsidó, sem hellén szó szerinti értelemben” (ULICKAJA 2005: 75). Menashe rabbi szintén érzékeli a társadalmi folyamatokat, melyek az ő értelmezésében a „fogságba ejtett gyermekek” korát eredményezik.

Ez a vallásoktól elszakított állapot, melyet a rabbi a „pogányok győzelmeként” értékel, elsősorban a nőalakok mentalitásában jelenik meg. A főhöst körülvevő nők viselkedése nem illeszkedik sem a keresztény, sem a judaista értelmezési keretbe. A pravoszláv pap lelkesedik az Alikot gondozó, hiányos öltözetű nők láttán, a rabbi viszont felrója nekik, hogy „egyáltalán nem értik, micsoda is a meztelenség” (ULICKAJA 2005: 60), és a felesége attitűdjét állítja szembe velük. Ugyanakkor egyik pap sem érzékeli, hogy ezeknek a „mirhahordozó” és „büntelen” nőalakoknak erőteljes vonása a kisgyermekre és a primitív népekre jellemző mágikus gondolkodás.

A mű több jelenete is a mágikus gondolkodásmódot jeleníti meg. Gyógy- és védelmező mágiát⁴⁰ gyakorol a belorusz javasasszony, aki különféle füvek rituális használatával próbálja Alikot gyógyítani. Igaz, tudatában a mágikus gondolkodás a keresztényi hittel ötvöződik: „Meg kell keresztelni [Alikot]. Ennyi. Másképp semmi sem segít” (ULICKAJA 2005: 14).⁴¹ Tisztán mágikus gondolkodáson alapul az epizód, amelyben Fayka egy Alikhoz hasonlatos babát szorongat, a hős pedig a baba helyett szólal meg, és Viktor atya a babának válaszol. Alik azonosítása egy babával több más szöveghelyen is előfordul: például Nyinának meggyőződése, hogy a koporsóban Alik helyett „egy gyönyörűre festett baba” (ULICKAJA 2005: 149) fekszik.

Nyina szeszélyei, hogy nem hajlandó pénzhez érni és tűz közelében tartózkodni, szintén a mágikus gondolkodás egy sajátos típusát képviselik. Nyina viselkedésében ugyanis egy pszichiátriai kórkép, a délire de touche (félelem az érintéstől) jelenik meg, amit S. Freud *Totem és tabu...* című munkájában a tabu jelenségéhez hasonlít. „Az idegesek kényszeritalmainak első és legfeltűnőbb megegyezése a tabuval az, hogy ezek a tilalmak éppoly motiválatlanok és létrejöttükben ugyanoly talányosak. Egyszer valamikor felleptek és most azután leküzdhetetlen félelem kényszerít a megőrzésükre. [...] A neurózis fő és központi tilalma, miként a tabué is, az érintési tilalom, innen a neve is...” (FREUD 1990: 31). Nyina esetében ezek a(z ön)korlátozások egyenesen éhhalálhoz vezettek volna, ha Alik nem gondoskodik róla.

Valentyina rigmusa és tánca a toron a szerelmi mágiának a folklórban megőrződött változatát képviseli. Mágikus hatását bizonyítja a fürdőszobai jelenet a paraguayi zenészek vezetőjével, ami „sem mire sem hasonlított, amit [Valentyina] valaha is átélt, de fantasztikus volt” (ULICKAJA 2005: 165). Maga a haláltánc, amit egy trópusi őserdő mélyén megbúvó faluból két héttel korábban New York-ba érkező paraguayi zenészek adnak elő, lényegében egy mágikus rituálé, amely a műben a főhős agóniájának megjelenítője.

Összességében azt látjuk tehát, hogy a lineáris szüzsé által kódolt, és az *Isteni színjáték* egy epizódja révén szimbolizálódó átmeneti állapot nem csupán az egyén szintjén – a főhős halálában, illetve a New York-i orosz emigránsok élethelyzetében – nyilvánul meg, hanem egyúttal egy történelmi-kulturális paradigmaváltásra is utal. Egy „gyermeki” stádiumban lévő kultúrára, melyet archaikus viselkedés- és gondolkodásmód, illetve a centrum hiánya jellemez. Ez pedig a gyermek-téma egy újabb, az *Imágó* című regényben tapasztaltaktól eltérő szimbolikus megjelenítése, amely messze túlmutat a szakirodalomban a család-tematika keretein belül tartott értelmezéseken.

⁴⁰ Ld. Sz. A. Tokarev tipológiáját (TOKAPEB 1990: 436).

⁴¹ A javasasszony gondolkodásának kettősségében ily módon a Ju. Lotman által leírt két, a megegyezésen és az odaadáson alapuló kultúra-típus ötvözete jelenik meg. Ld. JIOTMAH 1993.

III. MELLÉKSZEREPLŐ-PÁROK

Az Ulickaja-művek szereplői rendszerével kapcsolatban többen felfigyeltek a párok/ellentétpárok gyakoriságára. N. V. Presznyakova az *Imágó* központi alakjait áttekintve jut arra a következtetésre, hogy a regény „szereplői rendszere a kontraszt elvén alapul” (ПРЕЧНЯКОВА 2014: 100). A *Bevezető*ben már említett O. V. Pobivajlo az ikermítoszok strukturáló szerepét mutatja ki Ulickaja 2009 előtt született regényeiben és elbeszéléseiben. Tágan értelmezve ezt a szerepet, az ikermítosz leképződését különböző szintekhez köti. Közvetlenül a szereplők szintjén a demiurgosz- és trixter-típusú hősök egymás mellé- vagy szembeállításában, illetve átváltozásaikban, motivikus szinten pedig olyan ellentétpárokból látja az ikermítosz strukturáló szerepét, mint például hatalom–alávetettség, test–lélek, alkotás–utánzás, gyermekáldás–terméketlenség, kultúra–hétköznapiság. A vizsgált művek kompozíciójában a hősök átváltozásaiból adódó tükröződések sorolja a mítosz hatókörébe, illetve az életmű (akkori) egészét tekintve az önidézetek, önparódia jelenségét (ПОБИВАЙЛО 2009: 78).

Ezek a kettősségek a később született regények és elbeszélések szereplői rendszerében is megjelennek. Az alábbiakban két olyan mellékszereplő-pár típust vizsgálunk, amely konstansnak tűnik az életműben, és mitopoétikai szempontból mindkettő beilleszthető a demiurgosz–trixter kategóriába. Azonban nem a vizsgált hősök mitopoétikai aspektusa, hanem a szüzsé dinamikájával és az irodalmi hagyománnyal való kapcsolatuk, illetve az általuk megjelenített, az életműben egyaránt központi szerepet játszó két téma – a szerelem és a tudomány – áll az elemzések középpontjában.

III.1. Lányok a centrumban és a periférián

Az Ulickaja-regények szereplői rendszerében a különböző szüzséstrukturákban kiegyenlítő életutak közt feltűnnek jellegzetes szereplőpárok. Az egyik ilyen tipikus párost ellentétes irányú dinamikával rendelkező lányalakok alkotják, akiken keresztül a szerelem/szeretet mibenléte, illetve annak hiánya problematizálódik.

Tányát és Jászt (Szonyecska), Tányát és Tomát (*Kukockij esetei*), Olgát és Galját (*Imágó*) szoros baráti, az első két esetben csaknem testvéri kötelék fűzi össze. A szereplőpárok első tagja társadalmi státuszát tekintve a centrumhoz tartozik, elit értelmiségi család egyetlen gyermekeként nő fel, viszonylagos szabadságban és szeretetteljes légkörben. Közös vonásuk az öntörvényűség, amely részben a tanuláshoz és a hivatásukhoz való viszonyban, részben a párválasztásukban mutatkozik meg.⁴² Ezen a két területen hozott döntéseik révén mindhárman kilépnek gyerekkoruk kivételezett közegéből, a centrumból.⁴³ A szereplőpárosok másik tagja, Jászt, Toma és Galja kisgyerekkora a társadalmi perifériához kapcsolódik, onnan kerülnek szerencsés véletlenek és/vagy elszántságuk következtében szereplőpárjuk mellé, majd annak helyére a centrumban, amely megjelenésük következtében fokozatosan széthullik.⁴⁴

⁴² Ahogy az első fejezetben láttuk, a főhősök megformálásában is kiemelt szerepet játszik ez a két életszféra – e tekintetben sincs tehát éles különbség főhős és mellékszereplő között Ulickaja műveiben.

⁴³ Ehhez a típushoz tartozik a *Jákob lajtorjája* című regény főhősnője, Nora is, de a kiegészítő szereplőpár nélkül.

⁴⁴ Ehhez a típushoz tartozik, de kiegészítő szereplőpár nélkül, Alja Toguszova az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regényben.

Az alábbiakban először a szereplőpárok első tagját és a viszonyrendszerüket meghatározó szerelem-koncepciót vizsgálom a két Tánya példáján, majd a perifériáról a centrumba tartó lányalakok dinamikáját Toma élettörténetén keresztül.

III.1.1. Szerelem és kémia

Tánya Kukockaja a felnőtté válás küszöbén tudományos pályára készül, és egy laboratóriumban kezd el dolgozni. Szembesülése azzal, hogy „bizonyos alapfogalmak kitörlődnek” belőle és nem érzékeli többé „az ember és a patkány élete közti különbséget” (ULICKAJA 2003: 203), kibillentti korábbi „jókislány” pozíciójából: otthagyja a munkahelyét, a szüleit, egy véletlen találkozás során egy számára teljesen érdektelen fiatalembernek adja a szüzességét. Éjszakai csavargásaihoz fiús külsőt ölt, majd egy ötvös lány, Koza műhelyébe költözik, ahol a vendég fiatalemberek rendre ottmaradnak éjszakára „Kozával vagy Tányával, ahogy esett” (ULICKAJA 2003: 350). Később a Goldberg-ikkreklis is szexuális kapcsolatba kezd, egyikőjüktől teherbe esik, és már terhesen, az egyik iker feleségeként találja meg az ideális szerelmet a jazz-zenész Szergej oldalán. Tánya és Szergej kapcsolata szimbolikus jelentéssel bír, amennyiben csaknem minden mozzanata a tolsztoji szerelem-felfogással polemizál.

A *Kukockij eseteiben* Tolsztoj életművének különböző aspektusai tematizálódnak. Tánya anyai nagyapja elkötelezett tolsztojánus, egy tolsztojánus kommuna vezetője, amelyet az Altáj vidékére száműztek. Tánya édesanyja, Jelena, aki ebben a kommunában töltötte a gyerekkorát, kizárólag Tolsztoj gyermekek számára írt könyveit olvasta, és csak felnőttként ismerkedett meg az író nagyregényeivel. Jelena látomásaiban maga Tolsztoj is megjelenik a „harmadik állapotban”, és Pavel Alekszejevicsel (ott: Borotváltfejűvel) folytat eszmecsere a természettudományos kutatásairól és a szerelemről vallott új nézeteiről.

Mindezek mellett az Ulickaja-regényben felbukkan több Tolsztoj-mű címe, a *Szevasztopoli elbeszélések*, a *Aljosa Gorsok* és a *Hadzsi Murat*, illetve egy idézet a *Kozákok* című kisregényből. Ez utóbbit Koza olvassa fel Tányának a Krímben, ahova azért utaznak, hogy „élvezetet szerezzenek” Tánya születendő gyermekének. A felolvasott részletre reagálva Tánya a Tolsztoj publicisztikai állásfoglalásai és művészi szövegei közt fennálló ellentmondásra mutat rá: „Például azt írja, hogy nem hisz Bach muzsikájában, a szerelemben, a hegyek szépségében, és az ember kész is egyetérteni vele. Ő pedig – hopp! – egyszer csak ír olyan három mondatot a hegyek szépségéről, hogy kiüsse az ember szemét... És minden a visszájára fordul...” (ULICKAJA 2003: 405). Ez az ellentmondásos viszony magának az Ulickaja-regénynek a poétikájában is tetten érhető.⁴⁵ Miközben bizonyos tolsztoji témák, képek és eljárások fontos szerepet kapnak benne, addig szerelem-koncepciójában egyértelműen polemikusan viszonyul a tolsztoji szerelemábrázoláshoz és Tolsztojnak a szerelemmel kapcsolatos megnyilatkozásaihoz.

A *Kozákok* című korai Tolsztoj-kisregény a Tolsztoj-életmű egyik alapvető témáját dolgozza fel: a társadalmi kötöttségektől és hazugságoktól mentes emberi élet és a természetes vonzalmon alapuló kölcsönös szerelem lehetőségének kérdését. A kisregény főhőse, Olenyin annak reményében hagyja el Moszkvát és a számára terhessé vált nagyvilági életet, hogy a Kaukázus hegyei közt rátalál az autentikus életre és az ideális szerelemre. A Kaukázus hegyei rögtön az első találkozásnál szimbolikus jelentéssel ruházódnak fel, a keresett életforma

⁴⁵ Tolsztoj személye, filozófiája és szépirodalmi műveinek poétikája fontos viszonyítási pont majdnem mindegyik Ulickaja-regényben. A *Jákob lajtorjája* kapcsán ld. az alkotó hősökkel foglalkozó fejezet harmadik, színházi előadások regénybeli megjelenítésére fókuszáló részét.

jelölőivé válnak. A kisregényben kiépülő motívumsor – hegy : nő : szerelem : autentikus élet – az Ulickaja-regényben Tánya alakjához kapcsolódik, aki a Krímben, röviddel a Tolsztoj-idézet elhangzása után találkozik Szergejjel. A két hős első együttlétét leíró szövegrészben egyértelmű az utalás a Tolsztoj-mű motívumsorára: „Az élet csúcsa, a hegy csúcsa és a hasának csúcsa – mindez rokonságban áll egymással” (ULICKAJA 2003: 408). Tolsztoj kisregényében a főhősnek a kozák Marjana iránt érzett szerelme nem teljesedhet ki, és a kozák faluban rövid ideig megélt természetes életforma számára nem tartható fenn. Ezzel szemben Ulickaja regényében az ideális szerelem, a tolsztoji állásponttal ellentétben, lehet kölcsönös és realizálódhat a hétköznapi nagyvárosi közegben is – igaz, hangsúlyozottan bohém életforma mellett.

Tánya és Szergej kapcsolata nem csak a korai Tolsztoj-kisregény szerelemkoncepciójának ellentettje, de a Tolsztoj-életmű kései szakaszához tartozó *Kreutzer szonátá*hoz és az ahhoz írt *Utószó*hoz is polemikusan viszonyul. A *Kreutzer szonátára* mint az Ulickaja-regény egyik lehetséges előszövegére utal a zene meghatározó szerepe Tánya és Szergej szerelmében. Egyrészt, önmagában az a tény, hogy kapcsolatuk kiindulópontja és alapja a zene, hogy közös életüket mindketten sajátos zenei formaként élik meg,⁴⁶ szöges ellentétben áll a *Kreutzer szonáta* elbeszélő-főhősének, Pozdnisevnek a zenéhez való viszonyával: „Általában szörnyű dolog a muzsika. Mi is ez? Nem értem. Mi a zene? Mit csinál? Mért csinálja, amit csinál? Azt mondják, a zene lelket emelön hat – számárság, nem igaz. A zene... csak fölizgat, de nem végez semmit. [...] ...csak az izgalom van, de hogy mit kell tennem ebben az izgalomban, az nincs. S a zene azért olyan szörnyű, azért hat néha olyan borzasztóan” (TOLSZTOJ é.n.: 354).

Másrészt, Tánya és Szergej kapcsolata több ponton is egyenesen cáfolja Tolsztojnak férfi és nő viszonyával kapcsolatos álláspontját, melyet a *Kreutzer szonátá*hoz készült *Utószó*ban fejtett ki. A legnyilvánvalóbb ellentét a terhes nővel folytatott szexuális viszony kapcsán mutatkozik meg. Tolsztoj szerint „nem helyes feladni az önmegtartóztatást a nő terhessége és a szoptatás ideje alatt, mivel az ártalmas a nő fizikai, és ami még fontosabb, lelki erőnlétére” (ТОЛСТОЙ 1982: 199). Ezzel szemben Ulickaja regényében Tánya a legkevésbé sem szenved a terhesen folytatott szexuális együttlétől, „a hasában a kicsi semmiben sem zavarta őket” (ULICKAJA 2003: 415). Szergej pedig, miután átesik az első ijedségen, amit Tánya állapotával szembesülve él át, különös vonzerőt érez abban „a túlradó nőiességben, ami a terhességből fakadt” (ULICKAJA 2003: 411). Az *Utószó*ban Tolsztoj „az ember számára megalázó, állati” állapotként (ТОЛСТОЙ 1982: 199) értékeli férfi és nő házasságon kívüli kapcsolatát. Ezzel nyilvánvalóan ellentétes a már házas Tánya és a szintén már házas Szergej minden szempontból harmonikus közös élete, és az, hogy a két hős éppen egymás mellett találja meg a társadalmi kötöttségektől és hazugságoktól mentes autentikus emberi élet lehetőségét. Tolsztoj az *Utószó*ban úgy vélekedik, hogy a születendő gyermek a szülők számára vagy „a szexuális kapcsolatot akadályozó tényező”, vagy pusztán „a szülők élvezetének forrása” (ТОЛСТОЙ 1982: 200), és felrója a felnőtt társadalomnak, hogy a gyermekeket „nem a szereteteli és józan gondolkodású emberi lények előtt álló életfeladatokra” nevelik (ТОЛСТОЙ 1982: 200). Ezzel szemben Tánya gyermeke születésétől fogva egyenrangú szólamává válik a hármójuk alkotta „zenei triónak”, és később, fiatal felnőtt korában odaadón

⁴⁶ „Szergej örvendezett, milyen átgondoltan ritmikus a létezésük, mindent a zene szelleme hat át...” (ULICKAJA 2003: 455). Tánya „a hétköznapi életet »zeneien« élte meg, ugyanazon törvények szerint, amelyek szerint egy zenemű, mondjuk, egy szimfónia szerveződik” (ULICKAJA 2003: 459).

gondoskodik nagyanyjáról, a beteg Jelenáról – ami nyilvánvalóan ellentmond a tolsztoji megállapításoknak.

Tolsztoj szexualitással kapcsolatos álláspontjának egyik legismertebb momentum, mely nem csupán az *Utószó*ban fogalmazódik meg, hogy a szexuális kapcsolat egyedüli célja és igazolása a gyermekvállalás, és ezért Tolsztoj elítél minden, a terhességet megelőző vagy azt megszakító eszközt. „Nem helyes bármilyen eszközt is alkalmazni a gyermek születésének megakadályozására, először is, mert az mentesíti az embereket a gyerekről való gondoskodás alól, ami pedig a testi szerelem egyetlen igazolását jelenti, másodsor pedig azért, mert az rendkívül közel áll az emberi lelkiismerettel leginkább ellentétes cselekedethez, a gyilkossághoz” (ТОЛСТОЙ 1982: 199). Ez a kérdéskör már nem csupán Tánya és Szergej kapcsolatát érinti, hanem az Ulickaja-regény alaptémáján, az abortuszon keresztül meghatározó szerepet játszik a szüzsé egészének alakulásában. A Kukockij család széthullásához éppen az abortusról folytatott vita vezet, amelyben a tolsztojánus gyökerekkel rendelkező Jelena és a mélyen vallásos Vasziliszta is Tolsztoj álláspontján van, és az abortuszt gyilkosságnak, bűnnek tartja. Ezzel szemben Pavel Alekszejevics fő törekvése a művi vetélés legalizálásának elérése, egyrészt, hogy ezzel megmentse nők ezreinek az életét, akik illegálisan elvégzett abortuszba hálnak bele. Másrészt a hős a nők számára biztosított választási lehetőségben az „állati lét” meghaladását, az emberi szabadság kiteljesedését is látja: „Nem itt realizálódik-e az emberi választás, végső soron a szabadsághoz való jog?” (ULICKAJA 2003: 188).

Magának Kukockijnak az alakjához kapcsolódik a tolsztoji szerelemkoncepció még egy aspektusa. Tolsztoj az *Utószó*ban arra is kitér, hogy a „szerelembe esés és a szerelem tárgyával való egyesülés emberhez méltó célok elérését soha nem könnyíti meg, ellenben mindig nehezíti” (ТОЛСТОЙ 1982: 201). Kukockij alakja a szüzsé első részében mintegy alátámasztja ezt a megállapítást, amennyiben a fiatal orvos különleges képessége, „belső látása” egy időre elvész, amikor a szexuális viszonyt folytat valakivel. Ugyanakkor a Jelenával való találkozás ezt felülírja: „Ő volt az első és egyetlen nő az életében, aki nem üzte el sajátos képességét” (ULICKAJA 2003: 22). Kukockij időskori tapasztalata és gondolatai a barátja, Ilja Goldberg új házasságáról és fiatal feleségétől születendő gyermekéről szintén ellentmondanak Tolsztoj véleményének a szexualitás és az alkotó élet negatív kapcsolatáról.

Ulickaja ellentmondásos viszonya Tolsztojhoz és életművéhez direkt módon jelenik meg a regény második részében, Jelena látomásában. A „harmadik állapotban” Kukockij (Borotváltfejű) a vándorlása végén összetalálkozik Tolsztojjal, aki már ötven éve végez tudományos kísérleteket ebben a misztikus térben.⁴⁷ A Kukockijjal folytatott beszélgetés során a regénybeli Tolsztoj maga ismeri be, hogy földi életében sok butaságot írt és mondott, „a szerelemből semmit sem értett meg” (ULICKAJA 2003: 296), és csak nemrégiben jött rá, hogy „aki nem fogja fel az életszeretetet, az az Isten szeretetét sem képes felfogni. A szeretet a sejtek szintjén valósul meg” (ULICKAJA 2003: 295). Kukockij, aki a beszélgetés elején egyetért Tolsztojjal, később változtat az álláspontján, és a művészi szót (beszédet) párhuzamba állítva a szerelemmel, „a szerelem magiszterének” (ULICKAJA 2003: 272) nevezi beszélgetőtársát.⁴⁸

A beszélgetés során Tolsztoj, amikor természettudományos képzettségének hiányosságairól számol be Kukockijnak, Goethe-t hozza fel ellenpéldaként. „Goethe, ha felhívhatom rá a figyelmét, ragyogó képzésben részesült. Ismerte az ásványtant, feltárta a

⁴⁷ Az Ulickaja-művekben megjelenített misztikus epizódok elemzését ld. az VI.1. fejezetben.

⁴⁸ Mivel a párbeszéd Jelena látomásában hangzik el, nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy valóban a tolsztoji tanokhoz kritikusan viszonyuló Kukockij véleményéről van-e szó, vagy a tolsztojánus Jelena álláspontja vetül rá a férjére, esetleg a szerzői állásponthoz közeli narrátor nézőpontja érvényesül. A narratori nézőpont és hang problémájával kapcsolatban ld. az összegző, VII. fejezetet.

színelméletet, nagyon mélyre hatolt a természettudományba... Mi pedig alapjában véve csak házi képzésben részesültünk...” (ULICKAJA 2003: 293). A Goethe-re történő utalás nem véletlen, amennyiben a regénybeli Tolsztoj új felfedezése a szerelem természetét illetően rendkívül közel áll a német írófejedelemnek az emberi szenvedélyek és a kémiai vegyületek párhuzamával kapcsolatos koncepciójához, melynek sajátos demonstrálása a *Vonzások és választások* című regénye.

Goethe regényében a négy hős közti házastársi és szerelmi viszonyrendszer a kémiai elemek közt fellépő kölcsönhatások mintájára változik. A regény negyedik fejezetében a két jóbarát, Eduard és a kapitány egy közösen olvasott könyv kapcsán magyarázza el Charlotte-nak, Eduard feleségének, hogy mit jelent a kémiai elemek világában a „választott rokonság” elve: „Például, amit mészkőnek nevezünk, az többé-kevésbé tiszta mész, bensőséges kapcsolatban egy enyhe savval, amelyet már légnemű formájában ismertünk. Ha egy ilyen kődarabot hígított kénsavba teszünk, megragadja a meszet, és vele egyesülve mint gipsz jelenik meg; az enyhe légnemű sav viszont elillan. Itt egy válasz és egy új összetétel keletkezett, és ebben az esetben már úgy érezzük, jogunk van rá, hogy a választott rokonság kifejezést használjuk, mert a folyamat igazán úgy hat, mintha résztvevői az egyik viszonylatot a másikkal szemben előnyben részesítenék, az egyiket a másikkal szemben választanák” (GOETHE 2004: 40). Az elméleti magyarázat megértésének megkönnyítésére a hősök az emberi viszonyokat hozzák fel párhuzamként, a saját helyzetükre is hivatkozva konkrét példa gyanánt: „Gondoljon el egy A-t, amely B-vel bensőségesen egyesül, és semmi móddal és erőszakkal sem lehet tőle elválasztani; gondoljon el egy C-t, mely éppen így viszonylik egy D-hez. Most hozza érintkezésbe a két párt; A D-re, C B-re veti magát anélkül, hogy meg lehetne mondani, melyik hagyta el előbb a másikat, melyik lépett hamarabb kapcsolatba a párjával. – No hát – szolt közbe Eduard –, míg mindezt szemünkkel nem látjuk majd, tekintsük ezt a képletet hasonlatnak, amelyből a közvetlen használat céljára következtetéseket vonunk le. Te, Charlotte, te testesíted meg A-t, én pedig B-t, mert voltaképpen csak tőled függök és téged követlek, mint A-t B. C nyilvánvalóan a kapitány, aki ezúttal némileg elvont tőled. Akkor hát méltányos, ha nem akarjuk, hogy a bizonytalanba elillanj, hogy egy D-ről gondoskodjunk számodra, ez pedig kétségkívül a szeretetreméltó kis dáma, Ottilia, akinek közeledése ellen nem szabad tovább védekezned” (GOETHE 2004: 42). E beszélgetést követően hívja haza az intézetből Charlotte a nevelt lányát, Ottiliát, és a szüzsé alakulása ettől fogva nem más, mint az érintkezésbe került „négy elem”, a két férfi és két nő között kibontakozó szenvedélyek bemutatása, melyek a párkapcsolatok átrendeződéséhez, majd végül a tragikus végkifejlethez vezetnek.

A Goethe által alkalmazott, a „négy elem” viszonyrendszerében realizálódó séma könnyen beazonosítható a Kukockij-család történetében. Mindenekelőtt az öntörvényű választás tekintetében, hiszen Pavel Alekszejevics és Tánya is valamiféle meghatározhatatlan és leküzdhetetlen vonzás/vonzódás alapján választ párt magának. Ugyanilyen megmagyarázhatatlan módon lép oda a gyermek Tánya a korábban számára teljességgel érdektelen osztálytársához, a sírdogáló Tomához,⁴⁹ és ez a lépése jelenti a család széthullásához vezető konfliktus kiindulópontját. Toma lesz az a negyedik elem, amely bekerülve a Kukockij családba, radikálisan megváltoztatja a Pavel Alekszejevics – Jelena – Tánya alkotta viszonyrendszert. Pavel Alekszejevics és Jelena házastársi kapcsolata helyrehozhatatlanul megromlik, Tánya pedig a zene helyett a természettudományokat választja hivatásának, ami alapvetően változtatja meg az életútját.

⁴⁹ „Toma még szípigott, szedegette össze koszos tankönyveit, amikor Tánya odalépett hozzá. Hogy miért ment oda, maga se tudta” (ULICKAJA 2003: 72).

Mindazonáltal, a goethe-i séma, ahogy látjuk, nem tiszta formában jelenik meg az Ulickaja-regényben. Egyrészt, a családba belépő negyedik elem, Toma csak szétválasztja a másik három hőst, de nem alakulnak ki a családon belül újabb kötelékek. Másrészt, a Kukockij család minden tagja rendelkezik valamilyen járulékos kapcsolattal – Jelenához Vaszilisz, Pavel Alekszejevicshez Ilja Goldberg, Tányához a Goldberg ikrek kapcsolódnak elsősorban –, ami a goethe-i sémánál bonyolultabb viszonyrendszert eredményez. Összességében annyi azonban leszögezhető, hogy a *Kukockij esetei*, mindenekelőtt Tánya alakján keresztül, polemizál a tolsztoji szerelemkoncepcióval. A férfi és nő közötti viszonyt negatívan megítélő, moralizáló állásponttal szemben az emberi kapcsolatokat alapvetően meghatározó természeti törvényszerűség működését állítja, amiben Goethe-nek a *Vonzások és választások* című művében megjelentetett koncepciójára támaszkodik.

III.1.2. Szerelem és játék

A goethe-i séma közel tiszta formájában jelenik meg *Kukockij eseteinél* korábban keletkezett műben, a *Szonyecska* című kisregény szereplői rendszerében.

Szonyecska és Robert Viktorovics lánya, Tánya ugyanaz a szereplőtípus, mint Tánya Kukockaja. A névazonosság nem véletlen, a hős karakterét és környezetét is hasonló elemek alkotják. Ez a Tánya is szerető családban nő fel egyetlen gyerekként, és ő is inkább (művész)értelmiségi apjához kötődik szorosabban, mint az anyjához. Alakjában a szabados szexualitás és a zene ugyanolyan meghatározó tényező, mint Tánya Kukockaja esetében.

Szonyecska és Robert Viktorovics lányának gyerekkorát a játék tölti ki: „az önálló játék, amelyhez nem kellett társ, életének legfőbb tartalmát jelentette” (ULICKAJA 2006: 43). Később, kamaszkorában ez egyrészt a Boriszkával folytatott érzelmmentes és kísérletező erotikus játékba fordul át, másrészt fuvolajátékába, amely szintén erős vonzerővel bír a fiatalemberek számára: „Tánya fuvolájának bizonytalan hangjaira gyülekezni kezdett a rajongók hada [...] Szonyecska alig győzte nyitni-csukni az ajtót a fiatalemberek előtt-mögött...” (ULICKAJA 2006: 45). Ez a Tánya is otthagyja a családját, hogy zenész szerelméhez Pétervárra költözzön, és az ő megmagyarázhatatlan vonzalmának köszönhetően kerül a családba a társadalmi perifériáról származó lány, Jászja. „A sors zsarnoki szeszélye, amely Szonyeckát egykor Robert Viktorovics feleségévé tette, elérte Tányát is. Szenvedélyes szerelmének tárgya az iskolai takarítónő, egyben osztálytársnője, a tizennyolc éves Jászja lett...” (ULICKAJA 2006: 50). Jászja, a negyedik elem belépése a Szonyecska – Robert Viktorovics – Tánya alkotta családi hármasba ugyanúgy a család széteséséhez vezet, mint Toma megjelenése Kukockijéknál. A goethe-i séma itt annyiban módosul, hogy Robert Viktorovics a Jászával folytatott viszony ellenére sem hagyja magára Szonyeckát, aki pedig továbbra is úgy gondoskodik Jászáról, mintha a saját gyermeke lenne.

A másik, jelentősebb eltérés a goethe-i sémához képest, hogy a *Szonyecska* című kisregényben a négy hős vonzódásai és választásai nem a kémiai elemek viselkedésével kerülnek párhuzamba, hanem a játékelv sajátos alkalmazása áll a háttérükben, mégpedig úgy, hogy a hősök antropológiai sajátosságai egyúttal a szövegjáték összetevőiként is funkcionálnak.

R. Caillois nevéhez fűződik annak a játéktipológiának a kidolgozása, amelyet később W. Iser alkalmazott az irodalmi művek alapját jelentő szövegjáték leírására, és amely, úgy vélem, az Ulickaja-kisregény hőseinek viszonyrendszerét is magyarázza. Caillois négy alapvető játéktípust különített el. Az első típus a versengésen alapuló *agōn* játékok. A második típust, az *alea*-t a hazard- és szerencsejátékok alkotják. A harmadik típus az utánzó, *mimikri* játékok

csoportja, a negyedik játéktípus az *ilinx*, amely a játékos testi-térbeli érzékelésének elbizonytalanításán, felborításán alapul (CAILLOIS 2006).

Caillois tipológiája antropológiai alapú, mivel a négy típust az emberi viselkedésmódok, az „én”-nek a külvilághoz való viszonya szerint különítette el. Ezt az antropológiai alapú játéktipológiát használta fel W. Iser a művészi szöveg működési elvének leírásához. Elképzelése szerint a játék, minden irodalmi mű belső struktúrájának alapja, nem egynemű, hanem különböző összetevők eltérő arányú keveredéséből jön létre. Ezeket az összetevőket határozza meg Iser Caillois kategóriáival. „Az irodalomról szólva tehát az *agōn*, az *alea*, a *mimikri* és az *ilinx* nem külön játékok, hanem a játék alapösszetevői. [...] Akár annak alapján is megítélhetjük az egyes szövegeket, hogy az egyedi játékformák melyike bizonyul erősebbnek, illetve gyengébbnek az összjátékban. Általában nem valószínű, hogy e játékok akármelyike is kiszorul a szövegjáték felépítéséből, azonban különféle egyensúlyi helyzetek, illetve erőviszonyok léteznek közöttük. A játékok összekapcsolásának egyik – és nem a legkevésbé fontos – oka az, hogy mindegyik játék tartalmazza a többi összetevőit is” (ISER 2001: 319).

Ha ezt a leírást az Ulickaja-kisregény négy hősére vonatkoztatjuk, azt látjuk, hogy viselkedésük, illetve habitusuk megfeleltethető a négy játéktípusnak. Robert Viktorovics hirtelen elhatározástól vezéreltetve tér vissza Nyugat-Európából a Szovjetunióba, ahol csodával határos módon éli túl az öt évnyi kényszermunkát. Villámcsapásszerű felismerésként éri a találkozás leendő feleségével, Szonyecskával, majd „a sors szeszélye folytán” tűnik fel az életében Jászja. Robert Viktorovics életútjában tehát a véletlen, ugyanakkor sorsszerű események dominálnak, minek következtében a hős az „alea” játéktípus megtestesítőjeként értelmezhető. Ezzel szemben Jászja életútját tudatosan kijelölt célok eléréseért folytatott küzdelem határozza meg. A családban történő bemutatkozásra Jászja úgy készül, mint döntő ütközetre – így az ő alakjához a versengésen alapuló „agon” játéktípus köthető. Tánya, akinek a viselkedését a szabados szexualitás, a zenében való feloldódás és a hisztérikusság jellemzi, az „ilinx” játéktípust képviseli. Szonyecska alakjához a „mimikri” kapcsolható, amennyiben a szüzsé előrehaladtával jelentős változásokon esik át: „házasságának éve alatt Szonyecskából, a fellegekben járó leányból kimondottan gyakorlatias háziasszony lett” (ULICKAJA 2006: 37). Másrészt boldog házasságát és családi életét Szonyecska mint nem neki járó, meg nem szolgált ajándékot fogja fel.

A négy hős különböző játéktípusokhoz rendelése alapvetően meghatározza kapcsolataik alakulását, mégpedig a különböző játéktípusok rokonsága révén. Szintén R. Caillois játéktipológiájából kiindulva, M. Epstein a különböző típusok közös vonásai alapján jelöli ki rokonságukat (ЭПИТЕЙН 2005: 299–328). Epstein meglátása szerint a „mimikri” (az ő terminológiájában „mimetikus játék”) az „ilinx” („extatikus játék”) késői variánsa, amelynek kialakulása az emberi személyiség és a társadalmi viszonyok fejlődésének a következménye. Mind a kettő „play” típusú, azaz szabad játék, amely szemben áll a környező világ szabályozottságával. A másik két játéktípus, az „alea” („sorsjáték”) és az „agon” („sportjáték”) ugyanakkor „game”, azaz szabályozott játék, amelyhez képest a környező világ feltételesnek és véletlenszerűnek tűnik.

A Jászja színrelépésével bekövetkező átrendeződés a négy hős viszonyrendszerében tehát a szerelmi tematikától teljesen függetlenül is motivált, ha a játéktípusok Epstein által leírt rokonságából indulunk ki. Az agon-típusú Jászja nem lehet sem az ilinx-Tánya, sem a mimikri-Szonyecska valódi partnere, mivel az alakját meghatározó játéktípus a Robert Viktorovics képviselte alea-típussal rokon. A hősök viszonyrendszerének átrendeződése ily módon tulajdonképpen a kisregényben megvalósuló szövegjáték megnyilvánulása és eredménye,

minek következtében értelmét veszti a mű interpretációjában gyakran megjelenő morális alapú ítékezés a hősök fölött. Már csak azért is, mert mint az Huizinga leszögezte, bár a játék szellemi működés, „benne nem foglaltatik erkölcsi funkció” (HUIZINGA 1944: 9).

Összességében azt mondhatjuk, hogy a centrumban nevelkedett öntörvényű lányalakokon és kapcsolatrendszerükön keresztül Ulickaja műveiben egy olyan szerelemkonceptió jelenik meg, mely szerint a szerelem egyrészt az egyéni kompetenciát meghaladó erő/elv, amely fölülírja a hagyományos társadalmi morált. Pozitív megvalósulása csak az adott társadalom domináns terein kívül lehetséges – ezzel magyarázható ezeknek a lányalakoknak az eltávolodása a centrumtól. Másrészt a szerelem szorosan összefügg az egyén tudatos választásával, az elköteleződéssel az alkotást lehetővé tevő, szabad és kreatív élet mellett, ami az Ulickaja-művekben megjelenített társadalmi közegben szintén csak annak perifériáján lehetséges.

III.1.3. „Hagymahős”

Az ideális szerelmet megjelenítő, a centrumtól távolodó dinamikával felruházott lányalakokat a perifériáról a centrumba tartó lányalakok egészítik ki, akiknek életútját éppen a szeretet hiánya jellemzi.⁵⁰

Ez a mellékszereplő-típus – Jászja, Alja, Galja és Toma – is fiatal lány, aki egy véletlen folytán a földrajzi és/vagy társadalmi perifériáról bekerül egy fővárosi, a tudós vagy művész értelmiség köréhez tartozó családba. A lány célja, hogy valamilyen módon megkapaszkodjon a megjelenéséig ideálisan működő családban, de jelenléte végső soron annak széthullásához vezet. A *Kukockij esetei* című regényben a családba fogadott fiatal lány, Toma alakja és életútja egy szövegbelső párhuzam révén szimbolizálódik, minek következtében a hős közvetlen kapcsolatba kerül a regény központi témájával, az abortusszal.

Amikor az abortusz legalizálásáért küzdő Kukockijt a tervezett egészségügyi reform kapcsán a pártvezetés behívhatja, Pavel Alekszejevics az adatok mellett egy tárgyi „érvet” is bemutat: egy anyaméh-preparátumot, melyet behálózott az illegális abortusz során felhelyezett hagyma. „Ez egy magzatot hordozó méh, kicsírázott hagymával. A hajtások körbeszövik a magzatot, aztán a hagymát a magzattal együtt eltávolítják. Szerencsés esetben, persze. Akinek nincs szerencséje, hozzám kerül a műtőasztalra vagy egyenesen a Vaganykovói temetőbe. Ez utóbbiak többen vannak...” (ULICKAJA 2003: 37).

A szüzsé adott pillanatában mindössze naturalisztikus reáliaként megjelenő hagymához kapcsolt funkciót a cselekmény előrehaladtával Toma veszi át, alakja a magzat és az anyaszervezet halálát okozó hagyma ekvivalensévé válik, cselekményesen jelenítve meg a regény központi témáját, az abortuszt. A Kukockij-lakás fokozatos „behálózásának”, a magzat (Tánya) kilökésének és az anyaszervezet (Pavel Alekszejevics és Jelena házastársi kapcsolata) elpusztításának folyamata jól körülhatárolható fázisokra tagolódik.

Toma anyjának egy illegálisan elvégzett abortusz miatt bekövetkezett halála hozza az első fordulópontot a szüzsében, Kukockijék addig háborítatlan és boldog családi életében. A halállal való szembesülés először is megrendíti Tányát: „Összeomlott az egész élet, és Tánya lassan felfogta, hogy ettől a perctől már soha nem lesz olyan, mint régen...” (ULICKAJA 2003: 73). Pavel Alekszejevicsnek az ügyel kapcsolatban kifejtett véleménye, illetve a Jelenának ellenérvként odavetett mondat tönkreteszi a két hős házastársi kapcsolatát: „az egész könnyed, minden kényszeredettségek nélküli családi boldogságuk, kiválasztottságuk és közelségük, egymás iránti korlátlan bizalmuk, minden összeomlott egy pillanat alatt” (ULICKAJA 2003:

⁵⁰ Ezek a lányalakok nyilvánvalóan azon szereplők közé tartoznak, akiket Larieva a *Bevezetőben* említett disszertációjában infernalisnak és a „szent” családfők ellentettjének minősít. Valójában ezek a lányalakok – Pobivajlo nézőpontját alkalmazva – a centrumban született, kivételezett „demiurgosz” lányalakok „trixter” párjai.

81), és még Vasziliszta is ellenségessé válik az addig istenített Pavel Alekszejevicssel szemben, mivel „Pavel Alekszejevicsről kiderült, hogy gonosztevő” (ULICKAJA 2003: 81).

A haláleset következtében a családba kerülő Toma jellemzésekor a narrátor következetesen a fejlődésben való visszamaradottságot, jelentéktelenséget emeli ki, a leghétköznapibb állatokhoz, illetve növényekhez, pl. verébhez és útifűhöz hasonlítva a kislányt. Ennek megfelelően a családba kerülés pillanatától az iskola befejezéséig tartó életszakaszban Toma hangsúlyozottan alárendelt szerepet tölt be a családban: „a házban megvolt a helye, ami leginkább egy háziállat helyére emlékeztetett” (ULICKAJA 2003: 167).

Az utolsó iskolai évben, a krími botanikus kertben tett látogatás során Toma számára örömteli felismerést és azonosulást hoz a növényekkel való találkozás: „megszületett benne még egy érzés – kiforrott gondolatai nem voltak, csak érzései, amelyeket gondolattal fűszerezett – a növények iránti kölcsönös szimpátia és a jelentéktelenségükben megmutatókozó egyenlőség érzete” (ULICKAJA 2003: 176).⁵¹ Azzal, hogy „beleszeret a botanikába”, egyrészt megoldódik Toma életpályájának kérdése, másrészt kezdetét veszi térfoglalása Kukockijék otthonában: az eleinte csak az ablakpárkányon nevelt növények fokozatosan betöltik az egész lakást. „A korábban oly világos lakás most mindenféle napszakban homályosnak tűnt. Tomocska trópusi csalitja felzabálta a fényt. Poros és fakó volt minden, csak az örökzöld levelek, amiket Toma nem volt rest nedves szivaccsal áttörölgetni, ragyogtak viaszos fénnel” (ULICKAJA 2003: 352).

A növények térfoglalásával, a gyerekszoba átalakulásával párhuzamosan Tánya egyre kevesebb időt tölt otthon, megéli élete legnagyobb válságát, s végleg kiszakad a családból, illetve a Pavel Alekszejevics képviselte tudományos szférából.⁵² Tánya „kilöködésével” párhuzamosan zajlik a család felnőtt tagjainak leépülése: Pavel Alekszejevics egyre inkább az alkoholba menekül, Jelena tudatvesztéses állapota súlyosbodik, Vasziliszta pedig végleg megvakul.

A leépülés megakadályozására, visszafordítására Tánya tesz egy kísérletet a lakás felújításával, melynek során megtizedeli Toma növényeit, és azt tervezi, hogy szerelmével és gyermekével visszaköltözik a szülői házba: „az egykori gyerekszobának vissza kellett kerülnie Tánya birtokába, igaz, ez a birtoklás nem egyszemélyi volt, hanem családi...” (ULICKAJA 2003: 466). A szimbolikus hagyma-funkció felől nézve azonban ez a terv megvalósíthatatlan: az abortált magzat sorsa a halál; Tánya véletlenek összjátékának köszönhető, váratlan halála a szimbolikus szinten szükségszerű végkifejlet.

A regény epilógusszerű negyedik fejezetében már Pavel Alekszejevics és Vasziliszta is halott, Toma – újságkivágásokat gyűjtő férjével együtt – teljes mértékben elfoglalja a lakást, melyben ekkor már „a lepusztultság és a társbérleti lakások szelleme uralkodik” (ULICKAJA 2003: 491). Tánya lányának nem ad kulcsot a lakáshoz, s a vegetatív létre kárhoztatott Jelenát Vasziliszta volt cselédszobájába költözteti.⁵³ Végezetül pedig, térfoglalását kiterjeszti a szellemi szférára is: meggyőződése, hogy ő Pavel Alekszejevics szellemi örököse.

Amennyiben a fentiek alapján Toma életútját szimbolikusnak tekintjük, úgy az nem csupán az abortusszal hozható kapcsolatba, hanem Ilja Goldbergnak a „szovjet népre” vonatkozó elképzelésével is. A harmadik kényszermunkatáborból szabadulván, a genetikus Goldberg a szovjet embertípusról mint „új szociogenetikai egységről” beszél barátjának, Kukockijnak: „Általában minden kiemelkedő tulajdonság észrevehetővé tette az embert, és

⁵¹ Toma és a növények azonosságát megerősíti a hős nevének jelentése is: Tamara = datolyapálma.

⁵² A cselekmény szintjén természetesen nincs ok-okozati viszony Toma tevékenysége és Tánya sorsának alakulása között. Éppen a vizsgált szimbolikus szint teszi nyilvánvalóvá ezt a kapcsolatot. Amit másrésztől megerősít az a momentum is, hogy a Ganszovszkij-epizódban újra felbukkan a „hagyma” szó, a Tánya szexuális életében fordulópontot hozó akadémikusi nemi szerv elnevezéseként.

⁵³ Regéczi Ildikó Toma és Natasa (Csehov *Három nővéréből*) alakja között von párhuzamot a család kiszorításának tekintetében (REGÉCZI 2015: 212).

kitette annak, hogy lesújtanak rá. A szürke, közepszerű, úgymond hármastanuló kiváltságos helyzetbe került. Vedd csak a Gauss-felosztást. Ki van vágva belőle a központi rész. Bármely jegy legerősebb képviselői. Most pedig, ezeknek a faktoroknak a figyelembevételével meg lehet rajzolni a megmaradt szovjet lakosság génállomány-térképét” (ULICKAJA 2003: 334).

A Kukockij család személyes szférájában zajló, fentebb leírt folyamat mintegy illusztrációja a teljes népeiségre vonatkozó goldbergi elképzelésnek. A minden területen kiemelkedően tehetséges Tánya először csak a perifériára távozik,⁵⁴ majd meghal, s helyét a jelentéktelen, alantas hajlamait a Kukockij családban töltött évtized ellenére is levetkőzni képtelen Toma foglalja el. Ebből a szempontból Toma alakjában a neolamarckizmusra jelentős mértékben támaszkodó szovjet emberfelfogással folytatott polémia manifesztálódik.⁵⁵ A hős megformálása egyértelműen azt demonstrálja, hogy a környezeti hatások – legyenek azok bármennyire is pozitívak (avagy negatívak – Ilja Goldberg esetében) – hosszú távon nem képesek módosítani a származás és a korai évek tapasztalatait, mindenképp a szeretethiányos gyermekkor által determinált tulajdonságokat. Ezt erősíti meg egy lehetséges intertextuális kapcsolódás is, amelyre Balikó Helga hívta fel a figyelmet.⁵⁶

Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényében Grusenyka mesél el Aljosának egy (tan)mesét (басня), amelyben a hagyma eleve metaforaként, a jótett (egy egész élet egyetlen jótettének) metaforájaként jelenik meg, amely jótett azonban a megváltásnak már elégséges feltétele. A metaforát a Dosztojevszkij-hősök rögtön önmagukra is vonatkoztatják, egymás iránti megbocsájtó attitűdjüket azonosítják vele: „...csupáncsak egy hagymát adtam egész életemben, csakis ez minden jócselekedetem” – mondja Grusenyka. „– Hát mit tettem én neked? – szólt meghatottan mosolyogva Aljosa, [...] – Csak egy szál hagymát adtam, csak egy egészen kicsi hagymát...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1975: I/40., 47.) A következő fejezetben a hagyma-metafora jelentésköre tovább tágul, amikor Aljosa álmában a Kánai menyegzőn Zoszima az első jézusi csodatételben való részvétel előfeltételeként említi: „– Miért nézel rám ilyen meglepetten? Adtam egy szál hagymát, így hát én is itt vagyok. És az itt levők közül sokan csak egy-egy szál hagymát, egy-egy kis hagymát adtak...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1975: I/52).

Ulickaja regényében a jótett kérdésköre Pavel Alekszejevics alakjához kapcsolódik. Az orvos tevékenységének szerves része a jótékonykodás, fizetéséből közeli és távoli ismerőseinek egész sorát támogatja: „Kétszer egy hónapban, a fizetésnapon, a késői ebéd után Pavel Alekszejevics kinyilatkoztatta: – Lenocska, a listát! És Jelena erre odavitte neki azoknak a névsorát, akiket pénzügyi támogatásban részesítettek” (ULICKAJA 2003: 41). Ez azonban a cselekmény egy mellékes momentuma, melyhez – a Dosztojevszkij-regénnyel ellentétben – nem kapcsolódik semmiféle metafora vagy szimbólum. A szüzsé szempontjából Pavel Alekszejevics egyetlen meghatározó jótette Toma befogadása. Ez a jótett azonban a „hagyma-hősnek” köszönhetően a cselekmény síkján a család széteséséhez, a családtagok leépüléséhez vezet. A megváltás lehetősége a regény második részében, az ún. harmadik állapotban merül fel – hangsúlyozottan a cselekedetektől függetlenül. Amikor Pavel Alekszejevics (Borotváltfejű) a másik szférába távozó Goldberg (Zsidó) kezében egy lemezen a „szándékok” szót olvassa, így gondolkodik: „Csak nem a szándékaink fognak bennünket igazolni?” (ULICKAJA 2003: 249) – ami a dosztojevszkiji megváltás-felfogáshoz képest igen jelentős eltérés.

⁵⁴ Tánya tudatos döntést hoz, amikor kilép korábbi életformájából, és ez független Toma tevékenységétől. Azonban a tény, hogy Tánya a számára kudarcosnak bizonyuló tudományos kutatás irányába indult, és nem az ő lényegéhez tartozó zenei tehetségét bontakoztatta ki, alapvetően Tomával függ össze. Később maga Tánya is tudatosítja ezt az összefüggést: „Nem emlékszem, miért is hagytam abba... Tomocska miatt, hát persze... Egy kis idióta komzomolista öntudatával...” (ULICKAJA 2003: 399)

⁵⁵ A lamarckizmusról a regény kapcsán ld. HOFFMANN 2005.

⁵⁶ A szerző az abortuszt okozó hagymát mint halálszimbólumot hozza összefüggésbe F. M. Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényével (BALIKÓ 2011).

A Dosztojevszkij-regényben a Grusenyka szájából elhangzó tanmese negatív befejezését (a gonosz asszony, mivel önzése nem változott, mégse menekül ki a tüzes tóból a „jótett-hagyma” segítségével), maguk a Dosztojevszkij-hősök is gyakorlatilag figyelmen kívül hagyják. Ez a befejezés ugyanis a gonosz asszony alapattitűdjének a változatlanságára irányítja a figyelmet, mely végső soron lehetlenné tette a megváltást. A mesebeli gonosz asszony attitűdjének változatlansága az Ulickaja-regényben Toma alakjához kapcsolható, amely, ahogy azt láttuk, ellenáll a pozitív környezeti hatásoknak.

Összességében, az Ulickaja-regényekben gyakran párban szereplő lányalakokban is jól érzékelhetőek a főhősök kapcsán kimutatott sajátosságok. A szűzsében ezek a mellékszereplők is teljes életutat járnak be, amelyben tematikusan a család, azon belül a szerelem és a hivatás a domináns összetevő. Másrészt ez az életút szorosan összefügg a művek strukturális sajátosságaival és dinamikájával – jelen esetben a centrum és periféria közötti elmozdulással. Harmadrészt maguk az alakok és életútjuk szimbolizálódik azáltal, hogy szervesen beleíródnak az irodalmi hagyományba, akár azt megerősítő, akár azzal polemizáló viszonyban.

III.2. A TUDOMÁNY DON QUIJOTÉI

Könnyen elkülöníthető mellékszereplő-típust alkotnak Ulickaja tudósalakjai. Ezek a mindig párban megjelenő alakok három nagyregényben töltenek be műfajformáló szerepet és hordoznak szimbolikus jelentést: a *Kukockij eseteiben* P. A. Kukockij és I. Goldberg, az *Imágóban* V. Ju. Sengeli és M. Kolesznyik, a *Jákob lajtorjájában* V. Csebotarjov és G. Liber.⁵⁷ Rajtuk keresztül a kultúrának egy olyan szférája – a természettudományok világa – idéződik meg a művek terében, amely a köztudatban távol áll a szépirodalomtól, ugyanakkor otthonosan mozog benne a genetikus végzettségű szerző. Ezen hősein keresztül Ulickaja egyrészt az emberi megismerés egyik alapvető formáját, a tudományos gondolkodást és a hozzá kapcsolódó mentalitást modellálja, ugyanakkor a konkrét természettudományos diszciplínákra és azok problémaköreire, illetve neves tudósokra történő utalások a regények referenciális kapcsolódását is erősítik. A hősök által képviselt eszmék azonban messze túlmutatnak a szorosan vett természettudományon. Alakjukon és a beszélgetéseiket tartalmazó jeleneteken keresztül a M. Bahtyin által leírt, az orosz kultúrában rendkívül fontos szerepet betöltő műfaji hagyomány aktivizálódik.

M. Abaseva, ahogy arról a *Bevezetőben* már esett szó, úgy véli, hogy az Ulickaja-hősök túlnyomó többsége négy – biográfiai, mitológiai, hivatásbeli és szociális – összetevőből konstruált (АБАШЕВА 2017). A szóban forgó tudósalakok mindegyike „hivatásbeli összetevőjének” megfelelően tudományos tevékenységet (is) folytat. Pavel Kukockij nőgyógyász, akit mindenekelőtt a „fogamzás titka”, annak tudományos leírása érdek. Tudományos érdeklődése „Pavel Alekszejevicsset váratlan irányba vitte el. [...] a híres Csizsevszkij munkáin keresztül eljutott a kozmikus természeti ciklusok vizsgálatához, a bioritmusok témájához” (ULICKAJA 2003: 160). Ez alapozza meg a hős részben intuitív elméletét, melynek segítségével világra tudja segíteni az „Ábrahám-gyerekeket”. Ilja Goldberg genetikus, érdeklődésének középpontjában az emberi populációgenetika áll. A zsenialitás jelenségét, annak öröklődését kutatja, később a szovjet nép génállományát próbálja meghatározni. Mindkét hős érdeklődési köre túlmutat a szűken vett szakmai kérdéseken, mindketten végeznek történelmi kutatásokat is. Kukockij valóságos előadásokban összegzi Vasziliszának az eredményt, melyre „az antiszemitizmus történetét és annak vallási és gazdasági gyökereit” kutatva jutott (ULICKAJA 2003: 146), Goldberg pedig az Idegen Nyelvű Könyvtárban „tonnaszámra olvasta a történelmi tárgyú könyveket” (ULICKAJA 2003: 60).

Az *Imágó* című regényben az irodalomtanár Sengeli a gyermekkor sajátosságait tanulmányozza, egyrészt tudományos megalapozottsággal: „beszerzett több, a gyerekkor pszichológiájával foglalkozó, félig-meddig tiltott szerzőt, Freudtól kezdve, akinek könyvei elfeledve álltak a nagy könyvtárak polcain, egészen Vigotszkijig, akinek munkáit »zárolt anyagként« őrizték” (ULICKAJA 2011: 81), másrészt az orosz klasszikus szerzőknek a gyermekkorral foglalkozó műveire támaszkodva. A hőst elsősorban a felnőtté válás kritériumai érdeklik, az ember „erkölcsi iniciációja”. Elképzeléseit és pedagógusi tapasztalatait biológus barátjával, M. Kolesznyikkal vitatja meg, aki „folyton furcsa, első hallásra érthetetlen megjegyzéseket, a biológiából vett állandó utalásokat szúrt közbe” (ULICKAJA 2011: 82). Kolesznyiktól ragad rá a tudás univerzalitásába vetett hit is.

⁵⁷ A *Vidám temetésben* Fima és Berman, a főhős barátjaként megjelenő orvos-páros a szóban forgó szereplőtípus előképének, a rabbi és a pravoszláv pap kettőse ugyanebben a műben, illetve Alik és Mása párosa a *Médea és gyermekeiben* pedig egy-egy sajátos variánsának tekinthető.

A *Jákob lajtorjájában* Vitya Csebotarjov és Grisa Liber Nora volt osztálytársa, mindkettő csodagyerek (csakúgy, mint I. Goldberg és ikerfiai a *Kukockij eseteiben*). Tanulmányai befejeztével G. Liber fizikusként az élő sejtmembránokat tanulmányozza, a sejtmembránban zajló mechanizmusokból kiindulva pedig megjósolja a kvantumszámítógépek létrejöttét. Idősebb korára „rendkívül elvont területekre jutott el, miközben azért állandóan felhasználta a molekuláris biológia legújabb eredményeit, annak érdekében, hogy bebizonyítsa a Vitya számára teljesen elfogadhatatlan elméleteit” (ULICKAJA 2016: 643). Vitya Csebotarjov matematikus, és „mint a matematikusok többsége, ő is lenézte a fizikát. A biológiát viszont egyáltalán nem is tartotta tudománynak, hanem csak óriási adathalmaznak” (ULICKAJA 2016: 295). Ugyanakkor Grisa Liber, illetve a tőle kapott Schrödinger-könyv hatására programozóként az élő sejt modellálásának egyik legnagyobb tekintélyévé válik Amerikában.

Ahogy a hősök tudományos tevékenységének ez a rövid áttekintése mutatja, az alakok megformálásában fontos szerepet játszik tudományos diszciplínák és azok neves képviselőinek a megnevezése, valamint az ehhez kapcsolódó tudományos lexika. Ezek a megnevezések azonban csupán index-funkciót töltenek be, az olvasót bizonyos tudományos kérdésekhez irányítva. Tisztán tudományos diskurzusról a műveken belül nem beszélhetünk, mivel sem a megemlített tudományos elméletek, sem konkrét kutatási eredmények a regények szövegében nincsenek kifejtve. Emellett a nyelvezet, amelyen ezek az információk megjelennek, nem lép túl a tudományos ismeretterjesztés határain. Ulickaja tudósalakjai nem annyira tudományos kérdéseket vitatnak meg, mint inkább a saját eszméiket fejtik ki egymásnak, melyeknek van természettudományos aspektusa, de meghaladják a természettudomány kereteit.

Nézeteiket mindenekelőtt az interdiszciplinaritás jellemzi: nem csupán a természettudományokra orientálódnak, hanem a humán szféra eredményeit is figyelembe veszik elméleteik kialakításakor. Ahogy arról fentebb már volt szó, *Kukockij* és *Goldberg* történelmi kutatásokat is végeznek, *Goldberg* a maga természettudományos kérdésfelvetését a zsenialitás természetéről „minden idők és népek enciklopédiáinak” (ULICKAJA 2003: 60) összevetésével alapozza meg. Az irodalmár *Sengeli*, ahogy láttuk, szintén a legkülönbözőbb tudományágak irányában tájékozódik az őt érdeklő problémával kapcsolatban, és pontosan érti, hogy „amivel foglalkozik, az különféle tudományterületek között mozog: a fejlődéslélektan, a pedagógia és a legtágabb értelemben vett antropológia diszciplínái között” (ULICKAJA 2011: 109). *G. Liber*, amikor az élő sejtre mint számítógépre tekint, *Platón* filozófiájára hivatkozik, a sejt életműködését pedig a zene területéről vett hasonlat segítségével írja le.

Ulickaja tudósalakjainak gondolkodását nem csupán az interdiszciplinaritás, hanem sajátos univerzalizmus is jellemzi. Ennek az univerzális szemléletnek⁵⁸ közös elemei egyrészt a minden élő, sőt élettelen felépítésében és működésmódjában megmutatkozó ekvivalencia, másrészt annak fel- és elismerése, hogy ennek az ekvivalenciának az alapját a genetika jelenti, harmadrészt a genetikai alaptól fakadó pánszemiotizmus.

Az „Ábrahám-gyerekeket” világra segítő elméletéhez *Kukockij* a kozmikus természeti ciklusok és az ember napi aktivitása, illetve a női szervezetben zajló folyamatok tempója között fennálló párhuzam feltételezésével jut el. Az ember belső világa és a természeti jelenségek közötti párhuzam a regény második részében kerül előtérbe, amikor a „harmadik állapot” misztikus terében *Kukockij* az idős *L. Tolsztojjal* vitatja meg a szerelem természetét. Ahogy azt a fejezet első részében láttuk, a szereplő-*Tolsztoj* a szerelmet fizikai-kémiai folyamatként

⁵⁸ Az Ulickaja-hősök egyik alapvető sajátosságának látja az univerzalizmust a *Bevezetőben* említett tanulmányában *M. V. Bezrukavaja* és *Ju. Sz. Baszkova* (БЕЗРУКАВАЯ, БАШКОВА 2017).

határozza meg, Kukockij pedig mindkettővel párhuzamba állítja az írói szót. „A szeretet a sejtek szintjén valósul meg; ez a felfedezésem lényege. A sejtben minden törvény összpontosul: az energiamegmaradás törvénye is, meg az anyagmegmaradásé is. Kémia is, fizika is, matematika is. A molekulák kémiai rokonságuk folytán vonzzák egymást, ami nem más, mint szerelem. Sőt, szenvedély, ha úgy akarja” – mondja a szereplő-Tolsztoj (ULICKAJA 2003: 295).

Az *Imágóban*, amikor Sengeli megismerkedik a genetika működési elveivel, a tanítványaiban zajló változásokat ahhoz a metamorfózishoz hasonlítja, „amely a rovarokra jellemző” (ULICKAJA 2011: 83). A *Jákob lajtorjájában* G. Liber egy olyan laboratóriumban dolgozik, ahol „többek között megpróbálták megtalálni a különbséget az élő és az élettelen anyag között, fülön csípni a világ berendezésének izgató titkát” (ULICKAJA 2016: 292). Később a hős a „hierarchikus hasonlóság törvényéről” beszél, arról, hogy „a Világegyetem, a sejt és az atom ugyanazon elv szerint épül fel” (ULICKAJA 2016: 448). Csebotarjov szemét pedig Schrödinger könyve nyitja rá a genetika törvényeinek jelentőségére: „Schrödinger felülemelkedett az összefüggéstelen adathalmazon, és rámutatott, hogy a Darwin-féle evolúciós elmélet az egyetlen olyan struktúra, amely képes megtartani és szervezni ezt a lavinát. És ami a legfontosabb, hogy azok a jelenségek, amelyek összefüggésben állnak térrel és idővel, amelyeket a fizika meghatározott, hozzárendelhetők az élő szervezetekhez is” (ULICKAJA 2016: 295).

Ulickaja tudósalakjainak gondolkodásában tehát meghatározó szerepet játszik a genetika. Hatalmas jelentőséget tulajdonítanak – elsősorban Goldberg és Liber – a DNS feltárásának, a génállomány kérdését és az evolúció törvényeit messze a természettudomány határain túlmutatóan értelmezik, gyakorlatilag vallásos világnézettel ötvözve a genetika működési elveit. A két hős vallásos-tudományos nézetei azonban ellenállásba ütköznek barátjuk-tudóstársuk részéről. Goldberg utópiáját a világ „csodálatos tervek alapján megalkotott szépségéről, amelyben már bosszantó torzulások sem lesznek” (ULICKAJA 2003: 336), Kukockij Ivan Karamazov szavaival utasítja el, és barátja elgondolásával a minden újszülöttnél fellelhető potenciált szegezi szembe: „mindegyikük csodálatos és utolérhetetlen, mint a lepecsételt könyv” (ULICKAJA 2003: 335).

Öregkorára Goldberg még tovább megy, és „hajlik arra, hogy létezik a Világértelem, s barátkozik azzal a gondolattal is, hogy a Biblia egy grandiózus kód, a Világértelem kozmikus üzenete az emberiségnek” (ULICKAJA 2003: 502). Ez a gondolat még erőteljesebben jelenik meg G. Liberhez kapcsoltnak, aki a DNS-ben egyenesen „a Teremtő ábécéskönyvét” látja, a Tórában pedig a DNS szövegeinek kifejtését. Liber felfogásában az Univerzum, a Föld teljes élete „egy grandiózus szöveg kibontása” (ULICKAJA 2016: 444), beleértve az egyes ember életét is: „Minden emberi élet – Szöveg. És erre a Szövegre valamiért szüksége van az Istennek” (ULICKAJA 2016: 643). Csebotarjov részben azzal próbálja jobb belátásra bírni barátját, hogy ezek a gondolatok tisztán elméleti feltételezések, amelyek „nem változtatnak meg semmit az ember tevékenységében”, részben azzal, hogy neki magának a kutatásaihoz soha nem volt szüksége „a Teremtő koncepciójára” (ULICKAJA 2016: 444, 445).

Azt látjuk tehát, hogy Liber eszméi egyrészt vallásos meggyőződést képviselnek, másrészt egy sajátos pánszemiotizmus érhető bennük tetten. A hős meg van győződve arról, hogy nem csupán az emberi élet szöveg, de maga az ember is azzal a céllal teremtett, hogy szövegeket értelmezzon és alkosson: „Van egy Isteni Szöveg! És az ember egész evolúciójának csupán egyetlen feladata van – ezt a be nem fejezett Teremtést olyan állapotba juttatni, amikor az, mármint az emberiség, megtanulja olvasni. És ennek a feladatnak a teljesítésére hozták létre az összes ábécét, az összes jelet, kódot, tulajdonképpen még a kottát is” (ULICKAJA 2016: 446).

A pánszmiotizmus eszméje alapvetően a humán tudományokra jellemző. V. Rudnyev, az ismert szemiotikus irodalmár és pszichiáter például a végletekig tágítja a szemiózis jelenségét, azt állítva, hogy „a szöveg és a valóság fogalmának nincs ontológiai státusza, csak pragmatikai megalapozása” (РУДНЕВ 1996). Az Ulickaja tudósalakjai által képviselt pánszmiotizmus specifikumát ehhez képest egyrészt az adja, hogy a mindenekelőtt a humán szférára és a vallásos világnézetre jellemző szemiotikai nézőpontot az élővilág mechanizmusaira is kiterjesztik. Másrészt, a tudományos megismerés legkülönfélébb ágainak a vallásos világlátással való egyesítése gondolkodásuk sajátos szinkretizmusát eredményezi.

A tudományos ismeretek nem csupán a tudósalakokat jellemzik a regényekben, a narrátor is jártas mindabban, amiről a hősök beszélnek. A váltás a külső narrátori leírás és a hősök megnyilatkozásai között gyakran alig érzékelhető, a narrátori tudat ezeken a helyeken alig különbözik a hősök tudatától. Ennek okát nyilvánvalóan Ulickaja életrajzában lehet megjelölni, az író genetikusan végzettségében, nem szűnő érdeklődésében a tudományos eredmények iránt.⁵⁹ Poétikai következménye ugyanakkor egy, a regényműfaj kialakulásában fontos szerepet játszó műfaji kód aktivizálódása a tudósalakok beszélgetéseit tartalmazó epizódokban.

A szerző érdeklődésének közelsége hőseinek szellemi horizontjához azt eredményezi, hogy a szerző mintegy „elveszíti kívülállásának értékelő pozícióját” (БАХТИН 1986: 20). Ennek következtében a hősök párbeszédeit tartalmazó epizódok mintegy kívül kerülnek „az esztétikai eseményen”, mivel „a feszült-érdekelt és magabiztos egyet nem értés ugyanúgy nem-esztétikai nézőpont, mint a hőssel való, a szerző érdekeltségéből fakadó szolidaritás” (БАХТИН 1986: 21). Ez pedig M. Bahtyin feltételezése szerint a vallomás és a filozófiai traktátus műfajához vezet. Ilyen éles műfaji váltás az Ulickaja-regényekben természetesen nem történik, de azokban az epizódokban, ahol a tudósalakok saját eszméiket fejtik ki, egyértelműen érzékelhetővé válik egyfajta filozófiai kód, közelebről, a szókratészi dialógus műfaji kódja, melyben Bahtyin a polifonikus regény fejlődésének egyik meghatározó forrását látta.

Bahtyin leírása szerint a szókratészi dialógus alapját „az igazság és a róla való emberi gondolkodás dialogikus természetéről alkotott szókratészi elképzelés” adja, amely „az emberek között [található], akik dialogikus érintkezésük folyamatában együttesen keresik az igazságot” (БАХТИН 2001: 138). Bahtyin kiemeli, hogy a szókratészi dialógusban az eszme szervesen összekapcsolódik az eszmét hordozó ember képével, ennek a műfajnak a hősei „ideológusok”. Ezért az eszme dialogikus próbára tétele egyben az őt képviselő ember próbára tétele is.

Az Ulickaja-regények azon epizódjaiban, amelyek a tudósalakok beszélgetéseire épülnek, a szókratészi dialógus csaknem minden, Bahtyin által leírt jellemzője felfedezhető. A hősök túlnyomórészt baráti beszélgetés szituációjában jelennek meg. Egymáshoz való viszonyukról keveset tudunk,⁶⁰ mindenekelőtt a pótolhatatlan beszélgetőtársat jelentik egymás számára. Csebotarjov számára „az egyetlen, akit elfogadott mint beszélgetőpartnerét, az Grisa Liber volt” (ULICKAJA 2016: 87), Goldberg gondolatban gyakran fordul a barátjához még annak halála után is, mivel „olyan beszélgetőtársa, mint amilyen Pavel Alekszejevics volt, nincs és soha nem is lesz neki” (ULICKAJA 2003: 502). Sengeli számára pedig „az egyetlen, akivel örömét lelta a beszélgetésben, az egykori udvarszomszédja, Miska Kolesznyik volt”

⁵⁹ Nyilvános megszólalásaiban Ulickaja gyakran említi, hogy máig megmaradt a természettudományok iránti érdeklődése. Például: „Értem, hogy az a negyven év, ami a biológia szak elvégzése óta eltelt, a molekuláris biológiában és a genetikában a kozmikus gyorsaság időszak volt. Ezt, természetesen, nem tudom behozni, de ismeretterjesztő irodalmat állandóan olvasok” (УЛИЦКАЯ 2000).

⁶⁰ A páros hősök ezen aspektusa jelentősen eltér a három regényben. A legrészletesebben kifejtett Kukockij és Goldberg kapcsolata, ugyanakkor Kolesznyik alakja vázaltszerű, mindössze egyszer jelenik meg a regényben.

(ULICKAJA 2011: 52). Dialógusaikban a hősök, mint láttuk, nem annyira tudományos problémákat vitatnak meg, mint inkább az emberi lét alapvető kérdéseit – azaz közösen keresik az igazságot. Ahogy az a fentiekben kiderült, Ulickaja tudósalakjai bizonyos mértékig „ideológusok”. Eszméik ütköztetésében megjelenik mind a két alapvető eljárás, melyet Bahtyin a szókratészi dialógus tipikus igazságkereső módszerének tart: a szünkriszisz (az egy tárgyra irányuló, különböző nézőpontok szembeállítását) és az anakriszisz (a beszélgetőtárs megnyilatkozását kiprovokáló eszközök) (BAHTYIN 2001: 139). A szünkrisziszre példa Sengeli és Kolesznyik beszélgetése, melyben a gyermekek felnőtté válásának folyamata kapcsán egymás mellé kerül az irodalmár és a biológus nézőpontja. Az anakrisziszt Goldberg és Kukockij szintén már említett párbeszéde példázza, amelyben a Goldberg által felvázolt új világ szépségeit Kukockij elutasítja. Szavai – „én akkor, mint Iván Karamazov, visszaadom a belépőjegyet...” (ULICKAJA 2003: 336) – Dosztojevszkij regényéből éppen egy olyan szituációt idéznek meg, amelyben Iván a világ berendezkedésével és az Istenbe vetett hitével kapcsolatban provokálja Aljosát.

A Dosztojevszkij-regénynek ezt az epizódját Bahtyin a menippeához, a szókratészi dialógus rokon műfajához sorolja, és kiemeli, hogy a dosztojevszkiji regényforma sajátosságát éppen ezeknek a műfaji elemeknek az erőteljes jelenléte adja. „Dosztojevszkij mindegyik regénye tartalmazza a menippea és a vele rokon műfajok – a „szókratészi dialógus”, a diatrébék, a soliloquium, a vallomás és mások – elemeit. Magától értetődő, hogy mindezek a műfajok kétezer év intenzív fejlődésén keresztül jutottak el Dosztojevszkijhez, ám a változások során megőrizték műfaji lényegüket” (BAHTYIN 2001: 195). Ez a „műfaji lényeg”, mely már magába olvasztotta a dosztojevszkiji regényforma tapasztalatát is, mutatkozik meg Ulickaja műveiben is, a tudósalakokhoz kapcsolódóan.

A műfaji hagyományhoz képest jól megfogható az Ulickaja-regények vizsgált hőseinek és a hozzájuk kapcsolódó dialógus-epizódoknak a specifikuma. Ez egyrészt tartalmi jellegű, amennyiben a hősök megismerő tevékenysége alapvetően a természettudományos szférára irányul, s mindegyikük egy-egy tudományág magasan képzett specialistája. Ebből fakad, hogy amikor az élet nagy kérdéseit – a világ felépítését, élő és élettelen különbségét, Isten létét, az ember erkölcsi természetét – vitatják meg egymással, kérdésfeltevésük a tudománynak mindezen problémák megoldásában játszott szerepére is irányul. A hangsúly az ember és a tudomány erkölcsi összetevőjére helyeződik: egyrészt abból a szempontból, megfogható-e az ember szellemi és erkölcsi természete természettudományos módszerekkel, másrészt, van-e erkölcsi összetevője magának a tudománynak.

A regények világában a tudós hősök próbálkozása, hogy egzakt módszerekkel ragadják meg az ember szellemi-erkölcsi természetét, kudarcba fullad. Az *Imágóban* Sengeli tudományos igénnyel akarja leírni „a serdülőkorú fiatal erkölcsi ébredését” (ULICKAJA 2011: 109), de Kolesznyik azt veti ellene, hogy „az iniciáció valami meghatározhatatlan dolog, a felelősség pedig – azt megint csak hogy méred le?” (ULICKAJA 2011: 84). Amikor Goldberg a zsenialitás jelenségét tanulmányozza, ugyanebbe a problémába ütközik: „a zsenialitás nehezen meghatározható, nehezen formalizálható jelenségnek bizonyult; a genetika viszont szigorú tudomány volt, és minőségi, nem pedig mennyiségi mutatókkal operált” (ULICKAJA 2003: 60). Hároméves kényszermunkájának tapasztalatait összegezve a hős direkt formában veti fel az ember és tudomány erkölcsi alapjainak kérdését: „Az erkölcsi alapokat aláásták, Pasa. Az élet, a tudomány erkölcsi alapjait...” (ULICKAJA 2003: 447). Kukockij ebben a kérdésben is ellentmond barátjának: „...nem hinném, hogy a tudománynak is lenne erkölcsi dimenziója” (ULICKAJA 2003: 451).

Ulickaja tudósalakjai, ahogy látjuk, nem jutnak el az „igazsághoz”, egy már készen kapott és „monologikus igazsághoz”, sem az ember, sem a tudomány erkölcsi természetének kérdésében. Az igazság egyfelől a hősök által folytatott dialógusban születik, másfelől személyes életútjukban, amelyen keresztül az általuk képviselt eszmék – a szókratészi dialógus műfaji kódjának megfelelően – próbára tételnek. E „próba” tekintetében az Ulickaja-regények azonban erőteljesen eltérnek a Bahtyin által leírt műfaji hagyománytól.

Bahtyin koncepciója szerint a dialogikus szituációban „megfigyelhető a különleges helyzet megalkotására irányuló tendencia, amely megtisztítja a szót mindennemű életbeli automatizmustól és tárgyiasságtól, és arra kényszeríti az embert, hogy személyisége és gondolatai legmélyebb rétegeit tárja fel” (BAHTYIN 2001: 140). Bahtyin ezeket a helyzeteket „küszöb-dialógusoknak” nevezi, és rámutat, hogy például Dosztojevszkij regényeinek „szüzsé-szerkezetét a kiélezett dialogikus szünkrisziszek, a különleges és provokáló szüzsébeli helyzetek, a válságok és a fordulatok, az erkölcsi kísérletezés, a botrányok és a katasztrófák, a kontrasztok és az okszymoronos kapcsolatok stb. határozzák meg” (BAHTYIN 2001: 195).

Az Ulickaja-regények szüzséjét túlnyomórészt nem különleges helyzetek, hanem, ahogy arról az első fejezetben már volt szó, a hétköznapi lét mindennapi szituációi alkotják, teljes életutak, amelyekkel csaknem mindegyik szereplő fel van ruházva. A hősök nem extrém helyzetekben vannak „próbára téve”, hanem a család és a hivatás közegében, a nagyon nehéz történelmi körülmények hátterén eltöltött teljes életük tételik mérlegre. Ulickaja tudósalakjai ritkán kerülnek ki „győztesként” ebből a megmérettetésből, némelyeken közülük (pl. Goldberg, Liber) a vallási eszmék uralkodnak el, némelyek pedig (Kukockij, Kolesznyik) „zseniális lúzerként” végzik életútjukat.

Kukockij például, bár erkölcsileg a legmegterhelőbbnek tartja az abortuszt mind az orvos, mind a páciens számára, mindent megtesz az engedélyeztetéséért, részben a társadalom állapota miatt, részben az egyén nézőpontjából. Ahogy arról már volt szó, egyrészt úgy gondolja, hogy az abortusz legálissá tételével nők ezreinek az életét lehet megmenteni, másrészt a művi terhesség-megszakításban az egyén döntési szabadságát látja. Álláspontja azonban nem talál támogatásra sem társadalmi, sem egyéni szinten: az egészségügy reformjára irányuló tervei nem valósulnak meg, az abortusz gondolatát elutasítja a hozzá legközelebb álló ember, a felesége, s vitájuk következtében a család szétesik.

Mindezek ellenére a hős életútja összességében mégsem tűnik teljesen eredménytelennek és vesztesnek. Kukockij jelleme, „a becsületesség és a személyes felelősségvállalás a mindennapokban” (SKOMP, SUTCLIFFE 2015: 166), élete ügyéhez, a hivatásához való lojalitása bizonyos mértékű pátoszt kölcsönöz alakjának. Életútjának „igazsága” a többi szereplő – Jelena, Tánya, Vasziliszta és a mások – életútjával való dialogikus viszonyban születik meg. Az Ulickaja-regények szüzséjét, ahogy a főhősökkel foglalkozó fejezetben láttuk, „multibiografizmus” jellemzi, és ennek kontextusában vettetik próbatétel alá az egyes életutak. Eközben a hangsúly az eszmék ütköztetéséről a mindennapi viselkedésre helyeződik, a legkülönbébb társadalmi rétegeket képviselő szereplők hétköznapi életének „polifóniájára” – éppen ebben térnek el az Ulickaja-regények legnagyobb mértékben a Bahtyin által leírt műfaji hagyománytól, miközben őrzik is annak lényegét. Hiszen „a műfaj egyidejűleg mindig önmaga és más is, mindig régi és új is (BAHTYIN 2001: 134).

Bahtyin regénykoncepciójának egyik alapvetése, hogy a menippea és rokon műfajai, többek között a szókratészi dialógus is, a karneváli szemléletben gyökereznek. „A „szókratészi dialógus” nem szónoki műfaj. Népi-karneváli alapokból nőtt ki, és mélyen áthatja a karneváli világszemlélet, különösen – s ez természetes – fejlődésének szóbeli, szókratészi stádiumában” (BAHTYIN 2001: 137). Bahtyin óriási jelentőséget tulajdonít a karneváli elvnek az európai

irodalom, különösen a regény műfajának alakulásában. A „világirodalom egyik legjelentősebb s egyben leginkább karneváli regényének” (BAHTYIN 2001: 160) pedig Cervantes *Don Quijotéj*t tartja, amely rendkívül fontos szerepet játszott Dosztojevszkij életművében is.

A *Don Quijote* nyomai fellelhetőek az Ulickaja-regényekben is, melyekben a karneváli elv ily módon nem csupán a műfaji hagyományhoz kapcsolódóan mutatkozik meg, hanem a tudósalakoknak a Búsképű Lovag alakjával való közvetlen párhuzamában is.

A párban megjelenő tudósalakokkal kapcsolatban valamilyen formában minden esetben felmerül Cervantes hőisének a neve. A *Kukockij eseteiben* a narrátor „zsidó Don Quijote”-nak nevezi a barátjával vitázó Goldberget. Az *Imágóban* Sengeli házában a kapu felett egy fémből készült lovag áll (melyet a fejezet címe – *A lovagos ház* – is kiemel), a házban lakó tanárt pedig Ilja így írja le: „Szegény. Oly ragyogó volt, elegáns, Don Quijote és Cervantes keveréke” (ULICKAJA 2011: 323). A *Jákob lajtorjájában* Csebotarjovot és Libert társaik már az iskolában Cervantes hőseihez hasonlítják: „amikor az osztálytársaik eljutottak a *Don Quijotéig*, Grisát elkezdték Sancho Panzának csúfolni. És valóban, a konfigurációjuk pontosan ugyanaz volt” (ULICKAJA 2016: 87).

A hősök jellemzésében mindegyik regényben hangsúlyos elemként jelenik meg elkülönültségük és idegenségük a hétköznapi közegben, illetve nevetséges külsejük. Csebotarjov és Liber „mulatságos párost alkottak – az alacsony Grisa, aki növésben nem bírta utolérni az osztálytársait, súlyban viszont megelőzte őket, úgy gurult a langaléta és sovány Vitya mellett, mint egy labda...” (ULICKAJA 2016: 87). Sengeli és Kolesznyik szintén „vidám kis háború utáni párost alkottak: Miskának hiányzott a fél lába, Viktornak a fél karja. Úgy hívták magukat, hogy »három kar, három láb«” (ULICKAJA 2011: 52). Ilja Goldberg külseje pedig egyenesen a Búsképű Lovagét idézi: „Sovány, hosszú karjával a levegőben hadonászott, kidülledt, szürke szeme beteges fénnel csillogott. Sárga karvalyorra, ráncos nyakán hatalmas ádámcsutkája, csontos, görnyedt alakja volt – íme, a világ megmentője!” (ULICKAJA 2003: 63).

Ulickaja tudósalakjainak mentalitása bizonyos mértékig leképezi Don Quijote és Sancho Panza párosának mentalitását. Ahogy azt D. Merezkovszkij megfogalmazta, Cervantes hősei „a józan ész és az elragadtatottság, a tevékenység és ábrándozás, a realizmus és a könyvszagú elvontság örök ellentéte. [...] mindketten az emberi szellem örökre szétvált és örökké egymás iránt vonzó két felének tragikus képviselői – az idealizmusa és a realizmusa” (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: 399–400). Ulickaja tudósalakjai éppen ebben a vonatkozásban alkotnak egymással ellentétet: a pár egyik tagja elvont, univerzális eszméért lelkesedik, míg a másik hivatásának konkrét, gyakorlati problémái iránt elkötelezett. „Goldberggel ellentétben, aki tudományos gondolkodásának minden új fordulópontján lángra kapott, Pavel Alekszejevics évtizedekig tanulmányozta ugyanazt az objektumot...” (ULICKAJA 2003: 189). Kukockij egyértelműen fogalmazza meg álláspontját: „Engem nem érdekel a filozófia. Én gyakorlati kérdésekkel foglalkozom. [...] Nem vagyok hajlandó a világ nagy kérdésein töprengeni (ULICKAJA 2003: 203). Hasonlóképpen reagál barátjának az „Isteni szöveggel” kapcsolatos elméletére Csebotarjov: „...én konkrét dolgokkal foglalkozom – konkrét programokat írok, és ezek elég egyszerű szövegek, a biokémikusok pedig ellenőrzik, mennyire felelnek meg a sejtben reálisan zajló szintéziseknek... Mindennek semmi köze a te Teremtőd elgondolásához” (ULICKAJA 2016: 309).

Azt látjuk tehát, hogy külsejük és mentalitásuk tekintetében Ulickaja páros tudósalakjai egyértelműen kapcsolódnak Cervantes két hőiséhez. Ugyanakkor, bizonyos mentalitásbeli jellegzetességeik forrása nem Cervantes regényében, hanem sokkal inkább az orosz kultúrában hagyományosan jelen lévő „donquijoteizmus”-ban lelhető fel.

Cervantes regényének és főhősének recepciója különös jelentőséggel bír az orosz kultúrában. A téma kutatója, V. Bagno meglátása szerint „a *Don Quijote* oroszországi sorsa nem egyszerűen egy összkulturális jelenség valamely nemzeti verziója, hanem egy, a kultúra történetében ritka példája annak, amikor egy ország egyedi irodalmi ténye egy másik ország kulturális és társadalmi életének domináns jelenségévé válik, elkerülhetetlenül elvesztve eközben konkrét irodalomtörténeti sajátosságainak túlnyomó többségét” (БАГНО 2005: URL). Bagno szerint Don Quijote alakjának számtalan interpretációja „a 18–20. századi orosz kultúrában az orosz társadalom, az orosz értelmiség előtt álló különböző, mindenekelőtt erkölcsi feladatot fogalmazott meg” (БАГНО 2005: URL).

Az interpretációk sorában Bagno két fő tendenciát emel ki. Az egyik, amelyben – I. Turgenyev híres tanulmányával⁶¹ összhangban – Cervantes hőst pozitívan, mint a társadalom szolgálatának és „az önfeláldozás magasztos elvének” megtestesítőjét értékeli, a másik, amelyben V. Belinszkij nyomán, aki Don Quijote alakjában „a valóság iránti érzék hiányát” hangsúlyozta, negatívan ítélik meg a hőst. A Don Quijote-interpretációk közt kiemelt helyet foglal el Dosztojevszkijé, aki nem csupán a „pozitívan szép ember” – Miskin herceg – alakjába integrálta Cervantes hősének bizonyos vonásait, de megfogalmazta annak lehetőségét, hogy a teljes orosz értelmiség egyesüljön a donquijoteizmus jegyében, az „összemberiségbe” vetett hit alapján (ДОСТОЕВСКИЙ 1989: 371). Bagno rámutat, hogy „ezek az interpretációk közel azonos mértékben realizálódtak különböző emberek életprogramjában, akik vagy magukat mérték Don Quijotéhoz, vagy a kortársak és a leszármazottak nevezték őket annak” (БАГНО 2005: URL). K. Sztjepanjan egyenesen azt állítja, hogy „az orosz történelem minden közszereplőjét Don Quijote mércéje szerint ítélik meg, és az egész orosz értelmiség a »quijote-i elv«-vel, a »quijote-i sors«-sal jellemezhető” (СТЕПАНИН 2013: 185).

Ulickaja tudósalakjainak mentalitásában meghatározó néhány olyan vonás, amelyek nem lelhetőek fel közvetlenül Cervantes hőseiben, ugyanakkor jól illeszkednek az orosz donquijoteizmus hagyományába. Mindegyik hős az orosz értelmiség képviselője, és mint ilyen, így vagy úgy, de a kora társadalmá előtt álló „erkölcsi feladatok” megoldásán fáradozik. Ezért azok is, akik külsejük alapján és racionálisabb világszemléletük okán, ahogy azt fentebb láttuk, Sancho Panza alakjához állnak közelebb, ugyanúgy hordozzák bizonyos mértékig Don Quijote vonásait is – ahogy azok az orosz kulturális hagyományban jelennek meg. Ulickaja tudósalakjai az orosz értelmiség donquijoteizmusának különböző verzióit képviselik.

Goldberg és Liber alakjában az univerzális ember eszméje dominál „a donquijoteizmus messianisztikus elemével” (БАГНО 2005: URL) keveredve – melynek egyediségét Ulickaja regényeiben az adja, hogy ezek a hősök egyértelműen hordozzák az ószövetségi proféták vonásait is. Goldberg és Liber tudományos vallásossága a donquijoteizmusnak azt a paradox jelenségét testesíti meg, amely Bagno szerint elsősorban Dosztojevszkij, L. Andrejev és A. Platonov munkásságát jellemzi: amikor „az ideál természete szerint racionalista elgondolása irracionális jelleget ölt és a hit tárgyává válik” (БАГНО 2005: URL). Ahogy arról fentebb már szó esett, Goldberg és Liber eszméiben a természettudományos gondolkodás vallásos világnézettel keveredik, tudományos-vallási eszményük valóra váltását a hősök nagy lelkesedéssel hirdetik. Kukockij és Csebotarjov ellenvetéseiben ugyanakkor az „az Oroszországban lényegesen kisebb figyelmet elnyert” törekvés jelenik meg, mely óvni kíván

⁶¹ I. Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* című tanulmányáról van szó, amelyben a szerző a két irodalmi alakot mint „az emberi természet két alapvető, egymással ellentétes sajátosságának megtestesülését” elemzi (ТУРГЕНЕВ 1986: 193).

„a hamis lelkesedéstől, amely nem csupán fegyverként használja az eszmét, de rá is akarja erőszakolni azt a valóságra és a társadalomra” (БАГНО 2005).

Kukockij és Sengeli alakjában egy másik, Ulickaja regényeiben az értelmiséget gyakran jellemző vonás kerül előtérbe: a nehéz történelmi körülményekkel szemben a hétköznapiak során folytatott küzdelemben elszenvedett „vereség”. Ebben egy, szintén a donquijoteizmusban gyökerező paradoxon mutatkozik meg: az orosz kultúrában ugyanis „nem a lovagregények legyőzhetetlen hőse vagy a népi legendák valamely rettenthetetlen vitéze vált a hősiesség szimbólumává, hanem az öreg, nevetséges és esetlen Búsképű Lovag, aki eredendően bukásra van ítélve” (БАГНО 1988: 436). Ulickaja műveiben ugyanakkor ezekkel a hősökkel kapcsolatban eltolódik a hangsúly: a sok szempontból bukásként értékelhető végkifejlet ellenére életútjuk végső soron „győzedelmeskedés”,⁶² miáltal az orosz értelmiség donquijoteizmusa a hagyományhoz képest új értelmezést nyer.

Összességében tehát azt látjuk, hogy Ulickaja tudósalakjain keresztül nem csupán a Bahtyin által leírt, a karneváli hagyományban gyökerező szókratészi dialógus műfaji kódja aktivizálódik, hanem az orosz értelmiség szerepét Don Quijote alakján át értelmező orosz kulturális hagyomány is továbbbíródik. Ily módon megerősítést nyer Bahtyin megállapítása, mely szerint „a műfaj a jelenben él, de mindig emlékezik a múltjára, eredetére. A műfaj – az alkotói emlékezet képviselője az irodalmi fejlődés folyamatában. A műfaj éppen ezért képes arra, hogy biztosítsa ennek a fejlődésnek az egységét és folytonosságát” (BAHTYIN 2001: 134).

⁶² Ld. a főhősökről szóló fejezetet. A „győzedelmeskedés” szóval jelölt jelenség eszerint nem csupán Daniel Stein és Jákob Oszeckij életútját jellemzi, hanem mellékszereplők esetében is megmutatkozhat – ami újabb bizonyítéka a főhős-státusz relativizálásának.

IV. ALKOTÓ HŐSÖK

Az Ulickaja-szakirodalomban gyakorlatilag reflexió nélkül maradt az a tény, hogy Ulickaja hőseinek egy jelentős része – függetlenül fő- vagy mellékszereplő státuszától – alkotó személyiség, és az általuk létrehozott műalkotások, illetve maga az alkotói folyamat leírása a szüzsék fontos részét képezi. Az alkotó hősök a művészet különböző területeihez kapcsolódnak: a leggyakrabban festőművészek, például Robert Viktorovics (*Szonyecska*), Alik (*Vidám temetés*), Muratov (*Imágó*); de vannak köztük zenészek, például Szergej (*Kukockij esetei*), Szanya (*Imágó*), Jakov Oszeckij (*Jákob lajtorjája*); költők, például Mása Miller (*Médea és gyermekei*), Miha (*Imágó*); színházi rendező és díszlettervező-dramaturg, például Tengiz, valamint Tuszja és Nora (*Jákob lajtorjája*).

A hősök művészi tevékenysége egyrészt Ulickaja életrajza felől motivált: jelenlegi férje, A. Kraszulin képzőművész, az egyik fia jazz-zenész, ő maga pedig éveken át dolgozott dramaturgként. Másrészt, a művészi tevékenységet és annak eredményét bemutató szöveghelyek intermediális csomópontként funkcionálnak, művészi szinkretizmust eredményezve a művek ábrázolt világában és poétikájában egyaránt.

Technikailag ez az ekfrázisz, illetve bizonyos szöveghelyek zenei sajátosságainak erősítésével történik, valamint annak a folyamatnak a megjelenítésével, melynek során a hősök „valóságának” vagy más szemiotikai rendszereknek bizonyos elemei egy születő műalkotás összetevőivé válnak. Ily módon ezeken a szöveghelyeken összetett szemiotikai terek nyílnak meg, amelyekben különböző, a lotmani értelemben vett nyelvek és szövegek lépnek egymással kölcsönhatásba. Az alábbiakban három ilyen, egy-egy alkotó hőshöz kapcsolódó szemiotikai teret mutatok be, a festészet, a zene és a színház kontextusában.

IV.1. IKONFESTŐ HŐS

Ahogy azt a főhősökről szóló fejezetben láttuk, a *Daniel Stein, tolmács* című regény több szempontból eltér a többi nagyregénytől. Ennek hátterében alapvetően két dolog áll: a történész munkáját imitáló, egységes narrátor nélküli dokumentum-montázs,⁶³ nyilvánvaló összefüggésben a főhős és prototípusának közelségével, illetve a mű alapját képező vallási tematika. Ez utóbbi – a judaizmus és a kereszténység viszonya – a regény megjelenésekor élénk, és nemegyszer szélsőséges reakciókat váltott ki: egyfelől vádolták a művet „istenkáromlással” (АНТИМОДЕРНИЗМ 2009), másfelől aposztrofálták „teológiai regénynek” (МАЛІЦКІЙ 2007: 133). Az alábbiakban az ilyen típusú értékítéletektől mentesen, a regény poétikájára koncentrálna szeretném megmutatni, hogyan jelenik meg ez a vallási tematika a szüzsét záró ekfráziszban, az egyik epizód szereplő, Johanna anya által festett *Dicsérvételek az Urat az égben* elnevezésű ikon leírásában.

A regényben több ikon is szóba kerül, amelyek mindegyikét az ikonfestő Johanna készítette. Mihail atyának írt egyik levelében a hős megemlíti, hogy befejezte a *Mária és Erzsébet találkozását* és egy kicsi *Keresztelő Szent Jánost*. Johanna levele az öt részből álló regény szerkezeti középpontjában, a harmadik részben található. Nem tartalmazza a két megnevezett ikon leírását, ugyanakkor fontos kiindulópont a hős prototípusának beazonosításához (amiről a *Transzgresszió* című fejezetben lesz szó), másrészt ez a szüzsét záró

⁶³ Az eljárás a történész munkáját imitálja, aki egy korszak és/vagy egy történelmi személyiség életútjának megrajzolásához a legkülönbözőbb forrásokat, dokumentumokat használja fel. Ulickaja regényében ugyanakkor elmarad ennek a munkának az utolsó lépése: a feldolgozott és elrendezett (itt: kvázi-) dokumentumok egységes narratíva alá rendelése. Az alaptéma mellett ebből az eljárásból fakad a mű sajátossága.

ikon első említése a műben. „Itt Nyikogyim atya helybenhagyásával festettem. Téged meg, Atyám, kérek, add áldásodat egy nagy képre. Rég meg akarok festeni egy *Úr dicsőségét...*” (ULICKAJA 2009: 320).

Egy másik ikon, amelyet Johanna anya Terezának ajándékozott Jichak keresztelőjének alkalmából, a téma megnevezése mellett egy rövid leírást is kap Tereza levelében. „Johanna anya festett egy kis ikont Jichaknak, az a címe: *Akéda*. Izsák föláldozása. Az oltáron fekszik egy csecsemő, mellette, késsel a kezében áll Ábrahám, a bokrokból pedig egy erősen csavarodó szarvú fehér kos dugja ki a mosolygó pofáját. Ha ránézek az ikonra, mindig ömlik a könnyem” (ULICKAJA 2009: 374). Az ikon szüzséje bizonyos szempontból párhuzamban áll Tereza és Jefim történetével, akik későn született fogyatékos gyermekükben, Jichakban Krisztus második megtestesülését látják. Azaz, az ikont bemutató ekfrasziszban egyrészt „mintegy megkettőződik a referencialitás”, és – ahogy arra R. Hodel rámutatott – „létrejön az az ellentmondás, amely Platón szerint gondolkodásra készít” (ХОДЕЛЬ 2002: 25). Másrészt, lévén, hogy Izsák feláldozása Krisztus áldozatának ószövetségi előtörténete, az ikon és regénybeli kontextusa egy olyan szemiotikai teret alkot, amely ebben a látszólag teljesen mellékes epizódban is a mű alaptémáját, a judaizmus és kereszténység kapcsolatát jeleníti meg.

A szüzsét annak a *Dicséjétek az Urat az égben* elnevezésű ikonnak a leírása zárja, amelyhez Johanna a levelében Mihail atya áldását kérte, és amely hosszasan „ott áll az állványon, nincs befejezve, egy lepedő takarja” (ULICKAJA 2009: 403), mert alkotója sokáig nem szánja rá magát a vakságát megszüntető hályogműtetre. Az elkészült ikon végül Daniel közösségének templomába kerül, ahol megsérül, amikor az örült Fjodor a templomot feldúlja. A templomhoz érkező Hilda „egyetlen dolgot tett – az ikont kivitte a kocsijába. Csodálatos témájú kép volt: *Dicséjétek az Urat az égben*. Johanna anya derűsen, szabad lélekkel Ádámot szakállal-bajusszal, Évát hosszú copffal festette meg, voltak a képen nyulak, mókusok, madarak és kígyók, mind a sokféle teremtmény, amelyek valaha hosszú sorban várták, hogy felszállhassanak Noé bárkájára, s most ugráltak, örvendeztek, így dicsérték az Urat. Virágok és levelek ragyogtak, pálmaágak és barkák integettek. A földön játékvonat futott, játékfüst kanyargott vidáman a kéményből, az égen pedig repülőgép szállt, keskeny fehér csík húzódott a nyomában. Johanna anya zseniálisnak bizonyult: tudta, hogy minden teremtmény Istent fogja dicsérni – a kövek, a füvek, az állatok, sőt az emberi kéz által, fémből készített alkotások is” (ULICKAJA 2009: 499).

Johanna utolsó ikonjának a leírása a vallási ekfraszisz körébe sorolható, amelyben, N. Medniz megállapítása szerint, „az egyik kulcskérdés a szó és a festészet kölcsönös viszonya” (МЕДНИС 2006: 59). Johanna *Dicséjétek az Urat az égben* elnevezésű ikonja egy létező ikon,⁶⁴ amely egy viszonylag késői, a 17. században elterjedt, és a 148-as zsoltár szövegén alapuló ikontípus modern változata. Így az Ulickaja-regény szüzséjét záró ekfraszisz szó és kép többszörös egymásba fordításának az eredménye. Egy olyan szemiotikai tér nyílik meg benne, amelyben négy különböző „szöveg” rétegződik egymásra: a zsoltár szövege, az azon alapuló hagyományos ikonábrázolás, annak a Johanna által készített modern változata, és a modern változatot leíró narrátori szöveg. A leírás maga kompozicionálisan kiemelt helyen, és a szüzsét alkotó kvázi-dokumentumok közt rendkívül ritkán megjelenő narrátori megnyilatkozás formájában történik, ami alapján feltételezhető, hogy ez az ekfraszisz fontos szerepet játszik a mű jelentésképző folyamataiban. Az alábbiakban a négy szöveg (szemiotikai rendszer)

⁶⁴ A regényben található leírás alapján Johanna prototípusának, Julia Reitlinger ikonfestőnek az ikonjáról van szó. A hős és prototípusa kapcsolatáról ld. a *Transzgresszió* című fejezetet, az ikon reprodukcióját és egy hagyományos, 17. századi *Dicséjétek az Urat...* ikont ld. a 2. számú mellékletben.

sajátosságait, és az egyiknek a másikba történő fordítása során bekövetkező értelem-módosulásokat veszem számba.

A *Zsoltárok könyvének* 148. darabja egy dicsőítő zsoltár. Ez a zsoltártípus hagyományosan három részre tagolódik: felhívásra, a dicsőítéssel kapcsolatos momentumok felsorolására és egy dicsőítő felkiáltásra (ВЭНДЖЕНД 2010). A középső részben a hangsúly zsoltáronként változhat: míg, például, a 147-es zsoltár középső része a dicsőítésre okot adó momentumokat sorolja fel, addig a 150-esben a dicsőítés módja kerül előtérbe, azoknak a hangszereknek az előszámlálása, amelyek segítségével dicsőíteni lehet az Urat.

A 148-as zsoltár középső része ebből a szempontból sajátos, mivel felszólítások sora alkotja, amelyekkel a zsoltár szerzője a különböző teremtményeket hívja fel Isten dicsőítésére. Ennek következtében a szövegben direktív típusú performatív mondatok dominálnak, amelyeknek „az a célja, hogy a címzettet rávegyék, hogy tegyen vagy ne tegyen meg valamit, feltételezik, hogy a címzettben erre megvan a megfelelő késztetés, propozicionális tartalmuk pedig mindig abban áll, hogy a címzett a jövőben véghezvisz vagy nem valamilyen cselekedetet” (КРЫГОВЕТ: URL). Az a szöveg, amelyet ilyen típusú mondatok alkotnak, nem képes rámutatni semmilyen tőle függetlenül létező szituációra. Alapvetően autoreferenciális, mivel maga a szöveg egy sajátos cselekedet, egy „beszédaktus” – a 148-as zsoltár esetében Isten dicsőítése éppen a dicsőítésre történő felszólítás révén valósul meg.⁶⁵

A 148-as zsoltár másik sajátossága, hogy a felszólításokon keresztül egy meghatározott szüzsé rajzolódik ki a középső részben, amennyiben a megszólítottak sora a világ teremtésének menetét képezi le. Emellett a szöveg két nem performatív mondata közül az első éppen a Teremtést nevezi meg mint a dicsőítésre okot adó cselekedetet: „mert parancsolt és előállottak ők” (Zsoltárok, 148: 5). Ez a mondat egyrészt ráerősít a szöveg autoreferenciális jellegére azáltal, hogy a performatív mondatok prototípusát, a kimondás általi teremtést idézi meg. Másrészt a zsoltár középső részét két szakaszra osztja, elválasztva egymástól a felsorolásban az égi és földi teremtményeket. Az égi és földi teremtmények hierarchiája nem csupán egymásutániségükben fejeződik ki, hanem a felszólítások gyakoriságában is. Az égi teremtményekhez külön-külön szól a szövegsubjektum, ugyanakkor egy közös megszólításban fogja össze a földi teremtményeket, a természeti erőktől kezdve a kiválasztott népig. Az igék gyakoriságának változása módosítja a szöveg dinamikáját is: a gyakoribb igehasználattal az égi teremtményekhez kapcsolódó szövegrész dinamikusabb, mint a földi teremtményeket megszólító második szakasz.

A 148-as zsoltáron alapuló hagyományos ikon nem magát a felszólítást, hanem az Istent dicsőítő teremtményeket jeleníti meg, térben képezve le a Teremtés menetét, és közben megváltoztatva a vallási kódot: az ószövetségi szöveg az ikonábrázoláson újszövetségi kontextusba kerül. A Tretyakov képtár katalógusa a következőképpen írja le a 17. századi *Dicsérvételek az Urat* című ikont: „A kompozíció Dávid 148-as zsoltárát illusztrálja, amelynek első sora, a »Dicsérvételek az urat az égből« az ikon felső sávjába került. A felület többi részén az ikonfestő a Teremtőt dicsőítő világot ábrázolta. Fent az égbolt, az »egeknek egei« ívelt sávokban, amelyen megjelennek »fényes csillagai« a nappal és a holddal, valamint »a vizek, amelyek az ég felett« vannak. Fent a középpontban a Megváltó látható Immánuel alakjában, ahogy a kerub-trónuson ül, és megáldja a teremtett világot. A felhőkön – a neki hódoló Istenanya, Keresztelő Szent János és az angyalok. A felhők alatt – a föld és a föld lakói. Az emberek (»minden nemzet«, »fejedelmek és földi bírák«, »ifjak és szüzek, vének

⁶⁵ Hasonlóképpen, mint a legismertebb beszédaktusban, a bocsánatkérésben: maga a „bocsánatot kérek” szókapcsolat kiejtése valósítja meg a bocsánatkérést mint cselekedetet.

gyermekkel») két hierarchikusan elrendezett szárnyban alkotnak csoportot: balról az igaz uralkodók, szerzetesek, ifjak, vének és gyermekek, jobbról pedig a bírák, földi királyok, a szüzek, vének és ifjak. Középen »hegyek és halmok«, illetve szakadékok láthatók, fákkal (»gyümölcsfákkal«) és füvekkel, amelyek között madarak repkednek, állatok (»vadak és minden barmok«) jönnek-mennek – zsiráfok, oroszlánok, kecskék, tehenek, egzotikus elefántok és orrszarvú, fantasztikus egyszarvú. Az alsó részen föld alatti barlangok láthatók, amelyekbe nem hatol be a fény, és az ott lakó szörnyek – gyíkok, kígyók, kutyafejű sárkányok” (MAKAPOBA 2000: 188–189).

A leírás alapján⁶⁶ a zsoltár szövegének vizuális nyelvre történő fordításakor több alapvető változás is bekövetkezett. Egyrészt, az ikonon nem maga a felhívás aktusa, hanem annak eredménye jelenik meg: minden teremtmény az Urat dicsőíti. Ennek megfelelően változik az időaspektus: ami a zsoltár beszédhelyzetében a felszólításból adódóan egy meghatározatlan jövőre irányul, az ikonon állandósult jelenként mutatkozik meg.

Másrészt, a zsoltár szövegében az én–ti beszédhelyzetben Isten nincs jelen, grammatikailag kizárólag a jövőhöz és a múlthoz kötött: egyrészt mint a majdan bekövetkező dicsőítés tárgya, másrészt mint a szöveg két nem performatív mondatában megidézett Teremtés szubjektuma. Ezzel szemben az ikonon Jézus nemcsak, hogy megjelenik (és mellette az Újszövetség két emblematikus alakja), de a kompozíció középpontjában helyezkedik el. A vallási kódban bekövetkezett váltást a Tretyakov-katalógus szerzője így értelmezi: „A zsoltár szövegét felhasználva az ikonfestő összeveti az Ószövetségben leírt Teremtés aktusát és a világ Isten Fiának megtestesülése általi megmentését. A Megváltó Immánuel az ószövetségi Teremtő, a Szó Istenének kerub-trónusán trónol. A tekercsén látható »Íme az Isten Báránya« szöveg az eljövendő megváltásra utal. [...] Az örök ima, a földi és égi világ egyesülése a Megváltó körül, akinek a fénye elhomályosítja a napot és a csillagokat, valamint a ragadozó és a bárány szomszédsága – az Isteni bölcsesség törvényei szerint felépített, eljövendő mennyország jele, ezért az ikon kompozícióját mint a megújult világegyetem, a visszanyert Paradicsom képét lehet értelmezni” (MAKAPOBA 2000: 188–189).

Harmadrészt, ahogy a zsoltár szövegében a beszélő szubjektum kompetenciája kiterjed mind az égi, mind a földi teremtményekre, ugyanúgy mindent átfogó az ikonfestő (és vele az ikont szemlélő) pozíciója: az ikonon egy közös térben jelennek meg mindazon teremtmények, amelyeket a zsoltárban Isten dicsőítésére szólítanak fel. Eközben megőrződik a teremtett világ hierarchiája, a megszólítások kronologikus rendje az ikon terét vertikálisan tagoló, egymástól élesen elkülönített sávokban realizálódik. Ugyanakkor a földi teremtmények hierarchiája és reprezentációjuk aránya az ikonon jelentős mértékben eltér a zsoltár szövegéhez képest. A zsoltárban a földi teremtményeket, ahogy arról fentebb már esett szó, egy közös megszólítás egyesíti, és felsorolásuk kiegyensúlyozott. Ezzel szemben az ikonon a hierarchikusan elrendezett embercsoportok dominálnak, a növényi világ csak jelzésszerűen tűnik fel (mindössze néhány domb és azokon egy-egy pálmafa a több sávban tömörülő emberalakok között), az állatvilág viszonylag nagyobb teret tölt ki az ikon alsó részén. A meghatározott pózba merevedett emberek statikus tömegéhez képest az állatok egyesével és dinamikusán, mozgás közben vannak ábrázolva. Ez éppen ellentétes a zsoltár dinamikájával, ahol az igék ismétlődésének gyakorisága révén a szöveg első, az égi teremtményekhez kapcsolódó része a dinamikusabb.

A Johanna anya által festett ikonon a legszembetűnőbb eltérés a hagyományos ikonhoz képest a földi teremtmények reprezentációjában érhető tetten. Johanna anya ikonján az emberek

⁶⁶ Az ikon reprodukciója az 2. számú mellékletben található.

tömegét egy emberpár helyettesíti, egy mozgásban lévő férfi és egy nő kutyával, akik valahova igyekeznek, ezért testtartásuk híján van a dicsőítést kifejező gesztusnak. Az emberpár az ikon bal alsó harmadában helyezkedik el, és mérete – szemben a hagyományos ikonábrázolással – nem haladja meg a környezetében megjelenő állatokét. Az egyesével és szintén mozgásban ábrázolt állatok, akárcsak a növények, az ikon egész terében előfordulnak, egészen Krisztus áldásra emelt kezének magasságáig. Tehát a hagyományos ikon alsó részét jellemző, az állatok mozgásában kifejeződő dinamika a modern változatban az egész térre kiterjed, amelyben az ember mérete az flórához-faunához igazított.

A 17. századi ikonon a Krisztus alakja felé enyhén emelkedő vertikális sávokat Johanna ikonján átlós és szélesebb sávok helyettesítik, amelyeket rombusz alakúra osztanak a hegyek színes foltjai. A sávok színe és a rajtuk elhelyezkedő állatok a Föld éghajlati öveit szimbolizálják: a szürke és kékesszürke rombuszok a jegesmedvével és a fókával a hideg, a zöldes-barnás árnyalatok, amelyeken, többek között, nyúl és őz jelenik meg – a mérsékelt, a sárgás-szürkés rombuszok az elefánttal és a tevével – a forró éghajlati övet. Azáltal, hogy az ikonon megjelenő „táj” a szokásosnál erőteljesebben és egyértelműbben kapcsolódik a reális földi világhoz, némiképp gyengül az ikon terének hagyományos szellemi lényege.⁶⁷ A földi teremtmények hierarchiájának figyelmen kívül hagyása pedig gyengíti Johanna ikonjának kapcsolatát a Teremtés szüzséjével – ami alapvető különbség a hagyományos *Dicséjétek az Urat...* ikonhoz képest.

A másik alapvető különbség Johanna ikonja és a hagyományos ikon, illetve a zsoltár között, hogy a modern ikonon nincsen éles határ az égi és a földi szféra között. A kompozíció középpontjában Krisztus – a hagyományosnál nagyobb méretű – alakja látszik, egyedül, az Istenanya és Szent János nélkül, de angyalokkal körülvéve. Krisztus fehér öltözékben van, ami a *Színeváltozás* típusú ikonokra jellemző. Mivel a *Színeváltozás* – Isten országa eljövételének vizuális megjelenítése, Krisztus ruhájának szimbolikájával Johanna ikonján a hangsúly a világ teremtéséről az Isten földi világban való jelenlétére kerül. Ezt erősíti Krisztus alakjának elhelyezése is: nem emelkedik a földi világ fölé, hanem mint annak – igaz, erőteljesen kiemelt – része jelenik meg. Az ég az égitestekkel Krisztus feje fölött húzódik az ikon felső részén, és itt jelenik meg két, az ikonfestészetben nem kanonikus elem: a bal oldalon egy vitorlás a vízen, a jobb oldalon egy repülő a levegőben.

A Johanna ikonját leíró rövid szövegrész Ulickaja regényében követi a képzőművészeti ekfraszsizok felépítését: először megnevezi az ikont és szüzséjét, ezután következik a leírás, majd pedig az interpretáció. Ugyanakkor, ez a regénybeli ekfraszsiz egyrészt távolról sem teljes, csupán néhány részletet emel ki a teljes kompozícióból,⁶⁸ másrészt az interpretáció dominál benne. A leírásban, például, egyáltalán nem esik szó Krisztus angyalokkal körülvett alakjáról. Az emberpárt a szöveg Ádámmal és Évával azonosítja, ezáltal a Teremtés szüzséjéhez kapcsolódik, de annak második verziójához, az első ember megteremtéséhez. Ennek következtében az ikonon megjelenített „táj” a Paradicsommal azonosítható. Ugyanakkor Noé bárkájának említése egy másik idősíkhöz, egy másik ószövetségi történethez utalja az olvasót, amely szintén egy új kezdetet szimbolizál az emberiség történetében – tehát az ikon leírásában

⁶⁷ V.ö.: „A hívő feladata átlépni a »a térbeliség küszöbén«. Ez csak akkor lehetséges, ha a fizikai teret mint a szellemileg megragadható isteni (téren kívüli, térnélküli és téren túli) tér ikonképeként fogja fel” (ЛЕПАХИН 2002: 156).

⁶⁸ A vonat említése a valós ikonon látható vitorlás helyett jelentheti azt, hogy az ikonnak létezik másik, Ulickaja számára ismert verziója, amely a nyilvános fórumokon nem elérhető. De az is elképzelhető, hogy a leírásba belekeveredett részlet interferencia eredménye Johanna nővér más műveivel, és esetleg valamelyik gyermekkönyv-illusztrációjából származik.

a „kezdet” szemantikája jut kiemelt szerephez. A flóra és a fauna leírása a számos múlt idejű igealakokkal az állatvilág ábrázolásának dinamikáját emeli ki, ami a hagyományos, 17. századi ikonábrázolásnak felel meg, és, ahogy láttuk, ellentétes a zsoltár szövegének dinamikájával. Ezzel egyidejűleg a múlt idejű igealakok megváltoztatják a modalitást – a leíró szövegbe narratív beszédmód vegyül, amely végsősoron egységbe fogja a különböző idő- és ontológiai síkokat.

A szövegrész utolsó, interpretatív mondata visszavezet a kiinduló szöveg, a 148-as zsoltár eljárásához, az Urat dicsőítő teremtmények felsorolásához. Ami a zsoltár beszédhelyzetéből adódóan egy bizonytalan jövőbe utalt, a regény szövegében határozott állításként fogalmazódik meg: „minden teremtmény Istent fogja dicsérni”.⁶⁹ A felsorolásban azonban nem jelennek meg az égi teremtmények, de belekerülnek az ikonon nem kanonikus, ember által készített eszközök. Ennek következtében ezek a regényben adott leírásban egyrészt kanonikusnak tűnnek fel, másrészt rajtuk keresztül az ember alkotó potenciálja kerül előtérbe, az ember azon képessége, hogy alkotásain át dicsérje az Istent.

Az Ulickaja-regény zárásában egymásra rétegződő és kölcsönhatásba lépő négy szöveg komoly szemantikai elmozdulásokat generál a hagyományhoz képest Isten és a teremtett világ, illetve ember és Isten viszonyának vonatkozásában.⁷⁰

Egyrészt, nyilvánvalóan gyengül a teremtmények hierarchiája, ami térben, időben és az ábrázolás dinamikájában is kifejeződik. A világ teremtésének kronologikus rendje, amelyet a zsoltár többé-kevésbé leképez, a két ikonon egyidejűséggé válik, míg a narratori szöveg eltér az eredeti kronológiától, és ki is hagyja a Teremtés egyes mozzanatait. Ezzel egyidejűleg a térbeli tagolás egyre kevésbé éles: a zsoltár szövegében az égi és a földi teremtményeket egyértelmű határ választja el egymástól, amit a 17. századi ikon vertikálisan rendezett sávokkal ad vissza. Johanna ikonján rombuszalakú foltok tagolják és töltik ki majdnem az egész a teret, amelyben megjelennek az ember alkotásai is. A regény szövege csak a földi teremtményeket említi, térbeli elhelyezkedésüket figyelmen kívül hagyva, illetve külön hangsúlyt fektet az ember által alkotott vonatra és repülőre, amelyek szemantikailag letről és fölről mintegy keretbe fogják a leírt teret. A tér- és időaspektussal szoros összefüggésben változik az ábrázolt világ dinamikája is. Míg a zsoltár szövegében az égi szférához kapcsolódó rész a dinamikusabb, addig a hagyományos ikonábrázoláson az állatvilág a mozgalmasabb. Johanna alkotásán az állat- és növényvilág dinamikája kiterjed az ikon csaknem teljes terére, többek között az emberpárra is, akárcsak az Ulickaja-regény szövegében. Így összességében a teremtmények hierarchikus rendjének fellazulása azzal jár, hogy a regényt záró szemiotikai komplexumban a hangsúly a földi teremtményekre helyeződik.

Másrészt, ezzel szoros összefüggésben, változik az ember helye és jelentősége a teremtett világban. A zsoltár szövegében az ember csak egy csoport részeként, életkora és társadalmi státusza által determinált egységként jelenik meg, az égi teremtmények és az állatvilág közé pozicionálva. A tömeg és a társadalmi-életkori determináltság megőrződik a 17. századi ikonon, de jelentős változáson esik át annak modern változatában és Ulickaja szövegében. Az állatokkal körülvevő emberpár ábrázolása Johanna ikonján az embert egyedként, hétköznapi létében (ld. a kosarat a nő kezében és a párt kísérő kutyát), és egyúttal a világmindenség részeként mutatja fel. Ulickaja szövegében az emberpár individualizálódik (ld. a szakáll és bajusz, illetve a copf említését), Ádámmal és Évával azonosítódik. Ez a Teremtés

⁶⁹ Az orosz eredetiben szintaktikailag a hangsúly a szubjektumra, azaz a teremtményekre kerül: «Господа будет хвалить вся тварь» (УЛИЦКАЯ 2010: 676).

⁷⁰ V.ö.: „...az ekfraszis mint »szöveg a szövegben« alakzat konstruktív, és a szöveg értelmét akkumuláló funkciót tölt be” (АВТУХОВИЧ 2016: 39).

második változatára, az ember teremtésére irányítja a figyelmet, maga az ember pedig az általa alkotott tárgyak, az ikon nem-kanonikus elemei révén mint a teremtés résztvevője/folytatója tételeződik.

Harmadrészt, az ember státuszának változásával párhuzamosan változik Isten helye és a hozzá való viszony is. A zsoltár szövegében Isten közvetlenül nem, csak a dicsőítésére felhívottakon keresztül jelenik meg, akik az ő teremtményei. A 17. századi ikonon ezek a teremtmények a centrumot elfoglaló Krisztus felé fordulnak dicsőítő gesztussal, aminek következtében – ahogy azt a Tretyakov galéria katalógusa kiemeli – a hangsúly a világ teremtéséről a megváltására helyeződik. Az ikon modern változatán Krisztus alakja a földi világ részeként jelenik meg, és az emberpár testtartásából hiányzik a dicsőítés gesztusa. Johanna ikonja így azt sugallja, hogy az isteni princípium nem csupán a transzcendens szféra része, hanem az ember hétköznapi világában is fellelhető. Ulickaja regényének zárásában az ikon leírásából kimarad Krisztus alakja. Hiánya összecseng a mű főhősének tevékenységével, melynek révén a szentség nem a transzcendenciában, hanem a mindennapi életben nyilvánul meg.⁷¹

Összegezve az Ulickaja-regényt záró ekfrasziszbán megnyíló szemiotikai komplexum szemantikai elmozdulásait, azt látjuk, hogy a transzcendencia és a földi lét erőteljes közelítése történik, melynek során az isteni a hétköznapiiban is megmutatkozhat, az ember pedig cselekedeteivel és alkotóként a Teremtés és a Megváltás részese, illetve folytatója. Johanna anya ikonja egyértelműen a vallási ekfraszisz szerepét töltik be, mely L. Heller meglátása szerint: „lehet [...] meg- és felhívás a szellemi látásra mint a világ legmagasabbrendű, illetve a magasabbrendű világ befogadására, és egyúttal a művészi szakralizációjának elve, amely a befogadás teljességét garantálja” (ГЕЛЖЕП 2002: 19).

⁷¹ V.ö.: „Daniel Stein/Rufeisen a hétköznapi szentek közül való ember, aki a másik szolgálatában való szeretetteljes tevékenységével a mindennapokban valósította meg a csodát” (KALAFATICS 2018: 110).

IV.2. ZENÉSZ HŐS

Az Ulickaja-regények szüzséjében, alkotó hőseinek életében a vizuális művészetek mellett fontos szerepet játszik a zene is.⁷² A főhősökkel foglalkozó első fejezetben szóba került már a paraguayi zenészek által előadott haláltánc funkciója, a mellékszereplő-párokat elemző részben pedig a két Tánya kapcsolata a zenével. A Jákob-regény főhősének, Jakov Oszeckijnek az életét is végigkíséri a zenével való foglalatoskodás, annak ellenére, hogy a történelmi körülmények megakadályozzák, hogy professzionális zenész legyen belőle. Dédunokája, Jurik azonban, akinek életútja szintén nyomon követhető a szüzsében, sikeres jazz-zenésszé válik. A regény kompozíciójának zenei jellegére Sz. I. Tyimina hívta fel a figyelmet: „A fejezetek kronológiai rendje, logikai folytonosságuk és megszakítottságuk egy nagylélegzetű zenemű partitúrájára emlékeztet, annak harmonizálására, hangnemváltásokkal, szünetekkel és kitörésekkel. A regény műfaja mintegy szimfonizált, ami lehetővé teszi, hogy a befogadó megérezze, meghallja az alaptémáját, és megértse a mű koncepcióját” (ТИМИНА 2017: 34).⁷³

Az *Imágó* egyik központi szereplője, Szanya Sztyeklov zeneteoretikusként találja meg a helyét az életben, miután gyerekkori kézsérülése ellehetetleníti zongorista karrierjét. Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy milyen módon kapcsolódnak Szanya alakjához különböző zenei elemek, amelyek kifejezetten őt és szűk környezetét jellemzik a szüzsén belül. Ezen elemek egyik alapvető funkciója a referenciális háttér megkonstruálása, illetve a szüzsén belül egy zenei diskurzus kialakítása. Emellett Szanya belső világának leírásából kiindulva a szöveg egy bizonyos része zenei struktúrára tesz szert, egyúttal egy olyan zeneművet idéz meg, melynek mind a zenei anyaga, mind a kulturális kontextusa a regény alaptémáit bővíti és árnyalja.

Ulickaját a regényeiben ábrázolt korszak „figyelmes tanújának, éles szemű megfigyelőjének” tartják (ЛЯТЫНИНА 2011). Műveiben a korszak megjelenítésének többnyire részét képezik a zenei életre vonatkozó reáliák: zeneiskolák, koncerttermek, klubok, konkrét hangversenyek, darabok, zeneszerzők, előadóművészek. Szanya, aki kora gyermekkorától zongorázni tanul, a Pokrovszkaja utcába, az Igumnov zeneiskolába jár (ULICKAJA 2011: 10), és nagymamájával a moszkvai konzervatórium hangversenyeinek rendszeres látogatója. „Együtt jártak el a konzervatóriumba. Anna Alekszandrovna Szanyával, Liza a nagypapjával, csatlakozott hozzájuk a nagymama valamelyik barátnője, unokatestvére vagy más rokona. [...] akkoriban úgy tetszett, mintha a konzervatórium minden látogatója rokonságban állna egymással, vagy legalábbis mintha mindannyian ismernék egymást” (ULICKAJA 2011: 29). Később Szanya maga is a konzervatórium a tanulója lesz, ahol „közvetlenül mellettük [...] ott mászkáltak már az orosz avantgardisták: Egyiszon Gyenyiszov, Szofija Gubajdulina, Alfred Snitke” (ULICKAJA 2011: 251).

A 20. század neves orosz komponistáinak neve itt kizárólag a referenciális háttér jelölésére szolgál. Ugyanakkor Szanya környezetében epizód- és mellékszereplőként felbukkannak olyan zenész-alakok is, akik összetett poétikai funkcióval bírnak. Ilyen például, a Liza és Borisz esküvőjén megjelenő idős zongorista. Szanya gyerekkori bálványa, a

⁷² 2019-ben L. Ulickaja közös előadói esten lépett fel Polina Oszetyinszkaja zongoraművésszel. Az est kapcsán adott interjújában így nyilatkozott: „Egész életemen át lassan, nagyon bizonytalanul haladok a zene irányába, és a korról a zene életem egyre fontosabb részévé válik. Soha nem léphetek be a legmagasabbrendű szférába – a zene terébe – úgy, ahogy a zenészek léteznek benne. Polinával közös koncertünk a számomra elérhető legnagyobb közelség a zene varázslatos világához, és ez nagy örömmel tölt el” (ULICKAJA 2019a).

⁷³ N. Ju. Bukareva „intermediális utalásokat” és „intermediális kapcsolatokat” vizsgál a Jákob-regényben (БУКАРЕВА 2020).

meglehetősen iróniával ábrázolt öregasszony alakja mögött könnyen azonosítható prototípus rejtőzik: M. Jugyina, a 20. század közepének legendás zongoraművésze. Jugyina híres volt arról, hogy előszeretettel adta elő a hivatalos kultúrából kiszorított kortárs komponisták műveit.⁷⁴ Így a prototípus életrajzából motivált az esküvőn előadott Stockhausen-darab, amely megváltoztatja Szanya életét. „Az öregasszony keze alól meghökkentő zene szállt fel. A zene ilyen egész testtel történő átélése csak ritkán és régebben fordult elő Szanyával. Úgy érezte, a hangok megtöltik és kitágítják a koponyáját. Mintha a testében elindult volna egy ismeretlen biológiai folyamat...” (ULICKAJA 2011: 244). A hősből a Stockhausen-művet hallgatva ébred fel az érdeklődés a zeneelmélet iránt, és találkozik éppen ekkor a számára ideális tanárral: „Igaza, ezerszer is igaza volt Viktor Juljevicsnak, és Szanya teljességgel egyetértett vele: egy jó tanár második születést jelent” (ULICKAJA 2011: 250).

Jugyina neve később egy anekdotában tűnik fel,⁷⁵ amelyet a zongoratanára mesél el Szanyának. A történet Jugyina életének egy elhíresült epizódjáról szól, amikor egyetlen éjszaka leforgása alatt vették fel vele Sztálin számára Mozart No. 23-as szonátáját, és Jugyina egy kolostornak ajánlotta fel a Sztálintól kapott honoráriumot. Az anekdota az Ulickaja-regény egyik alaptémáját, az értelmiség és a hatalom viszonyát, annak egy lehetséges változatát jeleníti meg, így példázat-jellege nyilvánvaló.

Fontos szerepet tölt be a regény zenei világában maga a menyasszony, Liza alakja is. Ez a hős is beazonosítható prototípusról lett mintázva: életútjában „a szovjet zongoraiskola utolsó nagyszonya” (ОСТРОВСКИЙ 2011) Je. Leonszkaja életének bizonyos momentumai köszönnek vissza. Leonszkaja fiatalon a híres hegedűművész, O. Kagan felesége volt, a 70-es években Bécsbe emigrált, és J. Brodskij baráti köréhez tartozott. Visszaemlékezései szerint ő volt az egyik utolsó ember, aki még életben látta a költőt (МАГНИЦКАЯ 2018). Ezen alapul az Ulickaja-regény utolsó fejezete, Liza és Szanya látogatása Brodskijnál a költő halálát megelőző estén. Az esküvői epizódban együtt szereplő két zongorista alakja ily módon összefüggésbe kerül a regény makrostruktúrájával is: ahhoz a két valós történelmi személyiséghez kapcsolódnak – Jugyina Sztálinhoz, Leonszkaja pedig Brodskijhoz –, akiknek a halála jelöli ki az Ulickaja-regény szüzséjének és az abban megjelenített történelmi korszaknak a határait.

Liza és Szanya utolsó párbeszédében megjelenik egy verssor Brodskij *Bagatelle* című verséből, melyet a költő Leonszkajának ajánlott, és amely ily módon az Ulickaja-regény egyik „zenei” előszövegévé válik. A másik, az *Imágóban* fontos szerepet játszó, zenei témájú előszöveg Puskin *Mozart és Salieri* című kistragédiája, melyet Szanya mindkét tanára szóba hoz a tanulmányok egy bizonyos pontján. A zenetudós Koloszov polemikusan utal Salieri zenéhez való viszonyára: „Nem algebraival fogjuk ellenőrizni a harmóniát! Mi a harmóniát tanulmányozni fogjuk!” (ULICKAJA 2011: 250).⁷⁶ Az utalás jelentősége abban áll, hogy a zeneelméletet egzakt tudományként meghatározó Koloszov kategorikusan elutasítja a költői beszédmód lehetőségét a zenével kapcsolatban, „leállított minden olyan törekvést, hogy a zenét

⁷⁴ „M. V. Jugyina különleges érzékének köszönhetően, hogy felismerje az igazi tehetséget, az ország már az 1950-es évek végén megismerhette az akkor üldözött, de azóta elismert művészek, mint A. Volkonszkij, N. Karetnyikov, A. Pjart, Sz. Gubajdulina, V. Szilvesztrov, E. Gyenyiszov, A. Snitke darabjait. A legkülönbébb témák érdekelték, elsősorban azok, amelyek a kortárs művészet irányáival foglalkoztak, az új nyugati zene példaértékű műveinek elsajátítása, Bartók Bélától kezdve Stockhausen és Boulez darabjaiig” (ЛЕВИТ 2019: 155).

⁷⁵ „A jelek szerint Ulickaja, annak érdekében, hogy a komoly hangvételt lazítsa és az olvasót felvidítsa, a könyv alapját adó anyagba ellenzéki anekdotákon (байки) alapuló történeteket vegyít – az értelmiségi folklórban létezett ez a műfaj...” (ЛЯТЫНИНА 2011).

⁷⁶ Ld. Salieri nagymonológját: „A hangokat megöltem, s mint merev / Holttetemet, boncoltam a zenét. / Kiszámítottam algebraival a / Harmóniát...” (PUSKIN 1976: 295).

ékesszólás segítségével magyarázzák” (ULICKAJA 2011: 250). Sengeli ugyanakkor éppen a költői megnyilatkozás elsőbbségét hangsúlyozza a történelmi diskurzussal szemben: „Lehet, hogy a történészek találni fognak olyan bizonyítékot, amely szerint Salieri nem mérgezte meg Mozartot, a *Kis tragédiákkal* vitába szállni azonban akkor sem fognak tudni. Puskin kimondott egy nagy gondolatot...” (ULICKAJA 2011: 46).

A két tanár álláspontja arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a zenét érintő megnyilatkozások a műben nem önmagukban, hanem más diskurzusokhoz való viszonyukban értelmeződnek/értelmezhetőek. Ahogy azt a nemzedékábrázolással foglalkozó fejezetben láttuk, a regény központi szereplői a kulturális élet különböző szféráihoz kapcsolódnak, így más és más, különböző művészeti, tudományos, de akár jogvédő stb. diskurzusokat képviselnek.⁷⁷ A szűzsében ennek megfelelően nem csupán párhuzamos életutak, de a kultúra különböző szegmenseire jellemző nyelvhasználat is megjelenítésre kerül. Az egyes diskurzusok a szereplőknek az adott kulturális szférával kapcsolatos reakcióiból, gondolataiból jönnek létre, melyeket az esetek túlnyomó többségében a szereplői hanggal összefonódó narrátori megnyilatkozások közvetítenek.

A zene esetében egyes zeneművek befogadásának az ábrázolása kerül a középpontba, ami lehet tisztán emocionális vagy tudományos-elemző, esetleg az előadásmódra fókuszál vagy a befogadó saját élethelyzetére reflektál. Ritkább magának a zenei anyagnak a verbalizációja, legyen szó akár annak szemantizálható elemeiről, akár formai sajátosságairól.⁷⁸ Ugyanakkor megjelennek a hősöknek általában véve a zenével mint a világ egyik jelenségével kapcsolatos érzései, gondolatai is.

Az *Imágóban* Szanya zenetudóssá válásának folyamata alapozza meg a zenei diskurzust. A Koloszovval való találkozás előtt a hős befogadóként elsősorban a saját élethelyzetével köti össze a zenét. Gyerekkorában azért fakad majdnem sírva a hangversenyen, mert „maga is szeretett volna úgy Mozartot játszani”, mint az előadó (ULICKAJA 2011: 26). Fiatalemberként, amikor Liza és vőlegénye előadásában hallgatja Mozart hegedű-zongora szonátáját, szenved „minden hamis hangtól, ami a két szólam egymáshoz való viszonyából fakadt: nem egymás támogatása, nem a két hang szövetsége, hanem a másik izgatott figyelmen kívül hagyása zajlott. [...] Szanya megvetette Boriszt...” (ULICKAJA 2011: 237). Zenei anyag verbalizációja és értékelése a Liza és Borisz esküvőjén elhangzó Stockhausen-darab kapcsán jelenik meg először. „Valami egészen új dolgot hallott, de nem értette, hogyan épül fel. [...] Ez egy ismeretlen nyelven írott szöveg – ötlött fel Szanyában. [...] Ez maga a világvége...” (ULICKAJA 2011: 244, 245). Ezután kezdődnek Szanya zeneelméleti tanulmányai, melyek során a zenéhez egyre absztraktabb formában közelít. Eleinte a hős nem tud azonosulni tanára strukturalista álláspontjával, mert „túlságosan jól emlékezett még arra a gyermeki boldogságra, amikor a zene közvetlenül a keze alatt született meg” (ULICKAJA 2011: 247), de idővel megtanulja hangszer közvetítése nélkül olvasni a zenét. „...a zene a lapról egyenesen a tudatába ömlött át. [...] A zene vizuális – és ezen keresztül gondolati – befogadása még egy élvezettel járt: a hang és a jel egybeolvadt, és izgalmas kép jött létre...” (ULICKAJA 2011: 255). Ez a készség egyrészt

⁷⁷ A *diskurzus* terminust az *Új Filozófiai Enciklopédia* által meghatározott értelemben használom, mint „egy adott mentalitás és ideológia jellemzőjét, amely az életbe, szociokulturális, szociálpszichológiai stb. kontextusokba ágyazott, összefüggő és teljes szövegben fejeződik ki” (HФЭ 2000–2001) – az életet és a különböző kontextusokat itt, természetesen, a műben ábrázolt világra vonatkoztatva.

⁷⁸ Ahogyan arra E. Aznacsajeva rámutat, a zene verbalizációja esetén „az írónak minden időpillanatban választania kell a zenemű szemantikájának vagy kifejezőeszközeinek leírása közt. A zenei verbalizációk túlnyomó többségében a darabok tartalmi leírása uralkodik. A formai sajátosságok lényegesen kevesebb figyelmet kapnak...” (АЗНАЧАЕВА 2011: 254)

lehetővé teszi számára, hogy közvetlen párbeszédet folytasson a zeneművészet géniuszaival: „Maga Mozart beszélget vele. Mi másról lehetne álmodozni még?” (ULICKAJA 2011: 512). Másrészt álmában ő maga, az egész teste válik hangszerré, „valami hihetetlen, sokágú fuvolává” (ULICKAJA 2011: 254). Azt látjuk tehát, hogy a fejlődési folyamat során a hős a zene anyagi, élethez kötött vonatkozásaitól fokozatosan eljut annak az anyagi világtól független, végletesen absztrahált megközelítéséig.⁷⁹ A folyamatot rögzítő, a hős belső beszédével összefonódó narrátori megnyilatkozások pedig összességében egy jól körülhatárolható diskurzust alkotnak a szüzsén belül.

A folyamat két végpontja – az anyagi világhoz rögzítettség és az attól való elszakítottság – tulajdonképpen parallel azzal az antik filozófiában gyökerező, a romantikában általánossá vált zenefelfogással, amelyet Szanya is oszt. Eszerint a zene egyrészt közvetítő az anyagi és a transzcendens valóság között: „egy másik világ létezésének meggyőző bizonyítéka a zene volt, amely abban a másik világban született, és titokzatos módon áthatolt ide is” (ULICKAJA 2011: 234).⁸⁰ Másrészt a zene a világ működésének alapvető törvényét testesíti meg. Elméleti tanulmányai során Szanya felfedezi, hogy „itt már nem csak a zenéről van szó, hanem a világmindenség szerkezetéről, az atomfizika, a molekuláris biológia törvényeiről, a csillaghullásról és a falevelek susogásáról. Tudományon kívül belefért ebbe a költészet is, a legkülönfélébb művészeti ágak is” (ULICKAJA 2011: 250). Ez az elgondolás nem áll messze az Ulickaja-regény poétikájától, amelyben, ahogy láttuk, a tudomány, a költészet és más művészetek egymás mellett léteznek a társadalmi és hétköznapi élet legkülönfélébb jelenségeivel és diskurzusaival.

A zene bármely vonatkozásának megjelenítése az irodalomban felveti a szöveg zenei jegyekkel történő felruházásának lehetőségét. Zene és irodalom kölcsönhatásában P. Scher, a téma egyik legnevesebb szakértője három alapvető lehetőséget különít el az irodalmi mű tekintetében: a zenei anyag leírását (verbal music), a nyelv hangzó sajátosságainak segítségével imitált zeneiséget (word music) és a zenei struktúráknak a szöveg szervezőelveként való felhasználását (SCHER 1970). Az utóbbira láttunk már példát a *Vidám temetés*ben, ahol az idősíkok váltakozása a térbeli körstruktúrát időbelire transzformáló rondóformát alkot. Az *Imágó* egy Szanyához kapcsolódó, mellékesnek tűnő részletében mindhárom jelenség – leírás, imitáció és struktúra – együttes jelenléte mutatható ki, minek következtében ezen a szöveghelyen egy összetett szemiotikai tér jön létre.

Liza távozása Bécsbe mély válságba sodorja Szanyát, aki néhány nappal korábban vesztette el szeretett nagyanyját, Nyutát. A kettős veszteség, nagyanyja halála és szerelme távozása⁸¹ mellett a barátja, Miha sorsa is aggasztja a hőst. Mihát szamizdat írása és terjesztése, illetve jogvédő tevékenység miatt ítélték el, és a táborból visszatérően nem kap munkát, ami újabb elzárással fenyegeti. Szanya megpróbálja barátját rábeszélni, hogy emigráljon, de Miha hajthatatlan.

⁷⁹ Ebből a szempontból párhuzamot lehet vonni Szanya és V. Nabokov *Végzetes végjáték* című kisregényének hőse, Luzsin alakja között. Luzsin nagymesterré válásának folyamata is a sakk anyagi megtestesülésétől a játék tisztán szellemi lényegének érzékeléséig vezető út. Emellett a Nabokov-kisregényben a sakk párhuzamba kerül a zenével. A műhöz utólag írt előszóban Nabokov olyannyira kiemeli ezt a párhuzamot, hogy beszámol a kiadó állítólagos javaslatáról, hogy a sakkozót cserélje le „örült hegedűművészre” (НАБОКОВ 2007: 281).

⁸⁰ Az *Autopszia* című Ulickaja elbeszélés főhőse, a fuvolista Vova egyenesen a másik szférából érkezik a földi világba, és az általa játszott zene sem evilági (ULICKAJA 2021).

⁸¹ Ahogy erről már volt szó, ugyanez a kettős veszteség, a nagymama, Jelizaveta Ivanovna halálának és első szerelme, Lilja emigrációjának az egybeesése válik sorsfordítóvá az *Odaadó hívetek*, *Surik* című regény főhősének az életében is.

Az eredménytelen beszélgetést követően Szanya hazaindul, és maga is az ország elhagyására gondol. Gondolatait egy rövid, jól elkülöníthető szövegrész rögzíti az *Utolsó vonalban* című fejezet végén:

- (1) Szanya, amint ment lefele a lépcsőn, gondolatban hosszú mondatot fogalmazott, amely teljes egészében a zenén alapult: szenvedtek a vonósok, csörgött a cintányér, az altszaxofon fekete hangon bűgött, a szavak alig-alig hatoltak át, zavarosak, feleslegesek voltak. – Nyuta elment, meghalt, elrepült szegény, az ujjai véznák, a gyűrűi nem csengenek... Már az illata sincs sehol.
- (2) Rövid futás után Miháék udvarán át, el a sarokház mellett, a Csisztoprudnij bulvárról a Maroszejkára. – Miha, az árvaság, a rokonság, a szörnyű gyerekkor, ez az áttetsző Aljona, istenem, ez már örület, csak a süketnémák mammogása van, szegény, szegény mindenki. Fúvósok előre! Sír a klarinét, sír a fuvola is...
- (3) Át a villamossíneken, ahol ott állt egy láthatatlan emlékmű, amelyet egy kiskorú huligánnak állítottak, aki húsz évvel ezelőtt, ezen a helyen halt meg. Ütősök, fortissimo. Cintányér, cintányér, cintányér... és fékcsikorgás. – Egy szerencsétlen kisfiú, vattakabátban, katonai usankában, fut, fut, öklében hideg fémet szorongat.
- (4) Most balra, a Pokrovkára, a komód alakú házhoz. – Szegény ujjaim, szegény ujjaim, örökre odalettek. Nem jók sem hegedűhöz, sem brácsához, sem klarinéthoz, még harmonikához, vacak balalajkához sem. Ó, zongora! Zongorakettős! Négykezes! A jobboldali zongora Lizáé, a másik az enyém. Liza indítja a témát, én belépek.
- (5) Aztán rögtön jobbra, a mi szárnyépületünkhöz. Vonósok. A hegedűk kezdik. Piano. Pianissimo. A zongoratóka kibontakozik, elvékonyodik a vonósok szolamában. És az egész a cselló mély, szomorú hangjában csúcsosodik ki. – Ki korcsolyát, ki szatyrot, ki aktatáskát, ki kottamappát, ki a cipéztől elhozott, megfoltozott cipőt visz a kezében. Cipelik a betegségüket, a boldogtalanságukat, az idézésüket, a vizsgálataikat, a szemetüket, a kutyájukat, az üvegüket.
- (6) És az ajtóban, amikor már a kezét az egyetlen megmaradt bronz kilincsre tette, a zenét, mintha csak súlyos tárgy lenne, felkapta, aztán teljes erőből a földhöz csapta, úgy, hogy összetörjön és darabokra hulljon. – Istenem, ha mégis létezel, vigyél el innen engem, és tegyél le valami más helyen. Nem bírom itt tovább. Nyuta nélkül nem bírom itt tovább...
- (7) És belépett a lépcsőházba. Felszaladt az emeletre. Bement a lakásba, és megállt. Lasztockin, miután egy hatalmas serpenyő vasnyelét betekerte Nyuta egyik blúzának maradványába, a közös konyhából éppen sült krumplit és sült szalonnát vitt be, és bűzlött az egész lakás (ULICKAJA 2011: 529–530).

A szövegrész hét, körülbelül azonos terjedelmű egységre bontható (ezeket a zárójeles számok jelölik a fenti idézetben), és mindegyik egységben három különböző megnyilatkozás-típus különíthető el. Az első típus tisztán narrátori szolam, amely a hős térbeli mozgását rögzíti, konkrét moszkvai helyszínekhez kapcsolva, például: „Rövid futás után Miháék udvarán át, el a sarokház mellett, a Csisztoprudnij bulvárról a Maroszejkára”. A második típus a hős belső világát jeleníti meg a kialakult élethelyzetből kiinduló asszociációk formájában. Ezek a logikailag többnyire nem összefüggő gondolat-foszlányok, melyeket gondolatjel emel ki, Szanya életútjának legfontosabb személyeit és eseményeit érintik: Nyutát, a nagyanyját, Mihát, a barátját, Lizát, a szerelmét, az ellenséges osztálytárs halálát és a zongorista-karriert lehetetlenné tévő kézsérülését. A harmadik megnyilatkozás-típus, mely egy meg nem nevezett szimfonikus zenemű hangzását eleveníti fel, az előző kettő között átmenetet alkotó „áttételes egyenes beszéd” (несобственно-прямая речь), melyben összemosódik a hős belső beszéde és a narrátori hang, pl.: „Fúvósok előre! Sír a klarinét, sír a fuvola is...”. A három megnyilatkozás-típus nem csupán a hőshöz való közelségében tér el egymástól (külső, belső és köztes nézőpont), hanem az idősíkok tekintetében is. A tisztán narrátori közlések a szüzsé jelenében

biztosítják a cselekmény előrehaladtát. A belső asszociációk a hős múltját és jövőjét kapcsolják össze, míg a zenei vonatkozású megnyilatkozások nem illeszkednek a szüzsé idősíkjaihoz, „időn kívüliek”.

A három megnyilatkozás-típus elrendezése jól érzékelhető mintázatot rajzol ki. Mindegyik egység a hős térbeli mozgását rögzítő narrátori szólammal kezdődik, a két másik megnyilatkozás-típus sorrendje pedig szabályosan váltakozik az egymást követő egységekben. Ily módon a teljes szövegrész rondóformát alkot, amelyben újra és újra visszatér a főtéma az egyes epizódok után: abc, acb, abc, acb, abc, a'b'c'. Ebben a zenei formában leitmotívum szerepét töltik be a zenéhez és a hős életének legnagyobb traumájához egyaránt kapcsolódó elemek, a „kéz” és az „ujjak”, melyek bármely egységben és bármelyik megnyilatkozás-típusban megjelenhetnek.

A zenei konstrukciós elv érvényesülésének egy másik lehetséges változata, hogy a három megnyilatkozás-típust zongorakísérettel ellátott dallamként értelmezzük. A tisztán narrátori szólam alkotja a dallamot, az asszociatív és zenei megnyilatkozások pedig a két kéz játékból adódó harmóniát. A hős úgy mozog előre a térben, ahogyan egy dallam bontakozik ki lineárisan az időben. És ahogyan a dallamnak mint önmagában is megálló zenei egységnek sincs feltétlenül szüksége kíséretre, úgy a hős mozgását rögzítő narrátori megnyilatkozások sem igényelnek semmiféle kiegészítést ahhoz, hogy előre vigyék a cselekményt. A hős térbeli mozgását mégis kiegészíti a különböző idősíkokat összekapcsoló, kevésbé dinamikus belső állapotok leírása. Ezek inkább lassítják, semmint előre viszik a cselekményt, és a szüzsé korábbi, illetve későbbi elemeihez kapcsolódva paradigmatiszálják a vizsgált szövegrészt. Így a dallamot kísérő zenei harmóniákhoz hasonlóan vertikális struktúrát alkotnak, amit erősít a megnyilatkozások lineáris, szintaktikai szervezettségének lazasága is.

Nem szabad ugyanakkor figyelmen kívül hagyni, hogy egy ilyen típusú értelmezés kizárólag metaforikus lehet, mivel, ahogyan azt O. Huxley megfogalmazta az irodalmi műben megjelenő zeneiséggel kapcsolatban: „Képesek vagyunk egyidejűleg több vizuális egységet szemlélni, és képesek vagyunk egyszerre több audiális egységet meghallani. De sajnos nem vagyunk képesek egyszerre több szövegegységet olvasni... az irodalomban nincs ekvivalense az egyidejű kontrapunktnek és bizonyos elemek térbeli egységének, melyek úgy kapcsolódnak össze, hogy elsőre jelentéssel bíró egészként tudjuk felfogni őket” (id.: РАБИНОВИЧ, БАБКИНА 2017: 91).⁸²

A vizsgált szövegrészben nem csupán a narrátori szólam dinamikus. Bizonyos szemantikai elmozdulások tetten érhetőek a két másik megnyilatkozás-típusban is. A hős asszociációi kezdetben csak a személyes szférájához kapcsolódnak (Nyuta, Miha, Liza és Murigin). Az ötödik egységben ez az asszociációs tér kitágul, és a hős gondolatai kiterjednek az teljes emberiségre (de legalábbis a regényben megjelenített társadalomra, amennyiben minden megnevezett tárgy a szüzsé egy bizonyos elemére utal): az orosz szövegben kétszer is ismételt „cipelnek/hurcolnak” ige alánya általános, és az ismétlést követően a tárgyak egyértelműen szimbolikus értelmet nyernek. A hatodik egységben tovább tágul az asszociációs tér: Szanya Istenhez fohászkodik. Ezen a ponton a korábbi asszociatív, nominális mondatípust egy konkrét kérést megfogalmazó meg- és felszólítás helyettesíti. Az egységet Nyuta hiányának említése zárja, ami visszacsatol a szövegrész legelső egységéhez, ahol az asszociációk az ő

⁸² Mindazonáltal, ahogy azt a strukturalista, posztstrukturalista elméletek és elemzési gyakorlatok bizonyítják, az irodalmi mű is rendelkezik paradigmatiszálással (a költészet nyilvánvalóbban, mint a próza), melynek feltárása megkerülhetetlen egy releváns értelmezés számára. Ld., pl.: ЛЮТМАН 1998. Ebből a szempontból talán nem véletlen, hogy Szanya zeneelmélet tanára „strukturalista volt azokban az időkben, amikor maga a fogalom még nem nyert teret” (ULICKAJA 2011: 251).

halálából indulnak. Ily módon a hős belső beszédében is egy körstruktúra jön létre, ami párhuzamot alkot a megnyilatkozás-típusok sorrendjében megmutatkozó rondóformával.

A rondóformában fentebb aposztróffal jelölt, variációs (hatodik) egységben nem csak a hős belső beszédének jellege változik (asszociáció helyett fohász), hanem a két másik megnyilatkozás-típusé is. A tisztán narratív szólam nem a hős mozgását, hanem az abban beálló szünetet rögzíti, míg a zenei megnyilatkozás itt nem zenei hangzást ír le, hanem a hős metaforikus cselekedetét, amellyel lezárja az addig benne hangzó zenét. Ezzel egyidejűleg a zenei megnyilatkozás elveszíti áttételes egyenes beszéd jellegét, a tiszta narrátori megszólaláshoz közelít, azzal szerkezetileg közös mondatban összekapcsolva.

A hatodik egységben lezárult asszociatív és zenei megnyilatkozásokat követő, a teljes szövegrészt berekesztő hetedik egység zenei struktúra szempontjából egy coda. Ez az egység már csak tisztán narratív szólamot tartalmaz, amely azonban strukturálisan és szemantikailag is összecseng a korábbi egységekkel. Itt is megőrződik a hős térbeli mozgását rögzítő megnyilatkozás kezdő pozíciója. Ezt azonban már nem a hős asszociációi vagy zenei élményei követik, hanem az, amit maga előtt lát: a nagyanyja helyét elfoglaló Lasztocskint. Lasztocskin alakja egyrészt egy konkrét példa azok közül, akik az ötödik egységben valamit „cipelnek/hurcolnak”⁸³ (ő épp egy zsíros étellel teli serpenyőt). Másrészt erőteljesen profanizálja, sőt lealacsonyítja Nyuta hiányát (ld. a blúz maradványa, illetve a Nyuta illatának helyét betöltő bűz, ami az orosz eredeti szerint nem a lakásból, hanem Lasztocskinból árad). Ily módon a narrátori közlésben szemantikailag megismétlődik a hősnek az előző egységet záró metaforikus cselekedete, amikor „a zenét, mintha csak súlyos tárgy lenne, felkapta, aztán teljes erőből a földhöz csapta...”.

A zenei megnyilatkozások csúcspontja a szövegrész negyedik és az ötödik egységére esik. A negyedik egység sajátossága, hogy ott a zenei, illetve a hős magánéletét érintő asszociatív réteg nem válik szét teljes mértékben, Liza alakja szorosan összekapcsolódik a zenével: a négykezes zongorakettősről szóló ábránd a zenész és a szerelmes férfi vágyát egyszerre jeleníti meg.

A zongorakettős említése, ami Liza prototípusa felől motivált,⁸⁴ egy váratlan zenei és kulturális-esztétikai kontextussal is gazdagítja a vizsgált szövegrészt, és azon keresztül a regény egészét. A negyedik egységet lezáró mondatot, „Liza indítja a témát, én belépek”, az ötödik egységben egy viszonylag hosszabb, hangzó zenét leíró részlet követi. Ez a leírás, úgy gondolom, egy konkrét zeneműhöz kapcsolódik, Sz. Rahmanyinov *Szimfonikus táncok* (op. 45, 1940) című művéhez, melyet a zeneszerző Amerikában, három évvel a halála előtt komponált, utolsó szimfonikus darabjaként (МИХЕЕВА URL). Ez az életutat összegző mű eredetileg két zongorára készült, és csak később hangszerelte Rahmanyinov nagyzenekarra. A kétzongorás változatot a zenetörténészek a nagyzenekari mű száraz vázlatának tartják (ГРЯЗНОВ 2010), mindazonáltal mindmáig jelen van a koncerttermek műsorán, illetve készülnek belőle felvételek.

Az Ulickaja-regény több szinten is kapcsolódik a *Szimfonikus táncok*hoz. Formailag nem csupán a zongora-téma kezdetének és kibontakozásának a leírása idézi meg a Rahmanyinov-mű első tételét, hanem az alt-szaxofon említése is, amely kiemelt szerepet játszik ebben az első tételben. Ha pedig figyelmesebben megvizsgáljuk az Ulickaja-szövegrészben az egyes egységeket záró megnyilatkozásokat, azt látjuk, hogy azok többsége ritmikailag rendezett. Az anapestikus és/vagy daktilikus lejtésű sorok éppen azt a ritmusképletet idézik

⁸³ Az orosz eredetiben ismétlődik az ige: тащил.

⁸⁴ Je. Leonszkaja gyakran játszott zongorakettőt a kor egyik legnagyobb zongoraművészeivel, Sz. Richterrel.

meg, amely a *Táncok* első tételében a főtéma alapritmusát adja. Egy példa az Ulickaja-szövegből és a Rahmanyinov-tétel egy kottarészlete:

«Ташут болезни, несчастья, повестки, анализы, мусор, собачку, бутылку» (УЛИЦКАЯ 2011: 541).

Часть I. Non allegro, molto marcato

Ami a *Szimfonikus táncok* szimbolikáját és kulturális kontextusát illeti, ezekhez is több szálon kapcsolódik az Ulickaja-regény. Először is, maga Rahmanyinov, aki életének jelentősebb részét emigrációban, utolsó éveit az USA-ban töltötte, megelőlegezi Ulickaja hősnének a sorsát,⁸⁵ aki a vizsgált szövegrészben Istentől épp azt kéri, hogy helyezze őt máshova, és a szüzsé végén egy fiktív házasság révén ténylegesen emigrál az USA-ba. Ebből a szempontból a szövegben megidézett zenei részlet rejtett (tulajdonképpen a szöveg terén kívüli) prolepszisként funkcionál, és nem csupán Szanya (és Liza) sorsát illetően, hanem az idegenben bekövetkező halál tekintetében is, amely, ahogy arról már esett szó, a regény zárlatában, Brodskij halálhírében konkretizálódik.⁸⁶

A halál mint téma alapvető szerepet játszik a *Szimfonikus táncok* zenei anyagában is. Egyrészt, a mű harmadik tételében felhangzik és variálódik a Dies Irae-téma, a középkori halotti mise, a Requiem egyik meghatározó dallama/tétele, amely a klasszikus és romantikus zenei korszak több híres szimfonikus kompozíciójának is része. Másrészt, a *Táncok*ban nyilvánvalóan leképződik a haláltánc-struktúra is.⁸⁷ Ily módon az Ulickaja-regény hősnének belső világában megidézett zenei anyag szimbolikája megegyezik a hős érzelmeivel, melyeket Nyuta halála, a barátja, valamint a szerelme sorsa, és ezekkel összefüggésben a hazájában tapasztalható kilátástalanság miatt él át.

⁸⁵ Rahmanyinov a *Jakob lajtorjája* című Ulickaja-regény egyik epizódjában meg is jelenik, és döntő szerepet játszik a főhős életében: az ő kijeji koncertjén veszi kezdetét Jakov és Maruszja kapcsolata.

⁸⁶ Ez pedig a szüzsé nyitó halálhírrrel, Sztálin halálával kerül ellentétes párhuzamba, így hozva létre körszerkezetet a szüzsé makroszintjén is, amit megerősít a két keresztnév (Joszif) azonossága is.

⁸⁷ „Ez egy félelmetes mű – egy Dance macabre. [Rahmanyinov – Sz.T.] szemtől szembe nézett a halállal, és hatalmas, zseniális erővel adott hírt a halál kérlelhetetlen, csontos közönyéről” – jegyezte fel A. B. Goldenweiser a *Szimfonikus táncok* oroszországi bemutatója után (idézi: ВЕРШИНИН 2018: 6).

A Dies Irae-téma az egyik fentebb említett intertextuális kapcsolatra is ráerősít. A Szanya mindkét tanára által interpretált Puskin-kistragédiában ugyanis Mozart a halála előtt bemutat egy részletet készülő *Requiem*jéből. A Rahmanyinov műtől induló asszociatív szál a két szöveg, Puskin és Ulickaja művének rokonságára abból a szempontból irányítja rá a figyelmet, hogy mindkettőben a cselekményben bekövetkezett/bekövetkező halálhoz kapcsolódóan, a halál témáját feldolgozó zene „szólal meg”.

Ulickaja hősének belső világához Rahmanyinov művének zenei anyagából nem csupán a Dies Irae-téma köthető. Ahogy azt a zeneszerző életművével foglalkozó szakirodalom kiemeli, a *Táncok* mint összegző alkotás telített önidézetekkel, Rahmanyinov korábbi munkáiból származó dallamokkal, zenei megoldásokkal. Ezek közül az egyik legjellegzetesebb az „Áldott vagy Urunk” (*Благословлен еси Господу*) kezdetű, a 118. zsoltáron alapuló egyházi dallam, amely Rahmanyinov szintén összegző jellegű, az I. világháború szörnyűségeire válaszként komponált *Vigiliájának* (*Всенощное бдение*) is részét képezi.⁸⁸ A zsoltár kiemelt sora Isten közvetlen megszólítása, így az elemzett szövegrész hatodik, variációs egységének, Szanya Istenhez intézett fohászának zenei párhuzama is fellelhető a *Szimfonikus Táncokban*.

Rahmanyinov művében a zenetörténészek alapvető eljárásnak látják a különböző zenei-kulturális kódok vegyítését is.⁸⁹ Az egyik, ebből a szempontból kiemelkedő epizód éppen az első tételben található, ahol a második rész orosz népdalra emlékeztető dallamát a szimfonikus hangszerelésben szokatlan alt-szaxofon szólaltatja meg, azaz a történeti-folklór jellegű orosz zenei anyag a modern amerikai jazz hangszínével egyesül.

Ahogy azt fentebb láttuk, éppen ez az epizód, az alt-szaxofon hangja említődik meg az Ulickaja-regény vizsgált szövegrészletének első egységében (az orosz eredetiben lényegesen erőteljesebben utalva a jazz-eredetre, mint ahogy azt a magyar fordítás teszi). Ezen az említésen túlmenően, a regény egyik későbbi epizódja a rahmanyinovi orosz és amerikai kulturális kódok vegyítésének irodalmi megfelelőjeként értelmezhető. Az utolsó, *Ende Gut* című fejezetben ismerkedik meg Szanya Debyvel, leendő „fiktív” feleségével, és mutatja meg neki Moszkvát. Ez az epizód a kulturális kontextusával (Moszkva és az orosz irodalom) együtt két nézőpontból jelenik meg: az Oroszországot és az orosz kultúrát nem, vagy csak felületesen ismerő fiatal amerikai nő és a dekabrista-leszármazott, a korszak zenei elitjéhez bejáratos, tősgyökeres moszkvai fiatalember nézőpontjából.⁹⁰

Deby moszkvai tartózkodása sajátos inverzióját jelenti az „egy orosz Amerikában” témának, melyet a *Szimfonikus táncok* egyik sajátosságaként értelmeznek a zenei irodalomban (ЛЯХОВИЧ 2010: 12). Deby viszonya Moszkvához, és mindahhoz, amit ott lát és tapasztal, egyértelműen farce-jellegű. A lány és a vele történetek leírása stilisztikailag elkülönül a regény általános hangvételétől, amennyiben a könnyed szórakoztató műfajok stílusához közelít.⁹¹ Ily

⁸⁸ A mű elemzését ld. СИМАКОВ 2017.

⁸⁹ „Ősi, szakrális archaika, középkor, szigorú és elkötelezett aszkézis, az Utolsó ítélet, kimérák és ördögök mítosza; a kortárs szubkultúra talmi csillogása és vulgaritása, urbanizmus, banalitás és agresszió; akademikus „aranyozott” talajosság, az orosz klasszikusok idillikus népisége – ezek az asszociatív sorok paradox módon egységbe szintetizálódnak a *Táncokban* (ЛЯХОВИЧ 2010: 11).

⁹⁰ Deby és Szanya egy tipikus párbeszéde: „– Deby, tudod, kicsoda Isadora Duncan? – Hogyne! Hát persze! Hiszen feminista vagyok! Ismerek minden híres nőt! „A jövő tánca”! Egy új táncstílus, mezítláb és tógában! Olyan szeretői voltak, mint Gordon Craig és egy orosz költő, a nevét elfelejtettem... – Tudod, Deby, kilencszázhuszonkettőben ebben a szállodában szállt meg, és zajlott le a szerelmi története Szergej Jeszenyinnel, a költővel! Deby, mintha imádkozna, égne emelte a karját. – Istenem! Ez hihetetlen! És én itt lakom! És szerelem nélkül! – Elnevette magát. – De nem is: szerelmes vagyok Oroszországba!” (ULICKAJA 2011: 598).

⁹¹ Pl.: „Összeölelkeznek. Oldalról kattanás – egy amerikai progresszív napilap fotóriportere megörökíti az amerikai nőmozgalom progresszív képviselőjének, Deby O’Harának találkozását egy fiatal zenetudóssal. Deby puha kezével elkapja Szanya arcát és szájon csókolja. A rúzsnak szappan íze van. Szanya erőltlenül fogja át a nő nyakát.

módon az epizód stilisztikailag is párhuzamot alkot az európai klasszikus zene kontextusában felcsendülő jazz-es hangvétellel.

Összességében tehát Ulickaja *Imágó* című művében az egyik központi, zenész szereplőhöz kapcsolt, zenei strukturális elvek alapján felépített szövegrész egy összetett szemiotikai teret alkot, és egy olyan zeneművet idéz meg, amelynek mind a zenei anyaga, mind a kulturális kontextusa szoros kapcsolatban áll a regény meghatározó témáival. Ennek köszönhetően tovább bővíti a mű szimbolikus rétegeit, mélyen beágyazva azt mind a kulturális hagyományba, mind a jelenkori kultúra szövetébe.

A nő fél fejvel magasabb és két puddal nehezebb nála. Újabb csók. Újra halkán kattan a fényképezőgép. Újabb csók és újabb kattanás. Eugene Michaels elmegy – ő megtette a dolgát. Két szürke, a tömegben elvegyülő málé összepillant a váróterem két sarkából. A kijáratnál, mint két holdkóros, összeakadnak, súgnak egymásnak valamit, aztán újra szétválnak. Csicsergés: – Nagyon jó az angolod!” (ULICKAJA 2011: 594).

IV.3. DÍSZLETTERVEZŐ-DRAMATURG HŐS

Ulickaja hőseihez kapcsolódóan nem csupán a(z ikon)festészetten és a zeneműveken keresztül nyílnak meg összetett, és a művek alaptémájához, struktúrájához sok szálon kapcsolódó szemiotikai terek. Ugyanezt a szerepet tölti be a regények világában – mindenekelőtt a *Jákob lajtorjájában* – a színházművészet is.

A *Jákob lajtorjáját* alapvetően életrajzi regényként tartják számon. Ulickaja már évekkal a megjelenés előtt nyilatkozott arról, hogy a családi archívumban talált nagyszülői levelek és jegyzetfüzetek, illetve a KGB-nél őrzött dokumentumok alapján rekonstruálja apai nagyapja, Jákob Ulickij életútját. A regény recepciójában is a biográfiai megközelítés dominál, a kritika, és az elmúlt időszakban született műelemzések egyaránt a nagyapa, valamint unokája, Nora életrajzára koncentrálnak (ld. pl.: ГРИЦАЕНКО 2016, V. GILBERT 2018).

A Jakov Oszeckij alakja mögött álló prototípus önéletrajzi vonatkozása mellett Nora alakja is autobiografikus. Egyezik Ulickaja ismert életrajzi adataival a születési év (1943) és a lakhely (Moszkva belvárosa), a fiúgyermek zenei tehetsége és drogproblémái, a hősnő és Ulickaja által egyaránt leküzdött rákbetegség, és, mindenekelőtt, a szoros kapcsolat a színház világával. Ulickaja évekig dolgozott dramaturgként, hősnője, Nora pedig jelmez- és díszlettervező, aki a mű végére dramaturggá, íróvá érik. Ez a momentum a biográfiáról és a referencialitás kérdéséről a regény poétikai megformálására, a színháznak abban játszott meghatározó szerepére irányítja a figyelmet.⁹²

Norának már a neve is egy színdarabból származik, Ibsen *Babaszobájának* főhőséről kapta: „Az anyád nevezett el Norának. Olvastad Ibsent?” (ULICKAJA 2016: 20). A szüzsé jelen idejű síkja egy „valódi” babaszoba berendezésével kezdődik: Nora születendő gyermekének alakít ki lakóhelyet, melyben a kiságy az általa néhány hónappal korábban tervezett *Három nővér* előadásból származó színházi kellék.⁹³ A babaszoba-jelenet szerves folytatása Nora nagymamájának, Maruszjának a halála. A holttest mosdatását-öltöztetését, illetve a halotti tort a hősnő színházi jelenetként érzékeli: „És Nora már látta is az előadást, amelyet le lehetett volna itt játszani. Pontosan ezek között a díszletek között” (ULICKAJA 2016: 32).

A „valós” élet és a színház összefonódása nem csupán a regény nyitójeleneteit jellemzi. Végigkíséri a szüzsé jelen idejű síkját, melynek jelentős részét Nora és Tengiz, a grúz rendező közös produkcióinak leírása alkotja. Nyolc, az orosz és a világirodalom drámai és prózai alkotásain alapuló színházi előadás keletkezését követi nyomon az elbeszélő. Ezek a színházi epizódok egyrészt a két hős kapcsolatának, „életük színdarabjának” (ULICKAJA 2016: 488) különböző fázisait jelölik, a szerelem teljességétől a Jurikkal hármásban, családként töltött rövid időszakon, majd a kételkedés fázisán át az öregkori elválásig. Másrészt ezeken keresztül realizálódik Nora íróvá válásának folyamata, ahogyan a kezdetben kizárólag vizuális megjelenítéssel foglalkozó hős színpadra adaptálja egyes prózai művek szövegét, majd a szüzsé végére szerepköre összemosódik a regény elbeszélői pozíciójával. Harmadrészt, a színpadra állított művek értelmezése során a két hős az emberi lét egy-egy aspektusát emeli ki, melyek összessége egy sajátos antropológiai képet rajzol ki. Ennek a képnek meghatározó problémakörei az ember és a munka (A. P. Csehov: *Három nővér*), az ember és az állati lét viszonya (J. Swift: *Gulliver a Nyihahák országában*); az ember és a túlvilági erők (N. Gogol: *Vij*), az ember és szociális szerepei (W. Shakespeare: *Lear király*), nemzeti identitása (S. Aléchem: *Tevje, a tejesember*); az ember és a szenvedély, szerelem, halál (P. Mérimée: *Carmen*, N. Leszkov: *Kisvárosi Lady Macbeth*). A műértelmezések nyomán kirajzolódó emberkép

⁹² A színházat „a történelem kontrapunktjaként” értelmezi az Ulickaja-regényről írt recenziójában O. E. Markarjan (МАРКАРЯН 2016).

⁹³ Csehov műveinek jelentésképző szerepéről a regényben ld. ÖLBEI 2017.

középpontjában az alkotó tevékenység mint a Teremtés folytatása áll. Az utolsó színházi epizódban Nora így értékeli Tengiz alkotását, az árnyak színházát: „Ez a Teremtés. Hát persze. Nem a Teremtés elbeszélése, hanem maga a Teremtés” (ULICKAJA 2016: 657).⁹⁴

A nyolc színházi epizód nem csupán a regény emberképének explicit megformálásában játszik fontos szerepet. A színházi előadások létrejöttének ábrázolása egy többszörösen fikcionalizált, rendkívül telített szemiotikai teret hoz létre, amelyben különböző kulturális kódok aktivizálódnak és kapcsolódnak össze.

A többszörösen fikcionalizáltság a színházi epizódok – egymáshoz nagyon hasonló – felépítéséből adódik. A kiindulópont az esetek túlnyomó többségében egy irodalmi mű, amely lévén, hogy a fikció világához tartozik, az elsődleges síkot jelenti a fikcionalizálás folyamatában. Ezt a művet értelmezi Tengiz és/vagy Nora, gyakran szó szerint idézve egy mondatot az eredeti szövegből, amely interpretációjuk és a fentebb említett antropológiai kép szempontjából kulcsfontosságú. Az értelmezés során többnyire szóba kerül az adott mű egy korábbi, valamilyen szempontból jelentős színrevitele, annak értékelése. Ez a színrevitel a fikcionálás második szintje, amelyhez képest a hősök interpretációja már a harmadik szintet (az értelmezés értelmezését) jelenti. Norának a közös gondolkodási folyamat eredményeként születő vázlatai, majd az azok alapján megvalósuló előadás egy-egy újabb szint a fikcionálás folyamatában, amely természetesen a színházi epizódok összességét magába foglaló regényvilágban teljesedik ki.

A színházi epizódokban ily módon létrejött, leíró és értelmező momentumokat, verbális és vizuális kódokat egyaránt tartalmazó szemiotikai terek kulcsfontosságúak nem csupán a jelen idejű sík, de a regény egészének értelmezésében. Ebből a szempontból kiemelkedő jelentőséggel bír a nyolc előadás közül Shakespeare *Lear királyának* 1981-es színrevitele.

Már az epizódot tartalmazó fejezet címe, *Körítés nélkül az ember* előrevetíti a két hős, Tengiz és Nora értelmezését. A Shakespeare-tragédiából Tengiz a „Körítés nélkül az ember csak ez a szegény, pöre, kétlábú állat, amilyen te vagy. Ledoblak titeket, kölcsönzött takarók!” (ULICKAJA 2016: 193)⁹⁵ mondatot emeli ki, amely mind angolul, mind oroszul megjelenik a szövegben.⁹⁶ A minden „körítéstől” mentes, „meztelen ember” tulajdonképpen az emberi lényeg metaforája, s mint ilyen, a színházi epizódokból kirajzolódó emberkép központi eleme.⁹⁷

A metaforát szemantikailag feltöltő kulturális kódok közül a legkönnyebben az ikonfestészet kódja azonosítható. A Shakespeare-darab zárójelenetének vizualizációjában a hősnő explicit módon utal Jézus színeváltozására. A jelenet leírása az újszövetségi epizódon alapuló ikontípust, a *Színeváltozás (Преображение)* ikont idézi, annak kanonikus ikonográfiai elemeivel – a hegy tetején álló, a szemlélővel szembe forduló Jézussal, a hegy lábánál az isteni fénytől elvakított, leboruló vagy elforduló tanítványokkal, és magának a fénynek a képen játszott központi szerepével: „Edgar, a Bolond és Kent letről néznek fel rájuk, mint Krisztus tanítványai a Színeváltozás pillanatában. Kibírhatatlan fény” (ULICKAJA 2016: 203).

⁹⁴ Egyik interjújában Ulickaja az ember alkotó tevékenysége és a Teremtés összefüggéséről így nyilatkozott: „Nagyon kedvelem «a nyolcadik nap» gondolatát. [...] Azaz a nyolcadik napot, amikor minden alkotó potencia, minden, amit a világban még létre kell hozni, az ember kezébe adatott” (УЛИЦКАЯ 2016).

⁹⁵ A magyar változat Nádasdy Ádám fordítását használja. Vörösmarty Mihály fordításában a kiemelt mondat így hangzik: „Te maga a lény vagy. A föl nem szerelt ember nem több, mint ilyen szegény, meztelen, villás állat, mint te vagy. Félre ezen toldalékokkal” (SHAKESPEARE 1988: 680).

⁹⁶ A jelen idejű síkon színre vitt művek közül a *Lear király* a regény múlt idejű síkján is megjelenik, ami alátámasztja a vizsgált epizódnak a mű egészének értelmezésében betöltött meghatározó szerepét. Jakov 1912-es feljegyzéseiben említi a Shakespeare-darabot. Ugyanazt a mondatot emeli ki belőle, amelyre Tengiz és Nora értelmezése épül, de Jakov csak a két nyelvi kód különbözőségére reflektál az angol mondat orosz fordításait értékelve. Az összefüggés elemzését lásd a *Színeváltozások* című fejezetben.

⁹⁷ A szüzsé végén explicit módon mutat rá erre a „lényegre” az elbeszélő-Nora, amikor a regény főhősére vonatkozó kérdést teszi fel – ld. később.

A *Lear király* e záróképén azonban, amellet, hogy a hagyományos ikonográfiai elemek egy része is hiányzik, egy fontos momentum kifejezetten nem illeszkedik a *Színeváltzás* ikontípus kánonjába: Cordelia holtteste, melyet Lear a kezében tart. Vizuálisan ez a momentum, bár a jelenet leírásában erre nincs szövegszerű utalás, egy másik ikontípust, az *Istenanya elszenderedését* (*Уснение Богоматери*) idézi fel. Az ikonográfiai kánon szerint a Mária halálát ábrázoló ikonokon a tanítványok által körülvevett halottas ágy mögött Jézus áll, kezében egy bepólyált csecsemővel – az Istenanya lelkével –, melyet végső helyére, Isten mellé készül felvinni.⁹⁸ Az ikonográfiai párhuzam nem tekinthető véletlennek, mivel a szülő-gyermek szerep kettőssége, illetve felcserélődése Cordelia alakjának is fontos összetevője, amit egy olyan szöveg is kiemelten kezel, amely, ahogy azt a későbbiekben látni fogjuk, szintén meghatározó szerepet játszik a *Lear*-epizód és a regény egészének értelmezésében.⁹⁹ A halálában új életre ébredő Istenanya-párhuzam háttérén Cordelia alakja ugyanúgy metafizikai jelentést-jelentőséget kap, mint Lear a Jézus-párhuzam révén.

A *Lear király* Nora által elképzelt záróképének leírásában tehát két ikontípus interferenciája valósul meg. Egymásra vetíthetőségük háttérében az áll, hogy mindkettő az isteni és emberi szféra összefonódását, a transzcendensnek az immanensben való jelenlétét, illetve az utóbbiból az előbbibe történő átlépés lehetőségét jeleníti meg. A két ikontípus megidézésében, egyúttal a *Lear király* záróképének értelmezésében nyilvánvaló jelentőséggel bír az is, hogy az egyik ikonnak Jézus, a másiknak Mária a központi szereplője. Nora elképzelése szerint ugyanis a „lemeztelenedés”, az emberi lényeg meg- és felmutatása a nemi jelleg – mindkét nem képviselőire érvényes – levetkőzését, meghaladását is jelenti. „És ekkor kell végbemennie a teljes átváltozásnak – nincs rajtuk semmilyen ruha, teljesen meztelenek. Vagyishogy lesz rajtuk testszínű kezeslábas, hogy ne látszódjon semmiféle szőrzet, semmilyen nemi jelleg, mert levetették a nemiségüket is” (ULICKAJA 2016: 202).

A „meztelen ember” metaforának a két ikontípus interferenciája által biztosított vallási-metafizikai tartalmát egy másik kulturális kód is megerősíti. A Shakespeare-darab értelmezési folyamata során Nora idős barátnőjéhez, volt mentorához fordul tanácsért, aki egyebek mellett Bergyajev, a neves 20. századi vallásfilozófus egyik művét adja a kezébe. Nora el is olvassa a regényben nem megnevezett művet, melynek egyik alapgondolatát közvetlenül alkalmazza a *Lear király* viharjelenetének értelmezésében: „Bergyajev ... azt fejtegette, hogy az anyag át van szellemülve... És ez nagyon fontos a mi történetünk szempontjából, mert a *Lear*-ben a vihar – az átlelkesült őselemek lázadása... És éppen itt megy végbe Learnek a meztelen emberrel kapcsolatos megvilágosodása” (ULICKAJA 2016: 201).

Bergyajev koncepciójában a természet „átszellemülése” a legszorosabb kapcsolatban áll az ember alkotótevékenységével. Ily módon a vallásfilozófus gondolatvilága nem csupán, és nem elsősorban a *Lear király*-epizódban játszik fontos szerepet, hanem sokkal tágabb értelemben és mélyebben határozza meg az Ulickaja-regény emberképét. Mint ismeretes, vallásfilozófiai munkáiban Bergyajev egy keresztény antropológia megalkotására törekedett, melynek középpontjában a kettős – anyagi és isteni – természetű ember áll. A filozófus elgondolása szerint az ember isteni lényege az alkotás aktusában mutatkozik meg, amely a Teremtés szerves folytatása, egyúttal az ember szabadságának záloga. „Az alkotásban az ember saját maga tárja fel önmagában Isten képét, Istenhez való hasonlatosságát, fedezi fel a belé

⁹⁸ Ennek az ikontípusnak a leírása megtalálható a *Kukockij eseteiben*. Jelena füzetében, amely a hős gyerekkori emlékeit és misztikus élményeit tartalmazza, a sziklafalon látott ikonábrázolás a másik valóságba történő átlépés helyét és lehetőségét jelzi, amire a hős akkor még nem áll készen. „... megláttam a sziklába vágott, relieffel díszített ajtót. A rajz nagyon pontos volt, de nem állt össze kivethető ábrázolássá. [...] és akkor megnyílt az egésznek az értelme: felismertem a magas ágyat a könnyed testtel, ami leomlott a magas ágyvégről, az alázatosan összetett kezeket, a körben meghajló, magas homlokú zsidó fejeket, és mindannyiuk fölött a Fiú magányos alakját a gyermek-Anyával a karján...” (ULICKAJA 2003: 125).

⁹⁹ V.ö.: „A *Lear*-ben a legfontosabb Cordelia. A lány anyai szeretete apja iránt – mélyreható téma.” V. Hugo véleményét L. Tolsztoj idézi *Shakespeare-ről és a drámáról* című írásában (ТОЛСТОЙ 1983: 15/260).

helyezett isteni erőt. [...] Az alkotás nem csupán a gonosszal és a bűnnel folytatott harc, az alkotás egy más világot hoz létre, a Teremtést folytatja” (БЕРДЯЕВ 2000).

Maga az emberi lélek, a személyiség metafizikai magja is az anyagi lét determináltságának meghaladására irányuló alkotói folyamat, illetve annak eredménye: „A személyiséget hosszas folyamat során lehet kidolgozni, választással, mindannak kiszorításával, ami nem 'én'. A lélek alkotói folyamat, aktivitás. Az emberi szellemnek mindig transzcendentálnia kell önmagát, felemelkedni ahhoz, ami az ember fölött áll. Csak ebben az esetben nem veszik el, nem tűnik el az ember, és realizálja önmagát” (БЕРДЯЕВ 1993: 312). Bergyajev elgondolásában az ember anyagi természetének meghaladására az alkotás mellett a másik alapvető lehetőség a szeretet/szerelem. „A szerelem tapasztalata az ember számára a legmegrázóbb tapasztalat, amelyben valóságos transzcendentálása megy végbe e világ immanens körének” (БЕРДЯЕВ 1993: 319). A szeretet/szerelem kategóriája is az ember személyes, perszonális létének meghatározó eleme, s mint ilyen, szorosan összefügg az alkotással: „Bergyajev szerelem-filozófiája esztétikájában és alkotás-elméletében teljesedik ki” (ШЕСТАКОВ 2007: 14).¹⁰⁰

Míg a *Lear király* színrevitelének elképzelt zárójelenetében Nora a keresztény tanítás kontextusában, az ikonfestészeti hagyomány alapján mutatja fel az ember isteni természetét, addig a regényszüzsének mind a jelen idejű, mind a múlt idejű síkján a hősök életútját, emberi minőségét alapvetően a bergyajevi antropológiai koncepció határozza meg: a szeretet/szerelem és alkotás szoros kapcsolata, illetve mindkettő alapvető szerepe az emberi lét anyagi meghatározottságának meghaladásában. Egyrészt, Nora és Tengiz életútja szerelem és alkotótevékenység összefonódását példázza, és, ahogy arról korábban már volt szó, Tengiz utolsó rendezése egyenesen Teremtésként azonosítódik. Másrészt, a regény múlt idejű síkján a főhős, Jakov életútja, viszonya a szerelemhez, és különösképpen az alkotáshoz, a bergyajevi gondolat szinte közvetlen leképezése: „Az alkotó aktus mindig megszabadulás és meghaladás. [...] A szörnyűséget, fájdalmat, gyengeséget, pusztulást alkotással kell legyőzni. Az alkotás lényegét tekintve kiút, megoldás, győzelem” (БЕРДЯЕВ 2000).

A „meztelen ember” metafora szemantikai feltöltésében nem csupán vallási-metafizikai és vallásfilozófiai kódok érvényesülnek, hanem közvetlenül a 20. század színházművészetéhez kapcsolódó kódok is fontos szerepet játszanak. A Shakespeare-darabot Tengiz eredetileg Lengyelországban akarja színre vinni: „Megyünk együtt Lengyelországba, megcsináljuk a *Lear királyt*” (ULICKAJA 2016: 190). A későbbiek során nem derül ki, végül hol valósul meg (megvalósul-e egyáltalán) az előadás, így Tengiz bejelentése egy szövegbelső utalásként funkcionál Jerzy Grotowski színházi műhelyére, ahol néhány évvel korábban járt, s amely rendkívül mély benyomást tett rá. „Az egyetlen levél, amelyet Nora Tengiztől kapott, fél évvel az elutazása után érkezett, miután a férfi egy hónapot Lengyelországban, Jerzy Grotowski műhelyében töltött. [...] Tengiz közölte benne, hogy hitet váltott, minden, ami régi volt, összetört, a darabok pedig jobbak lettek az egésznél... (ULICKAJA 2016: 84).

A *Lear*-epizód nem tartalmaz explicit utalást Grotowski színházi elméletére és gyakorlatára, de a „meztelen ember” metafora egyértelműen értelmezhető ebben a kontextusban is. A lengyel rendező „szegény színház” koncepciójának középpontjában éppen a hétköznapi élet maszkjainak levetkőzése, az emberi lényeg felmutatása áll, erre irányul Grotowskinak a színészekkel folytatott munkája is: „...nem más ez, mint a tabu megszegése, a transzgresszió, amit csak a sokk, a maszk letépése, a teljes lemeztelenedés, lelepleződés tesz

¹⁰⁰ V.ö.: „Az alkotás értelmében megjelenik két új téma, igaz, nem teljesen kifejtve, amelyek később Bergyajev munkásságának vezérmotívumává válnak: a gondolat, hogy az erotikus energia az alkotás örök forrása (éppen ezért az alkotást nem lehet megérteni a szerelem természetének megértése nélkül), és az elképzelés, hogy az erősz összefügg a szépséggel, a szép keresését, a hozzá vezető utat jelenti” (ШЕСТАКОВ 2007: 14). Ahogy korábban láttuk, erotikus energia és alkotóerő összefüggésén gondolkodik idősebb korában Pavel Kukockij is, barátja, Ilja Goldberg második házassága kapcsán.

lehetővé, hogy csupaszságunkban feláldozzuk magunkat valaminek, amit rendkívül nehéz meghatározni, de amiben benne van Erósz is, Caritas is (GROTOWSKI 1999: 17). Ezt az áldozatot Grotowski a színész „teljes cselekvésében (totális aktus)” látja megvalósíthatónak, mégpedig egy rituális színház keretein belül, „amely nem vallásos, de emberi rituálé, amely nem a hit, hanem az aktus által születik meg” (GROTOWSKI 1999: 76, 77).

Mivel az Ulickaja-regény *Lear*-epizódja nem tartalmazza a létrejött előadás leírását, nem megítélhető, milyen mértékben támaszkodik Tengiz rendezői koncepciója, a színpadi megvalósítás Grotowski aktus-elméletére. Ugyanakkor a Shakespeare-darabbal kapcsolatos kiinduló kérdésfeltevés, amely a regény egészének emberképét is befolyásolja, egyértelműen megidézi a lengyel rendező alapvető kérdését. „Hogy milyen kérdés? A következő: »Mi a lényeg? Mi a leglényegesebb?« Lehet, hogy nem én, lehet, hogy a színész, de nem a színész mint színész, hanem a színész mint emberi lény. Hogy mi a leglényegesebb? Hogy meghaladjuk a játék ama töredékességét, amelybe az ember önmagát belekergeti” (GROTOWSKI 1999: 77).

A rejtett Grotowski-utalások mellett egy másik színházművészeti kód explicit módon jelenik meg a *Lear király*-epizódban. Tengiz és Nora első párbeszédében többször is elhangzik Gordon Craig, a 20. század nagy színházi újtójának neve. Craig munkássága a 20. század elejének azon törekvéseibe illeszkedik, melyek igyekeztek a színházat megszabadítani az irodalomtól, a szöveg hegemoniájától, és a színházat mint önálló és öntörvényű művészeti ágat fogták fel. Ezt a felfogást tükrözi Nora idős barátnőjének véleménye is, aki éppen egy 30-as évekbeli *Lear*-előadás kapcsán beszél arról, hogy megértette, „a színház világa olyan, hogy nem a szöveg működik, hanem a szövegnek testet adó színész. A gesztus, a mozdulat, a mimika” (ULICKAJA 2016: 195). Craig koncepciójában azonban nem a színész, hanem a rendező és díszlettervező alkotói attitűdje a hangsúlyos, és az alkotás a korábbi színházi gyakorlat valóságutánzó törekvéseivel kerül szembe. „Craig szerint a színháznak a mimetikus elv érvényesítése helyett az alkotás jegyében kell működnie... [...] mint művészet nem elégedhet meg a valóság utánzásával, hanem meg kell teremtenie és láthatóvá kell tennie egy láthatatlan fantáziavilágot” (FISCHER-LICHTE 2001: 575). Nora és Tengiz előadás-tervei hangsúlyozottan nem a mimézisre épülnek. Nora színpadképei és jelmezei minimalisták, szimbolikusak, az előadás-terv, ahogy azt a korábbiakban láttuk, az értelmezés során kiemelt központi gondolatot bontja ki. A *Lear-király* értelmezéséhez az alapötletet éppen egy olyan előadás adja, mely a főhős visszafiatalodásának folyamatára épül, és amelyet Tuszja elmondása szerint maga Craig is látott és pozitívan értékelt.

A „meztelen ember” metafora kibontására felépített előadás szintén illeszkedik Craig koncepciójába. Az angol rendező-díszlettervező a színház valóságutánzó funkciójának elvetésével egyidejűleg az egyéniség- és személyiségközpontú emberábrázolást is megtagadta. „Craig színpadát az ember nem mint individuum és nem is mint a sorsának kiszolgáltatott faj egyede érdekli, hanem mint a benne és általa megnyilvánuló személyfeletti hatalom részese.” (FISCHER-LICHTE 2001: 577). A „meztelen ember” metafora értelmezésében Nora is alapvető momentumnak látja a személyiség meghaladását: „Szert tenni személyiségre, aztán ledobni magadról az egészet. Magát a személyiséget is. Eljutni a teljes eredeti meztelenségig...” (ULICKAJA 2016: 198).

A személyiségét vesztett színész mint „übermarionett” és a személyfölötti erők működését felmutatni hivatott mozgásszínház, melyek szintén Craig elméletének részét képezik, Nora előadásterveiben már nem jelennek meg. Ugyanakkor a személyiségen túli emberi lényeg gondolata – ahogy az eddig tárgyalt kulturális kódok esetében is – túlmutat a *Lear király*-epizódon. A regény zárófejezetében, ahol Nora a regény elbeszélőjének pozíciójából lehetséges főhőséről elmélkedik, így határozza meg az általa keresett/ábrázolt emberi lényegét: „Inkább valami olyan lényeg ez, ami nem tartozik sem a léthez, sem a nemléthez. Az, ami bolyong a nemzedékekben, egyik személyiségből a másikba, ami magának

a személyiségnek az illúzióját hozza létre. A halhatatlan lényeg, amely kódoltan van lejegyezve... (ULICKAJA 2016: 705).

A *Lear király*-epizód a vallási-metafizikai, vallásfilozófiai és színházművészeti kódok mellett egy azokhoz szervesen kapcsolódó művészetfilozófiai kódot is játékba hoz, mely szintén fontos szerepet játszik a regényegész interpretációjában.

1906-ban, az *Orosz szó* folyóiratban jelent meg a *Shakespeare-ről és a drámáról* című művészetfilozófiai esszé, amelyben a szerző, L. Tolsztoj a *Lear király* részletes elemzésével támasztja alá Shakespeare művészetével és a dráma helyzetével kapcsolatos általános kritikáját. A Shakespeare-drámákkal szemben felhozott, és a *Lear királyon* demonstrált konkrét esztétikai kifogások – a szerves összefüggés hiánya a hősök helyzete és cselekedetei között, viselkedésük és beszédmódjuk anakronizmusa, a túlzásba vitt effektek, valódi jellemek hiánya – mellett Tolsztoj a legsúlyosabb problémának azt tartja, hogy hiányzik belőlük a „vallásos tartalom”, minek következtében a dráma általában véve elveszíti az emberiség szellemi fejlődésében betöltött jelentőségét, üres szórakozássá válik, „eltorzítja az esztétikai és etikai érzéket” (ТОЛСТОЙ 1983: 15/313). Tolsztoj hangsúlyozza, hogy „a művészet vallásos tartalma” alatt nem kész igazságok didaktikus művészi megjelenítését érti, hanem „az adott korszak vallásos felfogásának leginkább megfelelő világnézetre” gondol, amely „a dráma megírását ösztönzi, és azt a szerző szándékától függetlenül áthatja”. Egyúttal azt is kifejti, miben látja a jó műalkotás alapvető ismérveit: a jelentőségteljes tartalomban, a megfelelő technikával elért külső szépségben, valamint az őszinteségben, amellyel a szerző átéli az általa ábrázoltakat. Véleménye szerint Shakespeare műveiből mindhárom momentum hiányzik, az angol drámaíró csakis annak köszönheti írói hírnevét, hogy drámái „éppen megfeleltek a korszak felsőbb társadalmi rétegeit jellemző vallástalan és erkölcsstelen beállítottságnak” (ТОЛСТОЙ 1983: 15/308).

Jól érzékelhető, hogy az Ulickaja-regény *Lear király*-epizódja egyfelől polemikusan viszonyul a Tolsztoj-esszében kifejtett állásponthez. Azáltal, hogy a hősnő a Shakespeare-darabot a fentebb leírt vallási-metafizikai, illetve vallásfilozófiai kódok segítségével interpretálja, a színház vizualitásra épülő eszköztárának segítségével egy olyan *Lear király*-olvasatot mutat fel, amely éppen a Tolsztoj által hiányolt „vallásos tartalmat” hozza felszínre a műből. Másfelől azonban, a két színházművészeti koncepció aktualizálása a *Lear*-epizódban az antropocentrikus értelmezést erősíti, paradox módon az individuum meghaladásának két eltérő stratégiájával: míg Grotowski elképzelésében az emberi lényeg az individuum végletes lemeztelenedésével és megnyilatkozásával érhető el, addig Craig egy individuumon túli, de nem transzcendens erőben véli az emberi lényeket tetten érni.

A színházi epizódok sora ugyanakkor, amelyben csak egy, igaz, központi elem a *Lear király* színrevitele, azáltal, hogy az emberi lét meghatározó aspektusait teszi meg értelmezése tárgyának, alapvetően megfelel a drámaíróval szemben Tolsztoj által támasztott követelménynek, amennyiben „valami fontos mondandója van az emberek számára, az ember viszonyáról Istenhez, a világhoz, mindenhez, ami örök és végtelen” (ТОЛСТОЙ 1983: 15/313). Nyilvánvalóan teljesül ez a követelmény a regény múlt idejű síkján, Jakov alakjában és élettörténetében is – immár nem a drámához kapcsolódóan, hanem az életrajzi regény műfaji keretein belül. Ezt támasztja alá, hogy Jakov első feljegyzéseiben, önálló személyiséggé érésének fázisában hangsúlyos elem a hős és környezetének eltérő viszonya Tolsztojhoz: „«Anyá, meghalt Tolsztoj.» És nem bírtam ki, elsírtam magam, kiszaladtam az étkezőbe, az előszobába, és zokogtam... Ők pedig semmit, egyáltalán semmit nem értenek” (ULICKAJA 2016: 58).

Mindezek alapján leszögezhető, hogy Ulickaja utolsó regényében a színház a lotmani értelemben vett „szöveg a szövegben” alakzatként jelenik meg. A hősök által elgondolt színházi előadásokat tartalmazó epizódok – ezek közül is kiemelten Shakespeare *Lear király*-ának a színrevitele – olyan telített szemiotikai tereket alkotnak, amelyekben különböző, vizuális és

verbális kulturális kódok kapcsolódnak össze és nyitnak meg értelmezési irányokat, amelyekből egy határozott antropológiai és alkotásfilozófiai koncepció rajzolódik ki.

V. A HŐSÖK ÉS AZ IRODALMI HAGYOMÁNY

Ahogy azt a korábbi fejezetek elemzései mutatják, Ulickaja művei rendkívül telítettek kulturális utalásokkal, akár a szereplők kompetenciájához kötöten is. Az utalások túlnyomó többsége azonban a hősök látóterén kívül esik, és a szövegszerveződés szerzői szintjéhez tartozik. Vannak az életműnek olyan darabjai, amelyek kifejezetten egy-egy orosz klasszikus szöveget írnak tovább, például az *Orosz lekvár* és a *Kiskutyás nagyhölgy*. Ulickaja intertextuális gyakorlatára általában véve jellemző a nagyszámú kulturális reália/vonatkozás explicit szerepeltetése: csak az *Imágó* című regényben például, közel ötszáz, a (tágra értelmezett) kultúra különböző területeire vonatkozó nyílt utalást vetek számba (PEINTURIER-MAGNAT 2016: 21–81). Megjelennek azonban a művekben olyan kevésbé explicit utalások, amelyek a szüzsé egészét átfogó, különböző szinteken kiépített kapcsolat szignáljaként működnek. Ez a kapcsolódási mód a megidézett irodalmi műveknek nem csupán a szemantikai, de bizonyos strukturális sajátosságait is leképezi, miközben, természetesen, transzformálja is azokat. Emellett, nem utolsósorban, a kapcsolatot generáló hőst is irodalomtörténeti kontextusba helyezi.

Az itt következő elemzések közül az első egy, a szentimentalizmust kódoló szemantikai-poétikai komplexum továbbörklődését mutatja ki Dosztojevszkij *Fehér éjszakáitól* Cvetajeva Szonyecska-kisregényén át Ulickaja *Szonyecska*jáig. A második a *Surik*-regény és egy korai Csehov-dráma között fennálló szemantikai és strukturális kapcsolódást tár fel. A harmadik és a negyedik szöveg egy-egy 19. és 20. századi orosz nagyregénnyel fennálló, a felszíni olvasatban korántsem nyilvánvaló kapcsolatot mutat ki az *Imágó*ban és a *Jákob lajtorjájában*.

V.1. SZONYECSKÁK

A *Szonyecska* kisregény címébe kiemelt női név különös jelentőséggel bír az orosz irodalomban: a „pétervári szövegek” mintájára akár „Szonyecska-szövegkorpuszról” is beszélhetünk.¹⁰¹ E szövegkorpusz egyik emblematikus darabja M. Cvetajeva *Szonyecska regénye* című, 1937–38-ban született önéletrajzi ihletésű kisregénye. Annak ellenére, hogy Cvetajeva és Ulickaja, illetve csaknem azonos című kisregényeik alapvetően eltérő kulturális paradigmához tartoznak, a két mű között több szinten – a tematikában, motivikusan és bizonyos metaforizációs eljárásokban – összetett intertextuális kapcsolat mutatható ki. E kapcsolat egyik legfontosabb aspektusa, hogy a két mű miképpen viszi tovább és hogyan variálja a Dosztojevszkij *Fehér éjszakáiban* megjelenő, a szentimentalizmushoz szorosan kötődő poétikai-szemantikai komplexumot. E komplexum az alábbi, Cvetajeva és Ulickaja kisregényében is többé-kevésbé transzformált formában megjelenő, jól körülhatárolható négy összetevőre bontható. Az egyik: az igaz szerelem (a valós élet) „pillanata” az álmodozás/fikció folyamatában; a másik: hála a megélt pillanatért, és a pillanat a rögzítése emlékező énelbeszélés formájában; a harmadik: élet és irodalom (valóság és fikció) ütköztetése / egymásba játsása; a negyedik: F. Schiller esztétikája mint forrás.

Az igaz szerelem, a valós élet pillanata az álmodozás és/vagy fikció folyamatában mindhárom műben szoros kapcsolatban áll a szüzsé kronotoposzával. Dosztojevszkij álmodozója nyolcévnyi pétervári élet és álmodozás után találkozik Nasztyenkával. Szerelmük története négy éjszakát ölel fel; a negyedik éjszakát követő reggeltől visszaáll az eredeti állapot, mely a tizenöt évvel későbbi feljegyzések tanúsága szerint nem változott az idő múlásával. A négy éjszaka története tehát mintegy beleékelődik az álmodozás állandósult állapotába. A „beékelődő” rövid szerelmet három fontos attribútum azonosítja. Egyrészt az érzés rendkívül

¹⁰¹ A kortárs szövegek közül ld. például, T. Tolsztaja *Szonya* című elbeszélését. Ulickaja Szonyecska-alakjának irodalmi prototípusaival a *Transzgresszió* című fejezetben foglalkozom.

gyorsan alakul ki. Nasztyenka már az első éjszakán figyelmezteti az álmodozót a szerelem lehetőségére; az pedig már a harmadik éjszaka legelején érzékelteti, hogy beleszeretett a lányba. A szerelem második fontos attribútuma a felcserélhetőség, illetve az egyszerre kettőt szeretni lehetősége: „Oh, istenem! ha egyszerre szerethetném mind a kettőjüket! Oh, ha, ön ő volna!” – írja búcsúlevelében Nasztyenka az álmodozónak (DOSZTOJEVSZKIJ URL: 37). A kisregényben ábrázolt szerelmet jellemző harmadik attribútum az önfeláldozás, a saját érzelmek háttérbe szorítása a szeretett lény boldogságának érdekében.

Szimbolikus jelentőségűek az álmodozás és a szerelem topográfiai jellemzői. Az álmodozást a Dosztojevszkij-szöveg egy elkülönített, zárt térrel, a *sarokkal* azonosítja, míg a szerelmi kapcsolat nyitott térben, Pétervár egyik utcáján bontakozik ki. A topográfia fontos szerepet játszik a hős típusként való azonosításában is: Dosztojevszkij hőse ugyanis egyértelműen a pétervári lét terméke, s a szöveg a pétervári szövegek egyik alapvető darabja.

A Cvetajeva-kisregényben megjelenített szerelmi kapcsolat a dosztojevszkiji sémának megfelelően mintegy pillanatként ékelődik az elbeszélő hősnő életfolyamatába. Cvetajeva (mint Dosztojevszkij álmodozója a cselekményidő kezdetén) huszonhat éves, amikor találkozik Szonyecskával, a kapcsolat reális időtartama kb. három hónap, s a történetet Cvetajeva tizennyolc évvel később jegyzi le, egyik utolsó prózai munkájaként. A Cvetajeva-műben is fellelhetők a szerelem dosztojevszkiji attribútumai, noha fontos eltérés, hogy itt a férfi-nő kapcsolat helyett két nő közötti érzelmről van szó. Cvetajeva és Szofja Holliday között rendkívül gyorsan, első látásra lobban fel a szerelem. A felcserélhetőség, illetve az egyszerre kettőt szeretni lehetősége a kisregényben meghatározó strukturális elvvé válik, amennyiben a szereplői viszonyrendszert egymásba fonódó szerelmi háromszögek alkotják. Például: Cvetajeva – Jura – Jura húga, Cvetajeva – Jura – Szonyecska, Cvetajeva – Pavlik – Jura, Cvetajeva – Vologya – Szonyecska. Ugyanakkor a szerelem harmadik attribútuma, az önfeláldozás Cvetajeva művében nem játszik szerepet; Szonyecskát ugyanis nem egy új érzelmek, hanem a színésznőt vidékre szólító szerződés szakítja el a költőnőtől.

Topográfiai jellemzőit tekintve a Cvetajeva-kisregény egyértelműen Moszkvához kapcsolódik. Mindazonáltal Szofja Holliday pétervári származású, így alakja ezen a módon is kapcsolatba hozható, és hozza is Cvetajeva, a dosztojevszkiji szövegforrással: „[Az anyja] nyilván Peterburgban maradt, ahol Szonyecska is született. (Nem volt véletlen a *Fehér éjszakák* sem)” (CVETAJEVA 2017: 32). Felcserélődnek azonban a fikció és a szerelem térrattribútumai a Dosztojevszkij-műhöz képest. Cvetajeva a Krímbe tartván hallja azokat az irodalmi alkotásokat, melyek nyomán kapcsolatba kerül Szofja Holliday-jel, s hangsúlyozottan nyitott térben, az óceánnál írja a rá emlékező szöveget. Magának az ábrázolt kapcsolatnak a tere azonban egy zárt tér, Cvetajeva hírheft moszkvai, „Dickens-i” lakása.

Az előző két műhöz hasonlóan Ulickaja kisregényében is megőrződik a hármas időstruktúra, Szonyecska „valós” szerelme és házassága az „irodalmi narkózis” tartós állapotába ékelődik. A beékelődő „valós” élet időtartama ebben a műben a leghosszabb – tizenhét év – s új vonás, hogy nem csupán szerelemről, hanem egy házasság és egy család történetéről van szó. A másik fontos eltérés Dosztojevszkij kisregényéhez képest, hogy Ulickajánál felcserélődnek a szerepkörök: a nőalak él az irodalmi fikció világában, ahonnan a férjjel való találkozás emeli át a családi élet „valóságába”. Ulickaja kisregényében is megjelenik a szerelemnek a *Fehér éjszakák*ban azonosítható három attribútuma. Első találkozásukkor Robert Viktorovicsot villámcsapásként éri a felismerés, hogy az előtte álló csúnyácska könyvtáros lány – leendő felesége, akit két hét múlva valóban el is vesz. Robert Viktorovics alakjához kapcsolódik a „kettőt szeretni” attribútuma is, amennyiben Jászjával folytatott viszonya közben sem hagyja el Szonyecskát.¹⁰² Ulickaja – Cvetajevával ellentétben – megtartja a dosztojevszkiji szerelem-ábrázolás harmadik jellemzőjét, az önfeláldozást is,

¹⁰² Ulickaja kisregényében a „kétéjszék” a bibliai tradícióba is bekapcsolódik, amennyiben Robert Viktorovics egyik pályatársa a festőt gyászoló nőt Leával és Rachellel azonosítja. Részletesebben ld. a *Transzgresszió* című fejezetben.

mely a hősnő egyik alapvető attribútumaként jelenik meg. Szonyecska szó nélkül húzódik a háttérbe, hogy ne zavarja férje boldogságát, és a fiatal szerető megjelenését a sors ajándékaként fogja fel: „milyen bölcsen rendezte így az élet, hogy öregségére ilyen csodával ajándékozta meg...” (ULICKAJA 2006: 75).

A fikció és a szerelem térbeli meghatározottsága Ulickaja művében is alapvető. Szonyecska története több helyszínen játszódik, melyek közül Moszkva a domináns. A hősök közötti kapcsolat különböző fázisait zárt terek (a kazánház melletti szoba, a baskíriai kunyhó, a moszkvai ház és a lihobori lakás), míg a fikció és a valós élet közötti váltást két metaforikus térelem, a könyvtár és a műterem jelöli.

A két nőíró művében transzformálódó poétikai-szemantikai komplexum második eleme a valós szerelem/élet pillanatának rögzítése, szöveggé formálása. A *Fehér éjszakák*ban én-elbeszélés formájában idéződik fel a megélt szerelem/élet pillanata. A felidézett esemény és a feljegyzések között hosszabb idő – tizenöt év – telik el, ami lehetővé teszi, hogy az elbeszélő hős értékelő viszonyba kerüljön korábbi önmagával. Maga a hős fiktív alak, akit a szerző kifejezetten mint *típust* kívánt megformálni. Ebből következően az álmodozó által rögzített történet és ahhoz való viszonya részben a típus illusztrációjaként szolgál, részben egy bizonyos irodalmi hagyományt kódol át. A kisregény híres zárata, a szerelem/élet pillanataért érzett hála explicit megfogalmazása ugyanis a szerelemhez való szentimentális viszony átértelmezése: a nem realizálható szerelemhez hagyományosan kapcsolódó lemondást és együttérzést Dosztojevszkij hősnél a hálaadás gesztusa váltja fel (KROÓ 2010). „Áldott légy a boldogságnak és gyönyörnek ama pillanataért, melyet ennek a másik elhagyatott, hálás szívnek nyújtottál! Én istenem! Egy egész pillanata a boldogságnak! Hát kevés az – egy egész emberéletre is?” (DOSZTOJEVSZKIJ URL: 38).

Cvetajeva szó szerint átveszi a *Fehér éjszakák* zárlatát saját kisregényének befejezéseként, tehát egy magasabb szinten újratematizálja azt az életrajzi tény, hogy Szofja Holliday, a Moszkvai Művész Színház kettes stúdiójának színésznője a *Fehér éjszakák* hősnőjét játssza a színpadon. Másrészt ezzel a zárlattal a költőnő elbeszélő önmagát retrospektíve az álmodozó alakjával azonosítja. Megőrzi az én-elbeszélő formát, de mivel ebben az esetben önéletrajzi szövegről van szó, az elbeszélő-én és szerelmének tárgya is „valós”: maga a költőnő, illetve Szofja Holliday színésznő. A valós személyek megjelenítéséből és a mű önéletrajzi jellegéből adódóan Cvetajeva kisregényében tipizálásról nem beszélhetünk, ellenkezőleg, a személyes, lírai hangvétel az átélt érzelmek individualitását hangsúlyozza. A szövegalkotás kimondott célja e személyes élmény rögzítése az örökkévalóság számára. „Nekünk Szonyecskával három hónap adatott, nem! – az egész Szonyecska, az egész vele töltött három hónapos örökkévalóság már efelett volt – az emberéleten és szíven túl” (CVETAJEVA 2017: 172).

Ulickaja kisregényében az irodalmi fikcióban gyökerező létbe ékelődő „valós” élet megörökítésének narratív technikája nagyban eltér a Dosztojevszkij és Cvetajeva által alkalmazott eljárástól. Ulickaja narrátora harmadik személyű, definiálatlan, nem választja el időbeli távolság az elbeszélte eseményektől. Zárata is különbözik a másik két műtől, ugyanakkor a nem realizált/elmúlt szerelem iránt érzett hála itt is megjelenik a férjét túlélő hősnőhöz kapcsolva: „...micsoda boldogság, hogy az a minden azért volt” – gondolja a férje és lánya által is elhagyott Szonyecska (ULICKAJA 2006: 83).

A szüzsé szintjéről egy magasabb absztrakciós szintre lépve azt látjuk, hogy mindhárom műben a narrátor–hősök által rögzített történet alapvetően valóság és fikció viszonyának kérdését veti fel. Dosztojevszkijnél a hős és világa „reálisnak” tűnik fel, a típus hangsúlyozottan a *valós* pétérvári lét termékeként nyer meghatározást. Ugyanakkor fiktív alakról van szó, aki „reális” léte mellett egy maga által felépített álomvilágban él. Ez az álomvilág a hős belső világát jelenti, amely nem rögzül írott szövegben. Mégis szövegszerű jelenség, hiszen az álmodozó úgy beszél önmagáról és belső világáról Nasztyenkának, mintha „könyvből olvasná”.

Fontos momentum, hogy a hős számára a „valóság” és az álmovilág között éles és tudatosá tett határ húzódik. Az álmodozó pontosan érzékeli a két világ különbségét – pl. amikor az álmait megzavaró látogatóról mesél –, s határozott érték kategóriákat kapcsol hozzájuk, amikor az álmokba zárt életet bűnként ítéli meg (és el), illetve, amikor a valós élet egyetlen pillanatát egy egész ábrándozással töltött étellel egyenértékűnek tartja.

Cvetajeva kisregényében a kiinduló alap nem fikció, mivel valós személyeket megjelenítő önéletrajzi szövegről van szó. Ugyanakkor, lévén, hogy a szerző–elbeszélő költő, rendre elmosódik a határ élet és irodalom között – nem csupán a műben, hanem már Cvetajeva életében is. Az elbeszélő Cvetajeva egyfelől hősenek valós voltát hangsúlyozza: „Hiszen a csoda vele kapcsolatosan mindössze annyi volt, hogy ő rajtam kívül volt, és nem bennem, nem álmom és vágyam kivetülése volt, hanem önálló lény, nem én gondoltam ki, nem én találtam ki, nem én álmodtam meg őt magamnak, nem énekeltem össze, nem a szívemben, hanem a szobámban volt” (CVETAJEVA 2017: 169). Másfelől viszont az életrajzi tényeket saját korábbi irodalmi alkotásain átáramoltatva metaforizációs sorokba rendezi, míg végül irodalmi alakká szublimálja Szonyecskát, mint saját érzelmeinek és a szerelemnek mint olyannak a megtestesítőjét. Az egyik ilyen metaforizációs folyamat a megismerkedésükhöz közvetlenül vezető eseménysorral indul. Cvetajeva saját művét, *A vihart* olvassa fel a kettes stúdióban, s a dráma egyik szerepére ajánlják a színésztársak Szonyecska Hollidayt. Magát a felolvasott művet és magát a felolvasás aktusát is az elbeszélő Cvetajeva a szerelemmel (Jurij Zavadzskij iránt érzett szerelmével) azonosítja. „Azt gondoltam akkor – miatta (hogy neki – őt – magamat, magamat – hozzá) olvasom mindenki füle hallatára – először” (CVETAJEVA 2017: 18). A betöltendő szerep, a Köpenyes hölgy, Cvetajeva lelkének metaforájaként definiálódik: „A Köpenyes hölgy – az én lelkem” (CVETAJEVA 2017: 16). Tehát, rögtön a mű elején, a hőskön és irodalmi megtestesüléseiken keresztül a szerelem és lélek többszörös azonosítása, egyúttal metaforizációja zajlik, a következő metaforizációs sorban: a Jurij Z. iránt érzett szerelem → *A vihar* felolvasása → Köpenyes nő → Cvetajeva lelke → Szonyecska Holliday → maga a szerelem.¹⁰³

Ullickaja *Szonyecskájában* – a Dosztojevszkij-kisregényhez hasonlóan – a hősnő és világa, a szovjet korszak egy meghatározott időszaka és helyszínei, valóságosnak tételeződik. Mindazonáltal itt is fiktív hősről van szó, akit, akárcsak Dosztojevszkij Nasztyenkáját, egyetlen kicsinyítőképzős keresztnév azonosít. Szonyecska azonban, szerepéből adódóan az álmodozóval kerül parallel pozícióba. De, az álmodozóval ellentétben, Szonyecska számára nem különül el élesen a fikció és a „valós” világ, számára „a kitalált hősök együtt léteztek az élőkkel, a hozzá közel állókkal” (ULICKAJA 2006: 6). Fontos különbség a két alak között az is, hogy míg az álmodozó, bár irodalmi művekből indul ki, mégis saját maga alkotja meg belső világát, a fiktív világ, amelyben Szonyecska él, teljes egészében kívülről adott, mások alkotása, a hősnő által olvasott irodalmi művek világa. Ugyanakkor, a szerzői kompetencia szintjén fikció és valóság jól érzékelhetően elkülönül; a mű dinamikáját a kettő között oda-vissza működő határátlépések biztosítják.

Jó példa erre a hősöknek Jászjához való viszonya. Jászja tulajdonképpen egy „üres hely”, melyet a másik három alak a saját vágyaival tölt fel, és segítségével egy illuzórikus valóságba lép át. Tánya számára Jászja az ideális barátnőt jelenti, Szonyecska a nagycsalád utáni vágyát elégíti ki Jászjával, Robert Viktorovics pedig a tökéletes szépség titkát keresi a lány fehérségében. Kísérlete azonban kudarcba fullad, csakúgy, mint a többieké. Jászja nem bizonyul annak a barátnőnek, akinek Tanya gondolja, és ahelyett, hogy Szonyecska vágyának megfelelően a családot gyarapítaná, jelenléte a család szétesését eredményezi. Eszerint a hősök Jászjához fűződő viszonya egy kétirányú határátlépést jelent: „a valóságból” az ideák világába, amely azonban illuzórikusnak bizonyul, s az ezzel történő szembesülés ellentétes irányú

¹⁰³ Hasonló metaforizációs folyamatot ír le M. Epstein Cvetajeva *Elevenbe vágó vallomás az elevenről* című esszéjében. (EPSTEIN 2001: 100–102).

mozgást indukálva, visszatéríti a hősöket a „valóságba”. Ebből a szempontból nem tekinthető véletlennek, hogy a Jászja név (oroszul: яся)¹⁰⁴ egy mindkét irányból olvasható palindrom, amely nyelvi szinten is leképezi a hőshöz kapcsolódó, kétirányú határátlépést.

A színiiskolába készülődvén Jászja a Shakespeare-drámák lány szerepeit tanulja. Ez, és maga a színházzal való kapcsolat a Cvetajeva-kisregény hősnőjét, Szofja Holliday-t idézi fel, akinek valós élete a színházhoz kötődött, s akit az elbeszélő Cvetajeva a cukor-metáforán át éppen egy Shakespeare-i lányalakkal, Cordéliával azonosít. „Mint Cordélia az én gyerekkorom Shakespeare-ében Lear királyról – a sóról, én ugyanúgy Szonyecskáról – a cukorról, s ugyanazzal a szerénységgel: úgy kellett nekem, mint a cukor” (CVETAJEVA 2017: 170).¹⁰⁵ Mivel az életrajzi tényekből egyértelmű a Cvetajeva-kisregény elbeszélőjének és hősnőjének művésztulajdonsága, a kisregényben a művészet mint az élet természetes háttéré és velejárója mutatkozik meg. Egyfelől, Szonyecskának éppen azt vetik a szemére színész-kollégái, hogy „a színpadon is önmagát játssza”. Másfelől viszont Cvetajeva nem csupán az előbb látott módon metaforizálja „hősnő”jének alakját, hanem beidéz a kisregénybe azokat a verseket is, amelyeket Szofja Holliday szavaiból/szavaira alkotott. Ennek köszönhetően az életrajzi alak a művészet többszörös fénytörésében jelenik meg.

A *Fehér éjszakák*ban valóság és fikció kérdésköréhez explicit módon nem kapcsolódik a művészi alkotás problémája. A könyv, az irodalmi alkotás mint a szerelem katalizátora Nasztyenka előtörténetében tűnik fel, amikor a lány a lakójuktól, szerelmétől és későbbi férjétől kölcsönkapott könyveket olvassa. Hasonló szerepet tölt be a közösen megtekintett opera, a *Sevillai borbély* is, amely mint „előszöveg” részben megelőlegezi az álmodozó által betöltött szerelmi postás szerepkört, részben a lányalak választási kényszerét két udvarló közt. A művészi alkotás problémája az álmodozó által bejárt útban követhető nyomon. A hős, akinek előéletét a reflektálatlan álmodozás jellemzi, Nasztyenkával való találkozásakor szóbeli megnyilatkozássá formálja álmait, melyekről egyúttal ítéletet is alkot. Ez a „könyvszerű” hangzó szöveg végül *feljegyzések* formájában rögzül, amelyek magukban foglalják az álmvilágba beékelődő valós élettel és szerelemmel találkozás pillanatát. Ily módon az álmodozó által bejárt út az alkotás, egy új valóság megteremtése felé vezető elmozdulásként, egyidejűleg egy új művészi nyelv megtalálásaként értelmezhető (KROÓ 2012: 176–177).

A Dosztojevszkij-hős által elért új nyelv és valóság tényét Kroó Katalin F. Schillernek *A naiv és szentimentális költészetéről* című munkájával hozza kapcsolatba. Mivel vizsgálódásának homlokterében a *Fehér éjszakák* elégiai modalitása és annak műfaj történeti átkódolása áll, az elégia és az idill schilleri definíciójából elsősorban természet és eszmény összefüggésének kérdését emeli ki mint „az új kultúrával való összhang új természetességének gondolat kifejtését” (KROÓ 2010: 139). Meglátása szerint a Dosztojevszkij-kisregény „az idill kezdeti meghatározását egy újfajta idillértelmezésbe fordítja, [...] mely a lehető legszorosabban összetartozik természet és kultúra viszonyának olyan elgondolásával, mely szintén mint dinamikus alakuló történet bontakozik ki a műben” (KROÓ 2010: 141).

Természet és eszmény (illetve a természet részeként tételezett naiv költő és az eszményre törekvő szentimentális költő) kettősségét Schiller más kontextusban is tárgyalja, nevezetesen *Az ember esztétikai neveléséről* szóló leveleiben, melyek a *Naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányával ugyanazon időszakban születtek (1793–95). Leveleiben Schiller abból indul ki, hogy a szépség az emberség szükségszerű feltétele, s a szabadsághoz a szépségen keresztül juthatunk el. Elképzelése szerint az emberben két alapvető ösztön működik, az úgynevezett *érzéki ösztön* és a *formaösztön*. Az előbbi az embert az adott pillanatba szorítja, adott állapotát jellemzi, s tárgya a változó *élet*. Ezzel szemben a formaösztön, mely az ember „eszés természetéből” ered, a szabadságra és harmóniára törekszik, tárgya pedig az *alak*. Azt

¹⁰⁴ A név egyértelmű utalás I. Turgenyev *Aszja* című elbeszélésére is.

¹⁰⁵ A Cvetajeva-szöveg aktivizálása áttételesen szintén a *Lear királynak* az Ulickaja-életműben játszott szerepét erősíti.

az állapotot, amikor a két ösztön összekapcsolódik, Schiller *játékösztönnek* nevezi. „A játékösztön tehát, mint amiben a kettő összekapcsoltan működik, egyszerre fogja morálisan és fizikailag kényszeríteni az elmét; ám mivel megszüntet minden esetlegességet, megszüntet ennél fogva minden kényszerítést is, és az embert mind fizikailag, mind morálisan szabadabbá teszi.” (SCHILLER 2005: 201) Tehát érzékek és ész együttes működése a játékban, azaz az esztétikai állapot, Schiller meglátása szerint az ember legteljesebb állapota: „...az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik” (SCHILLER 2005: 205). A két ösztön egyensúlya a szépség, amely az ember korlátozott állapotát visszavezeti az abszolút állapotba, „és az embert kiteljesedett egészé teszi” (SCHILLER 2005: 211).

Már Schiller elméletét is az a meglátás motiválta, hogy a modern kor embere elveszítette az antik görögökre még jellemző teljességet, emberi aspektusai töredékesek és nem egyenlő mértékben fejlettek, minek következtében távol került a szabadság eszményi állapotától. Dosztojevszkij a *Fehér éjszakák*ban a Schiller által ideálisnak tartott egyensúly megbomlását, a „formaösztön” dominanciáját és azzal egyidejűleg az „érzéki ösztön” elsorvadását mutatja meg az álmodozó (majd későbbi műveiben az odúlakó) alakjában.¹⁰⁶ A teljesség helyreállításának lehetősége, az „élő étellel” való találkozás Dosztojevszkij művében a szerelem révén jelentkezik. Am a hős számára nem adatik meg, hogy a szerelmet a valós életben élje meg, lemond szerelméről, hogy ne akadályozza annak boldogságát.¹⁰⁷ Ily módon a teljes emberré válás lehetősége Dosztojevszkij álmodozója számára végleg elveszettnek tűnik. Ugyanakkor, a szöveg egészének szintjén, mely egymás mellett, azonos „valóság” részeként rögzíti és köti össze az álmodozó igaz érzéseket nélkülöző világát és a szerelemnek magát teljességgel átadni kész, „valódi” életet élő Nasztyenkát, megvalósítja a két szféra, a formaösztön és az érzéki ösztön összekapcsolását, azaz létrejön a játék, a schilleri értelemben vett esztétikai produktum.

Hasonló módon kapcsolódik Schiller esztétikai játékelméletéhez Ulickaja *Szonyecska* című elbeszélése is. Korábban már esett szó arról, hogy Szonyecska, mint a fikció világában élő hős, párhuzamba vonható az álmodozó alakjával, de, szemben Dosztojevszkij hősével, Ulickaja hősnője számára nincs éles határ a két szféra között. Szonyecska olvasói attitűdjét, mely nem képes különbséget tenni élő személyek és fiktív irodalmi hősök között, a narrátor már a hősnő legelső bemutatásakor értelmezni próbálja. A felsorolt értelmezési lehetőségek közül az első egy esztétikai alapvetést tartalmaz: „Mi volt ez – teljes értetlenség a minden művészetben jelen lévő játék iránt...?” (ULICKAJA 2006: 6). Ez a kérdésbe bújtatott állítás gyakorlatilag egy *A naiv és szentimentális költészet*ről című tanulmányból származó Schiller-parafrazis. A német költő megfogalmazása szerint ugyanis „...minden költészetnek játéknak kell lennie” (SCHILLER 2005: 290). Ez az állítás egyértelműen egybehangzik Schillernek *Az ember esztétikai neveléséről* szóló leveleiben megfogalmazott, fentebb ismertetett álláspontjával. Ulickaja kisregényében ez utóbbi is jól érzékelhetően megjelenik.

Maga a cselekmény majdhogynem „illusztrációként” szolgál Schillernek az esztétikai nevelésről kifejtett nézeteihez. Egyfelől konkrétan a nevelés kérdésében: Szonyecska és Robert Viktorovics lányát, Tányát egészen kicsi korától fogva különleges játékok veszik körül, gyermekkorának „legfőbb tartalma” a játék. Kamaszkori „ébredését” követően ez a játék részben „a felnőttek kedvenc játékában”, az erotikában, részben a zenében talál kifejezési formát. Robert Viktorovics következetesen kiáll a lány fejlődésének szabadsága mellett; ebben

¹⁰⁶ Az álmodozó és az odúlakó tipológiai rokonságáról ld. БОГДАНОВА 2010.

¹⁰⁷ Szemben a *Fehér éjszakák* álmodozójának elégikus modalitásával, a több mint tíz évvel később, 1861-ben publikált *Pétervári álmok* című tárca álmodozó-elbeszélője a lehetőséghez, hogy feleségül vegye szentimentális álmodozásainak társát, már ironikusan viszonyul. „...ha elvettem volna Amáliát, biztosan szerencsétlen lettem volna. Hová lett volna akkor Schiller, a szabadság, az árpakává s az édes könnyek, s az álmok és utazásom a holdba...” (DOSZTOJEVSZKIJ: 1919).

a kérdésben még Szonyeckával is szembeszáll, amikor az Tánya iskolai sikertelenségére panaszkodik. Robert Viktorovics nevelési elvei először csak a cselekmény menetében hoznak fordulatot – az esti iskolának köszönhetően tűnik fel Jászja a család életében –, hosszútávon azonban gyümölcsözőnek bizonyulnak. A narrátor epilógusszerű beszámolójából megtudhatjuk, hogy Tányáról húszéves kora után kiderült, hogy bármihez fogott is, rendkívüli tehetséget mutatott; többek között „játszva” tanult meg három világnyelvet is.

Másfelől, Schiller elgondolásának másik aspektusa, játék és művészet összefüggése, egymásba fordulása Robert Viktorovics sorsában mutatkozik meg. A fikció szerint az egykori híres, sőt legendás festő az öt, munkatáborban töltött év után távol került a valódi művészi alkotástól – a táborban csupán másolatok másolatát festhette –, s életerejé is kimerülőben volt. A Szonyeckával való találkozás indítja el őt a művészethez visszavezető úton, ami együtt jár „teljes emberré” – férjjé, apává és elismert művésszé – válásával. Ennek az útnak az első lépése a gyermekjátékok készítése Tánya és a baskír gyerekek számára. A játékok – mesés várak, városok és lakóik – fokozatosan a térrel folytatott kísérletezés terepévé válnak, majd belőlük nőnek ki azok a színházi díszletek, melyek révén Robert Viktorovics visszakerül a moszkvai művészeti élet vérkeringésébe. Művészi útkeresésének fontos állomása „a fehér titkának” feltárására való törekvés, melyet ugyan sikertelennek ítél, de melynek folyományaként – Jászja közvetlen inspirációjára – megszületik a fehér portrészorozat, Robert Viktorovics művészi alkotóerejének utolsó megnyilatkozása.

Schiller elgondolása a két ösztönről, illetve összekapcsolódásukról a játékban, az Ulickaja-elbeszélés hőseinek a viszonyában mutatható ki. Az elbeszélés kronotopozsának középső fázisában, Robert Viktorovics és Szonyecska házasságának idején a két hős habitusa hangsúlyosan ellentétes. Szonyecska a gyakorlatias és anyagi háziasszony, akinek a legfőbb gondja a család táplálása. Ezzel szemben Robert Viktorovics az anyagi léttől távolságot tartó intellektualizmus képviselője. Habitusuk alapján tehát Szonyecska az érzéki, Robert Viktorovics pedig a formaösztön megtestesítőjeként értelmezhető;¹⁰⁸ s kettejük összekapcsolása egy közös történetben hozza létre a játékot, mely – Dosztojevszkij kisregényéhez hasonlóan – Ulickaja művét is a schilleri értelemben vett esztétikai produktumok közé sorolja.

Azt látjuk tehát, hogy a Dosztojevszkij kisregényében azonosítható poétikai–szemantikai komplexum, amely egyfelől meghatározó szerepet játszik a szentimentális szerelem újszerű ábrázolásában, másrészt szorosan kapcsolódik valóság és fikció kölcsönös viszonyának problémájához, aktívan működik Cvetajeva és Ulickaja műveiben is. Egyes elemei különböző módon és mértékben transzformálódnak a két kisregényben, de egyértelműen kimutathatók mind a szüzsé és a kronotoposz, mind a narráció szintjén, csakúgy, mint egyes tematikus és motivikus egyezésekben, illetve a közös forrás, F. Schiller esztétikai elveinek érvényesítésében – biztosítva és bizonyítva ezzel a három kisregény rokonságát, az irodalmi folytonosság tényét.

¹⁰⁸ Ugyanakkor, egy másik szinten ez a viszony fordított: a prototípussal (R. R. Falk festőművész) rendelkező Robert Viktorovics alakja sokkal inkább a valósághoz kötött, és ezáltal az érzéki ösztön képviselője, mint a számos irodalmi alakból „kikevert” Szonyecska, aki ezen a szinten a formaösztönt képviseli.

V.2. APÁTLANOK

„Az a helyzet, hogy nagyon szerettem a prózáiró Csehovot, de soha nem szerettem a színdarabjait. Attól viszont, hogy beismerem, nem szeretem Csehovot, valahogy kényelmetlenül éreztem magam. Valamiféle belső nyugtalanság rendre rávitt, hogy öt-hét évente újraolvassam, annak reményében, hogy talán végül megnyílik a számomra. Ez a pillanat Németországban következett be. Sokadik alkalommal olvastam éppen újra Csehovot, amikor megvilágosodtam, mintha egy ajtó tárult volna fel előttem. És attól, hogy ilyen későn éreztem rá, hogy ennyire későn mutatkozott meg számomra a tehetsége, kedvem támadt párbeszédre lépni vele” – nyilatkozta 2008-ban L. Ulickaja, amikor az *Orosz lekvár* című darabjának megjelenése kapcsán Csehovhoz való viszonyáról kérdezték (УЛИЦКАЯ 2008).

Az *Orosz lekvár*on kívül – melynek cselekménye „mintegy a *Cseresznyéskert* folytatása”, s hősei „genetikailag a Csehov-darab alakjainak leszármazottai” – Ulickaja prózája is sokat köszönhet Csehov írásművészetének, s rendre találunk benne nyílt vagy kevésbé nyílt utalásokat Csehov-művekre (Ld. REGÉCZI 2005, СКОКОБА 2010, СИЗЫХ 2017). Az előbbit példázza *A kiskutyás nagyhölgy* című elbeszélés; az utóbbira az alábbiakban szeretnék egy példát hozni, mégpedig Ulickaja egyik regénye és egy Csehov-darab viszonylatában.

Négy évvel az *Orosz lekvár* előtt, 2004-ben jelent meg az író harmadik regénye, az *Odaadó hívetek, Surik*. Fogadtatása vegyes volt, s a regény – különösen az azóta megjelent nagyregények fényében – semmiképpen nem sorolható az életmű kiemelkedő alkotásai közé. Ugyanakkor a Surik-regény, a legtöbb Ulickaja-műhöz hasonlóan, intertextuálisan rendkívül telített, szorosan és összetett módon kapcsolódik az orosz- és a világirodalom jelentős műveéhez.

A szüzsé alapját egy moszkvai fiatalember élettörténete adja, aki édesanyja és nagyanyja védőszárnyai alatt, apa nélkül nő fel. A két nő úgy érzékeli, hogy az apa hiánya semmiféle problémát nem okoz a gyermek fejlődésében: „Az apátlanság árnya, amitől annak idején mindkét nő annyira tartott, fel se merült” (ULICKAJA 2007: 31). Mindazonáltal a hős jellemfejlődésében és az azt leképező struktúrában az „apátlanság” központi szerepet játszik, egyúttal ezen a ponton kapcsolódik Ulickaja regénye Csehov cím nélkül fennmaradt darabjához, melyet a nagyközönség *Platonov* vagy *Apátlanul* címen ismer.

Az apátlanság jelensége, illetve az apák generációjához való viszony, mellyel Csehov ebben a korai művében foglalkozott, a klasszikus orosz irodalom egyik jelentős témája. Mivel Ulickaja majd minden művében sokrétű és kiterjedt „párbeszédet folytat” a klasszikus hagyománnyal, természetesen merül fel a kérdés: tekinthető-e a Surik a legelső, ifjúkori Csehov-darabban feldolgozott apátlanság-téma új variációjának, s a regény főhőse Platonov valamilyen szintű „leszármazottjának”. Az alábbiakban azokra a strukturális sajátosságokra szeretnék rámutatni, amelyek mindkét műben hasonló módon képezik le az apátlanság társadalmi-pszichológiai jelenségét.

A főhősökkel foglalkozó fejezetben már jeleztem a Surik-regény és a *Vidám temetés* tipológiai rokonságát a szüzséstruktúra szempontjából. Ahogy a *Vidám temetés*ben, úgy ebben a regényben is együttesen érvényesül a lineáris és a ciklikus szüzsé, ahogyan arról Ju. Lotman¹⁰⁹ *A szüzsé eredete tipológiai aspektusból* című tanulmányában ír. Surik története egyaránt olvasható lineáris élettörténetként, illetve a mítoszhoz közelítő ciklikus ismétlődések egységeként.

Az első olvasási mód esetében a mű egy nevelődési regény, melynek alapját a felnőtté válás folyamata képezi. M. Bahtyin rendszerében Ulickaja regénye a nevelődési regény

¹⁰⁹ Minden bizonnyal Lotman szolgált prototípusul az irodalom-előkészítőt tartó „aprócska öreg zsidó” tanárnak, aki „képes volt álló órán át beszélni az orosz irodalom párbajairól: a párbajkódexről, a párbajpisztolyok szerkezetéről...” (ULICKAJA 2007: 35).

harmadik típusához sorolható, ahol a hős „kialakulása a biográfiai időben megy végbe, megismételhetetlen, individuális fázisokon át. Az ember kialakulása ebben a típusban a változó életkörülmények, események, tevékenységek és munka összességének az eredménye. Megformálódik az ember sorsa, s azzal együtt ő maga, a jelleme. Az élet-sors formálódása összefonódik magának az embernek a kialakulásával” (БАХТИН 1979: 213).

Ulickaja főhősének sorsát és jellemének alakulását egyértelműen körülhatárolt történelmi korban (1950-es – 1980-as évek) és helyszínen (Moszkva) követhetjük nyomon születésétől harminc éves koráig. A harminc év nem túl gazdag eseményekben, s nem is egyenletesen telik; hosszú időszakok teljes mértékben említés nélkül maradnak, míg bizonyos életszakaszok erőteljes hangsúlyt kapnak. Ezek elsősorban a hős férfiasságát, férfivá válásának újabb fázisait jelölő események.

A legelső életszakaszban három ilyen esemény jelenik meg. A születés, amikor is a várt leány helyett fiúgyermek születik, akinek a neve, Alekszandr is ’férfias’-t, ’védelmező’-t jelent, s külsejének kiemelt jegye, hogy „bizonyos testrészeiben” túlságosan is férfias (ULICKAJA 2007: 15). A másik két fontos momentum Surik kamaszkorában az új lakás, amelyben a fiú külön szobát kap, ahova a két nő nem lép be, mivel „születésétől kezdve tiszteletben tartották Surik férfiúi magánéletét” (ULICKAJA 2007: 23); illetve az utolsó iskolai év születésnap bulija, ahol édesanyja és nagyanyja Surik osztálytársnőit szemlézi, hogy melyik illene leginkább a fiúhoz.

A hős férfivá érésében a fordulópontot a felvételi előkészítő időszaka hozza, amikor találkozik egyetlen igaz szerelmével, Lilja Laszkinával, illetve Mathildával, aki megismerteti a testi szerelemmel, mely attól fogva életének meghatározó aspektusává válik.

A szüleivel Izraelbe utazó Lilja azonban végleg kilép Surik életéből, s távozása egybeesik a nagymama halálával. „Surik emlékezetében Lilja elutazása olyan szorosan összefonódott a halállal, hogy még a sír mellett is erőt kellett vennie magán, hogy ezt a furcsa összeolvadást elhárítsa magától: egyre úgy érezte, hogy Lilját temetik” (ULICKAJA 2007: 58).¹¹⁰ A két, egymással szorosan összekapcsolódó hiány alapvetően megváltoztatja a hős sorsát. Surik nem a bölcsészkarra felvételizik, ahova eredetileg készült, hanem egy gyenge főiskola vegyészkarára jelentkeznek, amely számára teljes mértékben idegen közeg. Ebben az idegen közegben töltött, tanulmányilag sikertelen egy év teszi ki a szüzsé egy jelentős részét, mivel az ekkor – mind az anyjával, mind a csoporttársaival – kialakuló kapcsolatok határozzák meg a hős fiatal felnőtté válásának folyamatát. Surik fejlődéstörténetében a következő fázist a saját közegébe történő visszatérés jelenti, a felvételi a Pedagógusképző francia szakjára, ahol korábban a nagyanyja is tanított, illetve a könyvtárosi-fordítói munka. Ez az állapot azután lényegében változatlan marad a műben ábrázolt életszakasz végéig.

Ulickaja hősének életútja tehát csaknem eseménytelenül zajlik, jellemét nem elsősorban a külső történések formálják. Legfőbb sajátossága, hogy hosszabb-rövidebb időre különböző női sorsok fonódnak össze vele, melyekben a hős rutinszerűen ugyanazt a szerepet játssza: a nők „szexuális szolgálatát” végzi, miközben gyakorlatilag elveszíti önmagát. Ennek következtében az a kép, amellyel a harmincadik születésnapja előtt a tükörbe nézve szembesül, távolról sem pozitív: „hirtelen észrevette, hogy a tükörből egy ismeretlen férfi figyel, már nem éppen fiatal, eléggé kipofásodott, jelentős tokával és ráncokkal a szeme alatt. Egy pillanatig ijesztően nem ismert magára, mintha elidegenedett volna a saját létezésétől...” (ULICKAJA 2007: 421). Ugyanígy, a több mint húsz év elteltével, Surik harmincadik születésnapját követően látogatóba érkező Lilja értékelése, bár tartalmaz pozitív elemet, összességében nem fest vonzó képet a felnőtté érett hősről: „Olyan régimódi. És szörnyen néz ki: megöregedett, meghízott, nehéz elhinni, hogy még csak harminc éves. [...] van benne valami különös: mintha kicsit szent lenne. De tiszta balfék” (ULICKAJA 2007: 460).

¹¹⁰ Ahogy korábban, a *Zenész hős* fejezetben már jeleztem, hasonló sémával találkozunk az *Imágó*ban is, ahol Szanya veszíti el a nagymamáját éppen akkor, amikor a szerelme, Liza emigrál.

Annak megválaszolásához, hogy miért válik tulajdonképpen kudarcossá Ulickaja hősenek személyiségfejlődése, illetve hogyan formálják jellemét a nőekkel fenntartott kapcsolatai – a regényszüzsé másik típusú rendezettségét, ciklikus dinamikáját kell megvizsgálni. A ciklikus szüzsétípus legfontosabb sajátosságát Ju. Lotman a különböző léptékű időszakok ciklikus ismétlődésében, a terek izomorfizmusában, és az egymással lényegében azonos hősekben, hasonmás-alakokban jelöli meg (LOTMAN 1994).

Az Ulickaja-regény szüzséjében mindhárom jelenség meghatározó tényező. Surik gyermekkorában a nagymama, Jelizaveta Ivanovna által rendezett újévi betlehemezések ismétlődnek. Ezeken az ünnepeken, melyek mindig azonos koreográfia szerint zajlanak, Surik, ahogy növekszik, minden lehetséges szerepet eljátszik. Az újévek a nagymama halála után is ciklikusan ismétlődnek, de sokáig a hiány hangsúlyozásával, mely éppen attól válik súlyossá, hogy idegen nők próbálják kéretlenül betölteni. Eközben az ifjú felnőtté váló hős élete a nőekkel való kapcsolatai által kialakított, hosszú ideig változatlan hetirend szerint szerveződik: „...Surik ismét eljárt hozzá [Valerijához], mégpedig szerdánként. A hétfők, a főiskolai órái után, továbbra is Matildái maradtak, keddenként szakkör volt [Veruszjával], a csütörtök és péntek estéket a tanulásnak szentelte. A szombatot és a vasárnapot Veruszjával töltötte” (ULICKAJA 2007: 234).

Topográfiaiilag a szüzsé két alapvető szférára osztható: az otthonra és az összes többi térre, ahova Surik kimozdul, és ahonnan mindig hazatér. A külső terek a határt átlépő hős funkciójának szempontjából izomorfak: a nők terei, ahol Surik szexuális és egyéb szolgálatait teljesíti. Az otthon a külső terekkel ellentétes párhuzamban áll. A szolgálat funkcióját tekintve részben ezekkel izomorf, mivel Surik elsősorban és mindenekelőtt édesanyját szolgálja; de jelentős részben el is tér tőlük, mivel ez a szolgálat nem testi szerelem formájában valósul meg – ennek jelentőségéről még lesz szó a későbbiekben.

Az izomorf terekhez kapcsolódó alakok is a legkülönbözőbb módon azonosítódnak egymással. Az egyik eljárás az egymáshoz szüzsésen nem kapcsolódó mellékszereplők névazonossága. Faina Ivanovnáknak hívják Vera főnökét és Sztovba anyját is; s nem csak Surik anyja viseli a Vera Alekszandrovna nevet, hanem Marija ellenszenves balett tanárnője is. Surik partnerei között több hasonló hangalakú névvel jelölt lány található: Lilja, Alja, Alla, Léna. Közülük az első igazi szerelem, Lilja a „prototípus”. A többiek hozzá való hasonlatossága testi jegyekben is fellelhető, sőt az egyik szexuális aktus során a csúnyácska kazah lány, Alja Liljává lényegül át Surik ölelésében: „könnyű volt, szinte teljesen súlytalan, mint Lilja. Surik felnyögött: Lilja...” (ULICKAJA 2007: 96). Az azonos és hasonló hangzású neveken kívül ismétlődő szituációk is szolgálják az alakok azonosítását. A Lilja iránt érzett szerelemhez kapcsolódó moszkvai bolyongások, séták a francia bölcsészlánnyal ismétlődnek; a gyermeki hancúrozás Marijával pedig a Liljával folytatott évődéseket idézi.

Míg Surik körül a nőalakok azonosulnak egymással ilyen-olyan módon és mértékben, addig Surik a családtagjaival azonosítódik. A hőst kereszt- és apai neve (Alekszandr Alekszandrovics) kapcsolja halott apjához és nagyapjához, anyjával és nagyanyjával pedig a különböző családi szerepkörök cseréje révén kerül rendre ekvivalens helyzetbe. A családi szerepkörök cseréje már a nagymama, Jelizaveta Ivanovna ifjúkorában megkezdődik. Jelizaveta Ivanovna kereskedő édesapja, nem lévén fia, a lányát taníttatja ki, hogy majd helyette vigye a cég ügyeit, így a lány – abban a korban még nem megszokott módon – férfias (és egyúttal európeér) életmódot sajátít el. A férfiasan erős Jelizaveta Ivanovna később, már nagymamaként nem csak a lányától veszi át az anyaszerep egy részét, hanem az apa szerepkörét is betölti Surik életében. „Ha a gyermek harmonikus fejlődéséhez valóban szükség van két nevelő erőre, férfira és nőre, akkor ezt az egyensúlyt valószínűleg Jelizaveta Ivanovna biztosította a maga szilárd jellemével és belső nyugalomával...” (ULICKAJA 2007: 32). Vera, a lánya csupán Jelizaveta Ivanovna halálakor, ötvennégy évesen szembesül azzal, hogy nem nőtt fel, egész életében „mindig lány volt, mindig csak a lánya valakinek” (ULICKAJA 2007:

60), akit még a saját fia is Verocskának szólít. Nem is veszi át az anya helyét, hanem megőrizve a maga számára a gyermeki státuszt, Surikra ruházza a gondoskodó szülő szerepkörét. „Végérvényesen bekövetkezett a szerepcseré: Vera az elhunyt édesanyja helyére helyezte a fiát, aki könnyedén elfogadta ezt a szerepet...” (ULICKAJA 2007: 79).

Eközben Surik férj-szerepbe is kerül. Fiktív házasságot köt, hogy segítsen a csoporttársán, de amikor szükség van rá, valóságosan is betölti a férj szerepét Sztovba mellett. S miközben a fiktív házasságban született gyermek az ő (és a nagymama) vezetéknevét viseli, Valériával nemzett, vér szerinti gyermeke meghal, mielőtt még világra jöhetne. A fiktív házasság felbontása újabb szerepcseréket – vagy legalábbis a szerepcserék iránti vágyat – indukál. Sztovba kislánya, Marija anyai érzéseket kelt Verában, aki ettől idősebbnek, felnőttebbnek érzi magát, „már nem csak Verának, hanem valamennyire Jelizaveta Ivanovnáknak” (ULICKAJA 2007: 306). Kis idő múltával pedig Vera már „Marija anyjának képzelte magát, Surikot pedig a kislány apjának” (ULICKAJA 2007: 362).

Azt látjuk tehát, hogy az Ulickaja-regény hősnéek fejlődési útja kettős. A lineáris fejlődés a férfivá válást hangsúlyozza, amely azonban kudarcosnak bizonyul az ábrázolt életszakasz végén. Ennek egyik oka, hogy a lineárisra ráépülő ciklikus dinamika relatívvá teszi a férfi szerepet azért, hogy a hőst különböző, de egymással ekvivalenciába hozott családi szerepkörök között mozgatja (ahogy ezt már az újévi betlehemezésben játszott különböző szerepek is előrevetítik), a külső szférában pedig egyazon, a nőket szolgáló szerepkörben rögzíti. A főhősnek ez a funkciója a ciklikus mozgásformának megfelelő struktúrával írható le: egy középpontos körrel, ahol is a nők körében Surik a centrum. Így van ez az otthoni szférában: „Surikban kora gyermekkorától kialakult az a tudattalan érzés, hogy maga a jóság is női eredetű, amely rajta kívül található, *körbeveszi őt, aki ott áll a középpontban*” (ULICKAJA 2007: 31; kiemelés tőlem – Sz.T.); és a külső kapcsolataiban is: „Miért van az, hogy az összes nő, aki körülötte van, mindig ugyanazt akarja tőle: az állandó szexuális szolgálatot? [...] És látta őket maga előtt, ahogy *körbeveszik őt...*” (ULICKAJA 2007: 330; kiemelés tőlem – Sz.T.).

E centrumot, a hős karakterét, ahogy azt az eddigiek mutatják, valójában egymásra rétegződő hiányok összessége határozza meg: a halott apa (és a nagyapa) hiányát betöltő nagymama halála és az ezzel ekvivalens hiány, amelyet Lilja, az igazi szerelem távolléte jelent. S miközben Surik alakja látszólag pozitív tartalommal bír az őt körülvevő nők felé irányuló szexuális energia révén, ez szexuális energia is valójában egy hiány kompenzációja. A történet előrehaladtával, s a nők számának növekedésével egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy Surik szexualitása passzív természetű. Minden esetben a nők hívása, szerencsétlensége aktivizálja, s közvetlen motivációja a sajnálat. „Attól a sajnálattól pedig, amit ez iránt az egész szegény nőiség iránt érzett, neki magának ott legbelül valami megkeményedett. Már rég rájött, hogy a férfi legfontosabb érzelmé a nő iránt – a sajnálat” (ULICKAJA 2007: 165). Az orosz 'sajnálat' (жалость/жалеть) szó etimológiailag a halálhoz kapcsolódó szemantikát is hordoz. Az indoeurópai *gwēl- tö tartalmazta a 'halál' jelentésemel is, mely megőrződött az óangol és porosz változatokban; az ószláv жаль forma 'kriptá, sírbolt', a régi orosz жальникъ pedig 'temető' jelentéssel bírt (ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ 1969/1: 221., ЧЕРНЫХ 1993/1: 291). Ha ezt a szemantikát összekötjük az imént vázolt struktúrával, azt mondhatjuk, hogy a nők alkotta kör középpontjában elhelyezkedő hős alakjában és funkciójában a halál-képzet dominál. Ebből a szempontból nem véletlen, hogy a Surikot körülvevő nők többségének a sorsa a hős által lelkiismeretesen végzett szolgálat ellenére negatívan alakul: Alját baleset éri, Valéria és Sztvetlana meghal, Sztovba pedig Marijával együtt nyom nélkül eltűnik.

Ez a struktúra, a köralakzat középpontjában álló halál-képzet a középkori haláltánc műfaját idézi. Ha közvetlen kapcsolódás nem is mutatható ki a Surik-regény esetében, az áthallás valószínűleg nem véletlen, mivel, ahogy azt *A centrum kiüresedése* című fejezetben láttuk, a *Vidám temetés* című kisregény kifejezetten a haláltánc-struktúrán alapul, sőt, a haláltánc egy modern változata cselekményelemként is megjelenik benne.

A haláltánc mint aktívan működő műfaji alakzat a Csehov-drámák kapcsán is felmerült már. A korai, cím nélkül fennmaradt dráma által sokban megelőlegezett *Cseresznyés kert* harmadik felvonását elemezve Mejerhold nagy jelentőséget tulajdonít a szerencsétlenséget egyszerre előrevetítő és ignoráló „élőhalottak táncának”, akik „nem tudják, hogy a föld, amelyen táncolnak, lassan eltűnik a lábuk alól” (MEJERHOLD 2006: 224).

Tekintve, hogy a haláltánc-struktúra életrajzi-pszichológiai forrása Ulickaja regényében az apa hiánya, feltételezhető, hogy az apa hiányát címként, de legalábbis meghatározó témaként szerepeltető Csehov-darabban is fellelhető ennek a jelenségnek valamiféle előképe.

Csehov műve, bár mind terjedelme, mind a szereplők száma és a cselekmény összetettsége alapján közelít egy kisregényhez, végső soron dráma, s mint ilyen, nem tartalmaz a nevelődési regényre jellemző lineáris fejlődési szálat. A huszonnégy éves Platonov alakjában Csehov a végpontot, a már kialakult karaktert mutatja meg, melynek egyik meghatározó vonása az elhatárolódás a nem sokkal korábban elhunyt apától és annak nemzedékétől. „Nem hiszek, apám barátai, mélységesen és teljes őszinteséggel nem hiszek a maguk nem egyszerű dolgokról szóló egyszerű beszédének, semminek, amire a maguk eszével jutottak! [...] Én nem általában beszélek az öregekről, hanem az apám barátairól beszélek” (CSEHOV 1978: 39). Mivel a dráma cselekménye szűk időtartamot (egy nyár) ölel fel, ciklikus ismétlődésekről sem beszélhetünk olyan értelemben, mint Ulickaja regénye kapcsán. Ugyanakkor a szereplők Csehov művében is különféle módon azonosítódnak egymással, melynek következtében egy sajátos hasonmás-rendszer jön létre.

Miközben Platonovot hangsúlyozottan az apa hiánya jellemzi, ő maga apa, és a mellékszereplők egy része is apa-fiú párokba rendezett: két Glagoljev, két Vengerovics és két Trileckij tartozik Vojnyiceva „udvartartásához”. Az apák és fiaik egymással párhuzamos ellentétet alkotnak egy-egy, az adott párra jellemző téma tekintetében, és ezek a témák kapcsolják a párokat a tábornoknéhoz: az idősebb és fiatalabb Glagoljevet a szerelem, illetve a nőkhöz való viszony, a két Vengerovicsot a pénz, a vagyonszerzés lehetősége, a Trileckijeket pedig a hivatal gyakorlásának problémája. Vojnyiceva így egyfajta centrumot képez a férfi hősök körében. Ennek a centrumnak mintegy ellenpólusát alkotja Platonov, akihez viszont a különböző női szerepköröket – anya és feleség (Szása), szerető (Szofja), felvilágosult özvegy (Vojnyiceva), emancipált, tudománnyal foglalkozó fiatal lány (Grekova) – betöltő nőalakokat fűzi szerelmi viszony. Így a Csehov-darabban először két középpontos körstruktúra jön létre, melyet a kettős térszerkezet – Vojnyiceva birtoka és Platonov iskolája – is megerősít.

A cselekmény előrehaladtával, a szerelmi bonyodalmak kibontakozásával a két centrum azonban fokozatosan egymásba csúszik. Egyrészt a centrumokat alkotó két hős felváltva áthatol a másik terébe, és a szerelmi csatározások során mindkét térben Platonov akarata, illetve ellenállása érvényesül Vojnyicevával szemben, ő lesz a domináns alak. Másrészt az apa-fiú párok nem csupán a tábornoknéhoz kapcsolódnak, hanem Platonov sajátos hasonmásainak is tekinthetők. Az ifjabb Trileckij és Platonov alakja között a vidéki értelmiségi lét kisszerűsége, a hivatás elhanyagolása és a vállalhatatlan apa teremt párhuzamot. A Vengerovics párból az ifjabb Vengerovics Platonov egyetemista múltját idézi, az idősebb Vengerovicsal viszont a hőst Oszip alakja köti össze, akit mindketten erőszakos cselekedetre biztatnak. A Glagoljevok szerelemhez és nőkhöz való viszonyának kettőssége is fellelhető Platonov karakterében. A hős visszaemlékezéséből egy ártatlan, ideális szerelem rajzolódik ki „egy kislány és egy diák” között (CSEHOV 1978: 68), ami az idősebb Glagoljev szerelem-felfogásával rokonítható. Ugyanakkor Platonov alakjával kapcsolatban is felmerül a testiség és a megvásárolhatóság kérdése Szofjával a cselekményidőben folytatott viszonya során. A mellékszereplők kettős kötődése és a két tér kölcsönös átjárhatósága révén tehát a két centrum gyakorlatilag átfedésbe kerül, majd Platonov halálával, illetve a birtok elvesztésével az abszolút hiány megtestesítőjévé válik.

A páros hasonmások Platonov alakjának egy fontos sajátosságára irányítják a figyelmet. Azzal, hogy az ellentétpárok pozitív pólusai, az egyetemista idealizmusa és a „platonikus” szerelem az ifjú, még a cselekményidő előtti Platonovhoz kapcsolódnak, a hangsúly a hős – szintén a cselekményidő előtt bekövetkezett – változására, az ideálok elvesztésére kerül. Ez utóbbi pedig az apátlanság problémakör egy fontos aspektusát aktivizálja a Csehov-műben.

Bő egy évtizeddel a darab keletkezése előtt, 1875-ben jelent meg Dosztojevszkij *A kamasz* című regénye, mely a szerző „első próbája volt” (DOSZTOJEVSZKIJ 1985: 41), hogy művészi formába öntse gondolatát a „véletlen családkról”. Nem sokkal később, *Az író naplójában* Dosztojevszkij visszatér a témához, és részletesen kifejti, mit ért a „véletlen család” kifejezés alatt. „Kérdik, mi is ez a »véletlen«, mit értek én ez alatt? A válaszom: a jelenkori orosz család véletlenszerűsége szerintem abban áll, hogy a mai apák elvesztettek a családjukkal kapcsolatos minden közös eszmét, mely közös lenne minden apa számára, amely összekötné magukat az apákat, amelyben ők maguk is hinnének, és megtanítanák hinni benne a gyermekeiket is, akiknek átadnák ezt az életbe vetett hitet.” (ДОСТОЕВСКИЙ 1989: 449). Az apákat összekötő eszme helyét Dosztojevszkij meglátása szerint vagy a minden korábbi totális tagadása, vagy egyes apák egymástól független pozitív próbálkozásai, vagy pedig az élethez való ernyed, lusta és önző hozzáállás foglalja el – melyek közül az utóbbi uralkodik el az orosz társadalmon.

Csehov darabjában megjelenik egy utalás Dosztojevszkijre és a véletlen családokkal kapcsolatos felfogására. Az első felvonásban, még a főhős színre lépése előtt, az idősebb Glagoljev a korabeli társadalom „tétovaságának (szó szerint: ’meghatározatlanságának’) megtestesítőjeként” jellemzi Platonovot, aki „eszményi hőse lehetne egy mai regénynek, amelyet, sajnos, még nem írtak meg. Tétovaságon társadalmunk jelen állapotát értem: az orosz írók pontosan érzik ezt a tétovaságot...” (CSEHOV 1978: 18). Az orosz eredetiben egyes számban szerepel az orosz író, akit M. P. Gromov egyértelműen Dosztojevszkijjel azonosít (ГРОМОВ 1989). Az utaláson túl fontos momentum, hogy Platonov, bár halála előtt nem sokkal az ellenkezőjét állítja, az apaszerepet sem tudja betölteni: „Vigyázz arra a kis emberre, Szása! [...] Ő is egy Platonov, a szerencsétlen! Ha legalább a nevét megváltoztathatnánk!” (CSEHOV 1978: 149). Ez, és a hőst jellemző ideál-vesztés egyértelműen megerősíti a kapcsolatot Dosztojevszkij elgondolásával. Ennek az elgondolásnak a kontextusában a Platonov megtestesítette „apátlanság” forrása az apa hiánya mellett az eszmék, ideálok hiánya.

Az eszmék, ideálok hiányának a kérdése Ulickaja hősével kapcsolatban is felvethető, hiszen Surik látszólag magasabb eszmék nélkül éli az életét, a nők szolgálata kizárólag az élet anyagi, testi szférájában történik. Mindazonáltal éppen ebben a kérdésben mutatkozik meg a regényszüzsé két, részben izomorf terének, az otthonnak és a külső tereknek korábban említett ellentéte. Surik édesanyjához való viszonyát ugyanis éppen egy magasabb eszme alapozta meg, az „alacsonyrendű” szerelemmel szembehelyezett „platonikus” szerelem. „Valahogy magától értetődőnek látszott, hogy kivételes családjukban, ahol mindannyian emelkedetten és önfeláldozóan szeretik egymást, nyilvánvalóan a platonikus szerelem dívik. És Surik számára most ijesztően nyilvánvalóvá vált, hogy miként árulta el az »alantas« szerelem kedvéért az »emelkedettet«” (ULICKAJA 2007: 124). Később, amikor Vera számára kiderül, hogy Surikot testi kapcsolat is fűzi Sztovbához, szemrehányást tesz a fiának, hogy az nem érti a testi és lelki szerelem közötti különbséget. Ugyanakkor belátóan is viszonyul hozzá, mint egy „szegény, minden magasztos eszmétől megfosztott nemzedék” tagja iránt (ULICKAJA 2007: 393).

A hős kompetenciájának szintjén tehát szinte közvetlen az utalás a Csehov-darabban megjelenített ideálját vesztett nemzedékre.¹¹¹ Az elbeszélő azonban mindkét szöveghelyen

¹¹¹ Csehovnál az ideál-vesztés összefügg a romantikus hagyomány háttérbe szorulásával is. Vö.: Az idősebb Glagoljev replikája: „Maguk számúzték a romantizmust, jól is tették, de félek, hogy velem együtt számúzték valami mást is...” (CSEHOV 1978: 17). A romantika és az apátlanság kapcsolatára V. G. Ogyinokov a Pecsorin alakjára

érezhető iróniával kezeli Vera álláspontját, mivel egyértelműen a két nő, de főként a nagymama pedagógiai elveinek áldozataként értékeli Surikot: „Surik a szeretett unokája és kedvenc tanítványa volt Jelizaveta Ivanovnáknak, de egyben szigorú pedagógiájának áldozata is...” (ULICKAJA 2007: 61); „jó fiú”, aki még a legalapvetőbb pszichés védelmet sem építette ki édesanyja és nagyanyja eszméivel szemben. Az elbeszélői szinten így éppen az elveszettek hitt eszmék, a rosszul értelmezett „platonikus szerelem” kontrollálatlan és ellenállás nélküli elfogadása és életelvvé tétele jelenik meg – az apahiány mellett – mint a főhős kudarcos személyiségfejlődésének fő oka.

Összességében azt látjuk tehát, hogy L. Ulickaja *Odaadó hívetek, Surik* című regénye az apátlanság-téma egy új variációja, amely a 19. századi hagyományt írja tovább. A Dosztojevskij által elméleti szinten is megfogalmazott probléma, a „véletlen családok” háttérben álló közös ideál-vesztés Csehov ifjúkori darabjában egy, az apját megtagadó, apaként funkcionálni képtelen, ideáljait vesztett hősből, Platonovból ölt testet. A darabban a hősök viszonyrendszere egy eredetileg kettős, majd egymásba csúszó körstruktúrát alkot, melynek középpontjában Platonov „meghatározatlan” alakja és a mű végén bekövetkező halála az abszolút hiányt jeleníti meg. Az Ulickaja-regény továbbviszi, s egy tisztább képletben mutatja meg ezt a haláltánc-műfajt felidéző struktúrát, mely – a 19. századi orosz regény hagyományának megfelelően – egy lineáris fejlődési szállal egészül ki. A főhős kudarcos személyiségfejlődését az apa hiánya mellett nem az ideálok elvesztése, hanem paradox módon, éppen az ideálok korlátozás nélküli belsővé tétele, és az azok alapján berendezett hétköznapi élet okozza.

is reflektáló N. F. Fjodorov „közös ügy”-elméletében mutat rá – mindkét szerzőt (Lermontovot és Fjodorovot is) kapcsolatba hozva Csehov darabjával. Ld. В. Г. ОДИНОКОВ 2008.

V.3. ÖRDÖGÖK

Dosztojevszkij 1872-ben megjelent regényét, az *Ördögök*et egy nagy port kavart korabeli társadalmi esemény, a Nyecsajev-per ihlette. Az eset kapcsán Dosztojevszkij a Nyecsajev-jelenség, az 1860-as évek végén egyre erőteljesebbé váló radikális forradalmi irányzat előzményeit és következményeit szándékozott bemutatni, arra kereste a választ, hogy „a mi átmeneti és elképesztő jelenkori társadalmunkban miképpen lehetségesek nem is csak Nyecsajev, hanem *Nyecsajev*ek, hogyan történhet meg, hogy ezek a Nyecsajevek végül nyecsajevistákat gyűjtenek maguk köré” (ДОСТОЕВСКИЙ 1995: 438). A kezdeti elképzelésekhez képest a munkafolyamat során jelentős mértékben átalakult mű középpontjába végül Sztavrogin, „nem csupán Dosztojevszkij, de a világirodalom egyik legrejtélyesebb alakja” kerül.¹¹²

Az *Ördögök* tematikája, szereplői rendszere és metaforikája Ulickaja *Imágó* című regényében transzformálódik. Dosztojevszkij művére konkrét utalást is találunk az Ulickaja-regényben: amikor Ilja beavatja Mihát a szamizdat működésébe, „az orosz forradalom kis ördögei – pontosan azok, a Dosztojevszkij-félék – gomolyogtak a kert sötétlő sarkaiban” (ULICKAJA 2011: 471).

Mindkét műben Oroszország egy-egy meghatározott történelmi periódusának társadalmi folyamatai állnak a középpontban, két olyan nemzedék, amely valamilyen módon a fennálló rendszer ellen lépett fel, megpróbálva mélyreható változásokat elérni az elnyomó társadalmi berendezkedésben. Az *Imágó*ban ez a szovjet „hatvanasok” nemzedéke, melynek az elnevezése éppen arra az 1860-as nemzedékre megy vissza,¹¹³ amelyet Dosztojevszkij ábrázol az *Ördögök*ben. Ulickaja nagyra tartja a hatvanasok ellenzéki tevékenységét: „Oroszországban ez az ellenzék volt az első nemzedék, amely legyőzte magában a hatalomtól való félelmet, amely nagyszerű harcot indított azért, hogy saját véleménye lehessen, hogy ne „az újságok szellemében” kelljen gondolkodnia, a totális félelemből való kitörés iskolája volt ez. Az ellenzékiek hatalmas árat fizettek ezekért a szabadulási kísérletekért, melyek részben sikeresek, részben sikertelenek voltak. [...] Ők mondták ki elsőként hangosan azt, amit gondoltak. Ma már nem is annyira fontos számomra, egyetértek-e az akkori gondolataikkal. A bátorság és a függetlenség iskoláját jelentették” (УЛИЦКАЯ 2010a).

Ebben a rendkívül pozitív értékelésben nyilvánvalóan szerepet játszik bizonyos mértékig az író saját ifjúságának idealizálása is. Dosztojevszkij ezzel szemben rendkívül negatív képet fest az 1860-asok nemzedékéről, éles szatírával illetve egyúttal az 1840-es évekre jellemző, saját ifjúkori eszményeit is. A regényhez készült feljegyzései, illetve a munka időszakában írt levelei arról tanúskodnak, hogy a forradalmárok nihilizmusát és romboló tevékenységét az 1840-es liberális nemzedék nyugatos orientációjából fakadó egyenes következménynek tartja. „A Granovszkijok és Belinszkijek, azaz az 1840-es évek orosz nyugatosai (többek között, természetesen, Turgenyev is) a Nyecsajevek közvetlen felmenői. Dosztojevszkijnek ebben a megállapításában Turgenyev regényére történik utalás (az *Ördögök*

¹¹² Ugyanakkor az *Ördögök*ben „Sztavrogin már kihunyt, kimerült, meghalt, és a halottról letépték a maszkot. A regényben az általános ördögiség közepette már csak ez a halott, hátborzongató és rejtélyes maszk van jelen. Sztavrogin már nem létezik az *Ördögök*ben, és az *Ördögök*ben nincs senki és semmi Sztavroginon kívül” (БЕРДЯЕВ 1996: 519).

¹¹³ „A terminus Sz. B. Rasszagyinnak a Junosztj folyóirat 1960 decemberi számában megjelent cikke után honosodott meg, amelyben a szerző párhuzamot vont az 1950-es évek végének írói és az 1860-as évek demokratikus értelmisége között, mely aktívan harcolt az önkényuralmi berendezkedés, az inercia és a szellemi hanyatlás ellen” (БЕЛЯЕВА 2015: 66).

középpontjában „apák és fiúk” problémája áll), illetve annak szerzőjével, mint az 1840-es nemzedék képviselőjével való polémia jelenik meg” (ДОСТОЕВСКИЙ 1990: 689). Dosztojevszkij az *Ördögök*ben nem csak Turgenyevet és hősét, Bazarovot travesztálja, de velük együtt saját ifjúkori eszményeit is pellengérré állítja, Sztavroginban pedig egyenesen „önmaga antitézisét vitte színre” (САРАСКИНА 2013: 551).

Miközben az ábrázolt nemzedékhez való szerzői viszony ellentétes a két műben, a szüzsé struktúrája és a szereplői rendszer bizonyos sajátosságai rendkívül közel állnak egymáshoz. Mindkét regény szüzséje lazán kapcsolódó epizódokból áll, fragmentális. „Az *Ördögök*ben vannak olyan fejezetek, amelyekben a cselekmény mintegy kívül esik a krónikás látóterén: a regényt a Sztjepan Trofimovicsnak szentelt fejezetek indítják és zárják, egy fejezet-ciklus teljes egészében Sztavroginról szól, vannak Pjotr Sztjepanovics Verhovenszkij- és Satov-fejezetek. Sok szereplő meglehetősen részleteséggel ábrázolt a különböző alfejezetekben... [...] A cselekmény alapvetően, Dosztojevszkij szavaival élve, »jelenetekben és nem elbeszélésben« bontakozik ki, a jelenetek pedig többnyire tömegjelenetek...” (ЗАХАРОВ 1985: 165, 168). Az Ulickaja-regény szüzséje hasonlóképpen tagolt. Több mint százötven névvel jelölt szereplő jelenik meg benne, a legtöbbször saját élettörténettel, melyek gyakran teljes fejezeteket vagy fejezet-ciklusokat foglalnak el, mint például Olga családjának a története, vagy a pszichiáter Dulin életének egy epizódja – ahogy azt a *Szociális hálózat* című fejezetben láttuk. A szüzsé fragmentáltságát egyes kritikusok egyenesen „katyvasznak” minősítik (ИВАНОВА 2011), mely kompozicionálisan inkább emlékeztet novella-gyűjteményre, semmint regényre (ТИЩЕНКО 2014).

A szüzsé ilyen fokú fragmentáltságát az *Imágó*ban a szereplői rendszer ellensúlyozza, mely, amint azt korábban láttuk, egy valós szociális hálózat modelljeként írható le. Ennek a hálózatnak a középpontját három gyerekkori barát és iskolatárs alkotja, akik felnőttként a szovjet hatvanasok nemzedékében jellegzetes/lehetséges három különböző mentalitást és életutat jelenítenek meg. A három központi hősből és a hozzájuk kapcsolódó nőalakokból álló konstrukció a 19. századi orosz regény egyik jellegzetes szereplői alakzata.¹¹⁴ Alapvető jelentőséggel bír, többek között, az *Ördögök* szereplői rendszerében is: Sztavrogin három „tanítványa” a regényben ábrázolt nemzedékre jellemző három különböző ideológiát és mentalitást képvisel. Sztavrogin pedig „egy szörnyűséges »fekete lyuk«, mely mindenkit megfertőz maga körül: Satovban pogány eszméket ültet el, Kirillovnak az emberisten eszményét sugallja, Petrusának pedig véres ideákat” (СТЕПАНИН 2014). Király Gyula kiemeli, hogy ez a három hős (és a hozzájuk kapcsolódó nőalakok: Liza, Dasa, Marja Tyimofejevna) nem csupán különböző ideológiákat, hanem különböző társadalmi típusokat is modellál (KIRÁLY 1988: 147).

Nem lehet ugyanakkor figyelmen kívül hagyni, hogy Sztavrogin, és részben a többi központi hős, Liza, Dasa, Satov is annak a Sztjepan Trofimovicsnak a tanítványa (Pjotr pedig a fia), aki éppen azt az 1840-es liberális értelmiséget testesíti meg a regényben, amelynek az elveivel Dosztojevszkij polemizál. Sztjepan Trofimovics alakjával az *Ördögök*ben erőteljes hangsúlyt kap az idősebb nemzedék hatásának, a nevelő neveltjei szellemi-lelki fejlődésében játszott szerepének problémája. Ez a probléma központi jelentőségű Ulickaja regényében is. Az

¹¹⁴ Három fiú- és párhuzamosan három lánytestvér életútja tölt be fontos szerepet L. Tolsztoj *Anna Kareninájában*. A *Karamazov testvérek*ben szintén három fiútestvér és a hozzájuk kapcsolódó nőalakok alkotják a szereplői rendszer középpontját. Ebben a műben az életút helyett a testvérek mentalitásának különbségére kerül a hangsúly, mely összességében a háromszatú ember-felfogást – test, lélek, szellem hármasságát – szimbolizálja. Ahogy láttuk, ez a szimbolikus réteg kimutatható az *Imágó* három központi alakjában is, ily módon a regény *A Karamazov testvérekkel* is intertextuális kapcsolatba kerül.

Imágó szereplői között nem találunk Sztavroginnal ekvivalens alakot – ami mindenekelőtt az Ulickaja-művekben érvényesülő, a főhősök szerepét relativizáló tendenciával magyarázható. A regény első hat fejezete a három központi hős iskolai éveire, felnőtté válásuk folyamatára koncentrál. Ebben a folyamatban, amint arról már volt szó, két alak játszik fontos szerepet: Szanya nagymamája, a dekabrista-leszármazott Anna Alekszandrovna és a frontot megjárt nemzedék képviselője, az irodalomtanár Viktor Juljevics Sengeli.

Ez utóbbiban – a történelmi-kulturális háttér minden különbsége ellenére – több, Sztjepan Trofimovics alakjával közös vonás is kimutatható. Fiatalabb korában mindkét hős abszolút tekintély volt fiú- és lánytanítványai számára egyaránt. Ugyanakkor mindkét hősben megmutatkozik bizonyos jellemgyengesség: hamar könnyekre fakadnak, és mindkettő szívesen és rendszeresen fogyaszt alkoholt. A krónikás beszámolója szerint Sztjepan Trofimovics „éjnek idején nem egyszer felébresztette tíz-tizenegy éves barátját [a gyermek Sztavrogint – Sz.T.] csupán azért, hogy könnyezve kiöntse előtte megbántott lelkét...” (DOSZTOJEVSZKIJ 2022: I/44). Ilja a volt tanárukat idő előtt megöregedve találja, „egyedül, félrészegen a legjobb orosz könyvek között” (ULICKAJA 2011: 324). Mindkét hős életében hosszú időn át meghatározó szerepet játszik egy domináns nőalak: Varvara Petrovna, aki Sztjepan Trofimovicsot „óvta minden porszemtől, huszonkét évig dajkálgatta...” (DOSZTOJEVSZKIJ 2022: I/18), illetve Kszenyija Nyikolajevna, aki „nem szívelhette az idegen nőket” Viktor Juljevics mellett (ULICKAJA 2011: 56). Varvara Petrovna maga akarja Sztjepan Trofimovicsot és volt tanítványát, Dasát összeházasítani, Viktor Juljevics pedig el is veszi az iskolát épp csak befejező tanítványát, Kátyát. Mindkét hős életének összegzésére alkalmas a „zseniális lúzer” szókapcsolat, amellyel Ilja jellemzi Sengeli életútját.¹¹⁵

Mindkét hőst kudarcos tudományos és irodalmi karrier jellemzi. Sztjepan Trofimovics „működése meg is szűnt csaknem abban a percben, amelyben megkezdődött”. Fiatalkorában egyetemi katedrát kapott, „de csak egy-két előadást tarthatott”, írt egy értekezést „valamiféle lovagoknak valami rendkívüli nemességéről valamilyen korszakban...” (DOSZTOJEVSZKIJ 2022: I/11). Miközben Sztavrogina birtokán él, egyre készül egy nagyobb lélegzetű munka megírására, de végül semmit nem ír. Viktor Juljevics egyetemi tanulmányai befejeztével aspirantúrára készül, de a körülmények úgy alakulnak, hogy először vidéken, majd Moszkvában lesz irodalomtanár. A gyermekkorról és a felnőtté válás folyamata során bekövetkező erkölcsi iniciációról tervezett könyvét végül nem írja meg, annak ellenére, hogy komoly kutatásokat végez a témában. „A könyvet azonban Viktor Juljevics nem fejezte be. Lehet, hogy túlságosan sokat beszélgettek róla, és az egész elszállt a levegőbe” (ULICKAJA 2011: 324)¹¹⁶ Koncepciójának alapját egy párhuzam jelenti, melyet a gyermek felnőtté válásának folyamata és a rovarok metamorfózisa között vél felfedezni a hős: „amint a kamaszodó srácokon gondolkodott, arra döbbsent rá, milyen hasonlóak a bennük játszódó folyamatok ahhoz a metamorfózishoz, amely a rovarokra jellemző” (ULICKAJA 2011: 83).

Ez a párhuzam, mely az Ulickaja-regény egyik alapmetaforáját, az imágót is eredményezi, szintén összefüggésbe hozható az *Ördögökkel*. A regényhez készült

¹¹⁵ Fontos különbség ugyanakkor a két hős megformálásában, hogy Sztjepan Trofimovics esetében nagyobb hangsúlyt kap személyes felelőssége a cselekvésre való képtelenségben, ugyanakkor ő a regény egyetlen hőse, akinek élete végén megadatik az „eszmélés” lehetősége. „Még ha Sztjepan Trofimovics hozza is létre a regény istentől megfosztott terét, ő az, aki visszahozza a regénybe Istent, és körülötte rajzolódik ki a szüzsét lezáró ikon” (КАСАТКИНА 1996: 242).

¹¹⁶ A félelem általi beavatódás koncepciója egy újabb – polemikus – Dosztojevszkij utalást indukál Ilja gondolataiban: „Lehet, hogy a világot megváltja a szépség, az igazság vagy valami más gyönyörű faszóság, de a félelem mindent megöl, a szépséget is, még embrionális állapotában...” (ULICKAJA 2011: 324).

piszkozatokban a Sztavrogin és Satov beszélgetése során mondja a „Herceg”: „Nyilvánvalóan átmeneti lények vagyunk, és létezésünk a földön nyilvánvalóan egy szünet nélküli folyamat, *a pillangóvá átalakuló báb léte* (kiemelés – Sz.T.) [...] Hisz a földi élet az átváltozás folyamata. Ki a hibás abban, hogy ti ördögökké változtok át...” (ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990: 11/184).

A metafora kettőssége – pillangóvá vagy ördöggé válni – Ulickaja regényében is megőrződik. A metafora első jelentésével a hősök felnőtté válásának legfontosabb momentumaihoz kapcsolódik, például Miha életútjának két utolsó állomásához: Anna Alekszandrovna halálához és a hős öngyilkosságához. „Miha, mint egy rovar, átesett metamorfózisa utolsó stádiumán. Anna Alekszandrovna halála arra készítette, hogy végérvényesen felnőtté váljon” (ULICKAJA 2011: 549). Életében az első valóban felnőtt cselekedetnek Miha a kilátástalan helyzetéből való kilépést tartja. Ahogy leveti magát az ablakból, az „imágó” szót mormolja, földre hullását pedig a narrátori szöveg az átalakulás metaforájával írja le: „Elrepül a szárnyas lény, itt hagyja a földön kitingháját, a repülő lény üres koporsóját, és e repülő lény új tüdejét új levegő tölti be...” (ULICKAJA 2011: 549).

A metafora második jelentése, az ördöggé alakulás Miha apósához, az ellenzékiek egyik vezéregyéniségéhez kapcsolódik. Csernopjatov nemcsak feladja több társát, de nyilvános bűnbánatot tart a televízióban. A nyilvános bűnbánat-gyakorlás témája egyrészt Sztavrogin alakjához köthető utalás: a nevezetes gyónáshoz, melyet Sztavrogin végül nem hoz nyilvánosságra. Másrészt éppen ezzel az epizóddal kapcsolatban jelenik meg a műben a második explicit utalás az *Ördögökre*: „Az egésznek erősen *Ördögök*-szaga volt. A praktikus gondolkodó emberek minden másként-gondolkodóra kiterjedő, széleskörű repressziótól tartottak, a filozofikusabb hajlamúak elvontabb kérdéseket fogalmaztak meg: feltárta-e Dosztojevszkij az orosz forradalmi féktelenség sajátosságát, avagy akaratán kívül létrehozta azt irodalmi alakjaival, Sztavroginnal és Petyenka Verhovenszkijjel együtt. Éppen erről beszélgetett Miha és Ilja egész este” (ULICKAJA 2011: 543).

A tény, hogy az ördögiség az ellenzékiekhez kapcsolódóan jelenik meg a regényben, egyrészt árnyalja azt a róluk rajzolt abszolút pozitív képet, a hatvanasok nemzedékének idealizálását, amiről a korábbiakban volt szó. Másrészt, az „absztrakt” kérdés, amelyet a hősök megvitatnak, a Dosztojevszkij-regény recepciójának egyik legfontosabb társadalmi-politikai dilemmáját jelzi: nevezetesen, hogy a mű profetikusan megmutatta-e („feltárta-e”) a 20. századi orosz történelmi katalizma társadalmi gyökereit, ahogyan azt pl. Ny. Bergyajev állította,¹¹⁷ vagy érdemtelenül sározta-e be a korban a társadalmi változásokért aktívan tenni akaró hatvanasok nemzedékének többségét – ahogy azt a kortárs orosz liberális véleményformálók gondolták.¹¹⁸

Az Ulickaja-regényben felvetett kérdés azonban nem csupán a Dosztojevszkij által megjelenített társadalmi problémára vonatkozik, hanem egyúttal a valóság és irodalom viszonyára is. Ez a probléma nyilvánvalóan megkerülhetetlen olyan fikciós művek esetében, amelyek deklarált célja a kortárs történelmi-társadalmi valóság, egy adott nemzedék művészi megformálása – s ebből a szempontból is egyértelműen párhuzamba állítható a két mű.

¹¹⁷ „Most, az orosz forradalom tapasztalatával még Dosztojevszkij ellenfelei is el kell, hogy ismerjék: az *Ördögök* profetikus könyv. Lelki szemével Dosztojevszkij meglátta, hogy az orosz forradalom éppen ilyen lesz, másmilyen nem is lehet. Előre látta a forradalomban az ördögiség elkerülhetetlenségét” (БЕРДЯЕВ 1918: URL).

¹¹⁸ „A demokratikus sajtó igyekezett azt sugallni az olvasóknak, hogy az *Ördögök* azért rosszindulatúan értelmetlen, mert Nyecsajev és a nyecsajevség csupán egy epizodikus, helyi betegség, és Dosztojevszkijnek semmi jogalapja nem volt annak feltételezésére, hogy az egész társadalom szenved ettől a betegségtől” (САРАСКИНА 2013: 594).

Valóság és fikció viszonyának egyik, mindkét regényre jellemző aspektusa a prototípusok használata. A nyilvánvaló vagy könnyedén beazonosítható prototípusok nagy száma egyértelműen összefügg a két regény önéletrajzi vonatkozásával, azzal, hogy mindkét szerző olyan nemzedéket jelölt ki az ábrázolás tárgyául, amelynek maga is tagja. Amint az közismert, Pjotr Verhovenszkij alakjában Dosztojevszkij Sz. G. Nyecsajevet formálta meg, az idősebb Verhovenszkijt T. N. Granovszkijról mintázta. „Turgenyev személyisége, ideológiája és művészete pedig nem csak Karmazinov parodisztikus alakjában tükröződött, hanem a vele való széleskörű polémiában is...” – állapítja meg a regény akadémiai kiadásához készült kommentár (ДОСТОЕВСКИЙ 1990: 689). Ulickaja sem titkolja, hogy konkrét művészekről, közéleti személyiségekről mintázta alakjait. Liza alakjában, ahogy azt a *Zenész hős* című fejezetben láttuk, a napjainkban is koncertező Je. Leonszkaja zongoraművésznő életének bizonyos momentumai jelennek meg, Miha prototípusául pedig a hatvanas évek egyik vezető ellenzéki személyisége, a jogvédő és költő Ilja Gabaj szolgált (ЛЯТЫНИНА 2011).

Valóság és fikció viszonyának egy másik vonatkozása a hősök irodalmi/művészi tevékenysége mindkét regényben. Ahogy Sztavrogin alakjának kidolgozása „rabul ejtette”, Dosztojevszkij egyre inkább eltávolodott az eredetileg tervezett társadalmi-politikai tematikától a tiszta fikció irányába, olyannyira, hogy egy bizonyos ponton újakezdte a regény írását. Az újonnan formálódó mű szüzséjében állandóan jelenlévő probléma az írás, a hősök irodalmi tevékenysége és műveik hatása a cselekményre. L. Szaraszkina mutatott rá, hogy „a mű szereplőinek kétharmada (20 fő) – irodalmár vagy az »irodalmat figyelemmel kísérő« alak (még 10 fő). [...] Ebben a műben kap először az irodalom és az irodalom ügye új státuszt, nagyságrendileg új jelentőséget”, ezért az *Ördögök* Dosztojevszkij „legirodalmibb” alkotásaként lehet számon tartani. „... az irodalmat a vidéki városban övező szenvedélyek, az írogató hősök dilettáns próbálkozásai a magas irodalom három korszakához kapcsolódnak. Az 1840-es, 50-es és 60-as évek vége, az orosz társadalmi eszmék fejlődésének és irodalmi harcoknak három évtizede épül be a regénybe, mélységet és perspektívát kölcsönözve neki” (САРАСКИНА 1990: 115–116). Ehhez még annyit lehet hozzáfűzni, hogy az *Ördögök* hőseinek irodalmi tevékenységében nem csupán egy adott korszak irodalmi élete tükröződik, hanem valóság és irodalom kölcsönviszonyának a problémája is, mely Dosztojevszkijt – ahogy az a *Fehér éjszakák* kapcsán is felmerült – korai alkotói korszakától kezdve foglalkoztatta.

Az irodalmi élet, illetve a hősök irodalmi, és tágabban, művészi tevékenysége Ulickaja regényében is fontos szerepet játszik. A szüzsé második részében ábrázolt események, Ilja és Miha életének legtöbb epizódja az 1960-80-as évek tiltott irodalmával, a szamizdattal és annak terjesztésével függ össze. A szamizdattal való kapcsolaton kívül a három központi hős tevékenysége egy-egy művészeti ághoz kapcsolódik. Ilja fotós, akinek a fényképei amerikai folyóiratokban jelennek meg, archívuma pedig „egy történész és levéltáros profi munkája” (ULICKAJA 2011: 304). Szanya zenész, aki a keze sérülése miatt végül nem zongorista, hanem a zeneelmélet specialistája lesz. „A szépirodalom iránt rendkívül fogékony” Miha pedig verseket ír. A hősök művészi tevékenységének, és az általuk létrehozott vagy terjesztett műveknek a leírása révén az Ulickaja-regény szüzséjében szakadatlan oszcilláció zajlik a műben ábrázolt valóság és a műalkotások fiktív tere között. Ezzel egyidejűleg a három hős művészethez való viszonya szimbolikus értelmet is nyer, ami az Ezüstkör három domináns irányzatának – a szimbolizmus, akmeizmus, futurizmus – valamelyikéhez köti őket, ahogy azt a *Szociális hálózat* című fejezetben láttuk.

Ily módon az irodalom és a művészet alapvető szerepet játszik Ulickaja regényében is. A tiltott irodalommal való foglalkozás és maga a művészi tevékenység is a fennálló politikai renddel szembeni ellenállás eszköze, egyidejűleg az 1920-as években megszakított irodalmi

folytonosság helyreállításának eszköze. A regény egésze is, többek között az *Ördögökkel* való intertextuális kapcsolódás révén, az irodalmi folytonosság letéteményese.

V.4. SZÍNEVÁLTOZÁSOK

Az írói identitás mindig fontos összetevője, hogy egy szerző kit tekint elődjének, kinek a hatását tartja művészetében meghatározónak, illetve kinek az örökségétől határolódik el. A nyilvános identifikáció mellett természetesen az adott írói poétikában megjelenő sajátosságok a döntőek, amelyek alátámaszthatják a deklarált szerzői álláspontot, de az ellenkezőjét is bizonyíthatják. Az orosz irodalomban ez utóbbira az egyik legismertebb példa V. Nabokov, aki többször is hangot adott Dosztojevszkij írásművészetével szemben táplált ellenérzéseinek, miközben regénypoétikájában egyértelműen kimutatható Dosztojevszkij hatása. Ugyanez elmondható Ulickajáról is, aki, ha meg is nevezi Dosztojevszkijt, inkább negatív kontextusban teszi, ugyanakkor, ahogy az előző fejezetek bizonyítják, aktívan írja tovább Dosztojevszkij bizonyos témáit, és használja egyes poétikai eljárásait. Az előbbire, amikor a megnevezett előd, illetve egyes alkotásainak hatása valóban meghatározó egy mű poétikájában, sőt, éppen az íróvá válás folyamatához kapcsolódik, a *Jákob lajtorjája* a példa.

L. Ulickaja több alkalommal is nyilatkozott arról, hogy irodalmi látásmódjának formálódásában milyen fontos szerepet játszott B. Paszternak. Gyermekkorában találkozott a *Nővérem, élet* című verseskötettel, majd néhány évvel később a *Zsivago doktorral*, amelyről így ír *Örökbecsű limlom* című esszékötetében: „...e két Nobel-díjas tudóson [Watson és Crick – Sz.T.] kívül volt még egy harmadik, egy éjszakai is, akivel a találkozás nem kevésbé rázott meg. Ez Borisz Paszternak volt, pontosabban a *Zsivago doktor* című regénye... [...] Paszternak volt az, aki lehántotta szememről a hályogot, és neki köszönhetően látni kezdtem azt, amit korábban még csak nem is sejtettem: azt, hogy minden mindennel összefügg, meg az összefüggésben rejlő, kimondhatatlan szépséget. Megláttam, hogy a világ tele van történetekkel...” (ULICKAJA 2013: 50, 53).

A Paszternak-regénnyel való találkozás Ulickaja *Imágó* című művének egy epizódjaként is megjelenik. Viktor Juljevics, a főhősök életében meghatározó szerepet játszó irodalomtanár az egyik tanítványától kapja meg a *Zsivago doktor* szamizdatban készült gépelt példányát, amely mély benyomást tesz a hősré. A Paszternak-regényt a klasszikus orosz irodalom folytatásának látja, „amely befejezettnek és mindenre kiterjedőnek tetszett számára. Kiderült, hogy ez az irodalom növesztett még egy hajtást, egy modern hajtást” (ULICKAJA 2011: 105). A regény direkt megidézése és az irodalomtanár pozitív értékelése felveti a két mű közötti esetleges párhuzamok kérdését. O. Oszmuhina a két regényt alapvetően a makrostruktúrák szintjén vizsgálva, többek között az eposzi téridőt, a hősök sorsának kereszteződését, a halál legyőzésének és a személyiség egységének problémáját emeli ki mint közös vonásokat (ОСЬМУХИНА 2013).

Ezek a momentumok a *Jákob lajtorjájában* is egyértelműen megjelennek. A szüzséidő pontosan száz évet ölel fel, a számos szereplő Oroszország legkülönbözőbb tájait bejárja – tehát itt is eposzi téridőről beszélhetünk. Ugyanakkor az események középpontja, akárcsak a Paszternak-regényben, Moszkva – így az Ulickaja-mű is alapvetően az ún. „moszkvai szövegek” közé sorolható. Mindkét műben a hősök életét nemegyszer sorsdöntő találkozások alakítják, illetve évtizedekre eloszló találkozásai és elválásai sajátos mintázatot rajzolnak ki. Fontos párhuzam a főhősök önéletrajzi alapja. D. Bikov szerint „1947-ben Paszternak végül megértette, amivel húsz éven át kínlódott: a regény szüzséjét saját élete kell, hogy alkossa, ahogyan ő ezt az életet látni szeretné” (БЫКОВ 2010: 723). Jakov alakját Ulickaja köztudottan saját nagyapja kéziratos hagyatéka alapján, levelekből és naplófeljegyzésekből (re)konstruálta. Mindkét hős magánélete összefonódik a háttérben zajló történelmi eseményekkel, amelyek alapvetően befolyásolják Zsivago és Oszeckij életútját is. Alkotó személyiségekről lévén szó,

mindkét alak kapcsán felmerül a személyiség vs. nyájszellem problémája. Paszternak regényében Zsivago nagybátyja, a filozófus Vegyenyapin reflektál erre, az Ulickaja-regényben az Oszeckij családban kibontakozó különböző mentalitások – az Ezüstkor alkotó értelmisége és a homo sovieticus mentalitásának – ütköztetésében jelenik meg ez a probléma. Jakov Oszeckij a 20. század eleji értelmiség képviselője. Végzettsége szerint közgazdász, de zenésznek készült, tudományos szinten foglalkozik zenetörténettel és -elmélettel, alkot eredeti műveket a legkülönfélébb témákban és tudományterületeken, szépirodalommal is próbálkozik. A történelmi körülmények okozta megpróbáltatásai, melyekkel az alkotó attitűdöt szegezi szembe, egyértelműen Zsivago alakjához közelítik, sőt, bizonyos tekintetben még Paszternak életútja is felsejlik alakja mögött.¹¹⁹

Mindezen párhuzamok mellett a két regény között a legfontosabb kapcsolódási pontot meglátásom szerint nem Jakov, hanem Nora alakja és életútja jelenti. Jakov unokája, tehetségének és mentalitásának örököse, jelmez- és díszlettervező. Az ő életútját megjelenítő szüzsés szál túlnyomó részét azon színházi előadások létrejöttének a bemutatása teszi ki, amelyekről az *Alkotó hősök* című fejezetben volt szó. Úgy vélem, hogy Ulickaja regénye ezeken a színházi epizódokon keresztül kapcsolódik a legszorosabban a Paszternak-regényhez, mivel ezekben az epizódokban – akárcsak a *Zsivago doktorban* a főhős költészete révén – az alkotói folyamat ábrázolásán, illetve életút és műalkotás kölcsönös összefüggésének problematizálásán túl, a hős alkotásai mint idegen műfaji alakzatok épülnek be a regénybe. Emellett, Nora alakjához kapcsolva, az alkotói lét egy újabb fázisának szignáljaként jelenik meg egy-egy idézet a Zsivago-ciklus két verséből.

A *Zsivago doktort* záró versciklus jelentős hányadát Paszternak még a regény keletkezése előtt, illetve a regény születésével párhuzamosan írta, a versek egy részét önálló műalkotásként ismerte meg az olvasóközönség. Ezek közül az egyik legnépszerűbb az 1946-ban keletkezett és az 1948-as gyűjteményes Paszternak-kötetbe is bekerült *Téli éjszaka* volt. A regényt záró ciklusban ez a tizenötödik vers, és híres refrénsora, a „Lobog, lobog az asztalon / a gyertya lángja”¹²⁰ a regényszüzsé két kulcsfontosságú epizódját kapcsolja össze.

Az első, amikor a fiatal doktor Tonyával a karácsonyi ünnepségre tartva, szánjával elhajt a Kamergerszkij közben a ház előtt, amelyben Pasa Antyipov, Lara későbbi férje bérel szobát. Antyipov a szobában az ablakpárkányon égő gyertya fényénél éppen Larával folytat sorsdöntő beszélgetést. Zsivago, aki ekkor még nem ismeri Larát, felfigyel az ablakban égő gyertyára, és ekkor születik meg fejében a fenti verssor, „valami homályosnak, még kialakulatlanak a kezdete” (PASZTERNAK 1988: 92). Ugyanebben a szobában játszódik a verssort tartalmazó másik epizód. Lara véletlenül vetődik Antyipov régi lakásába, ahol Zsivago ravatalát találja. A holttest mellett Lara megpróbálja felidézni a szobában folytatott régi karácsonyi beszélgetést, de „semmi nem jutott eszébe, csak az ablakdeszkán égő gyertya... Hogy is gondolhatta volna,

¹¹⁹ Ebből a szempontból különös jelentőséggel bír, hogy életének utolsó néhány évében Jakov a bal lábát alig tudja használni, mankóval jár. „A láb központi szerepe” egy olyan „önéletrajzi csomópont része, amelyet maga Paszternak, majd később az öccse visszamenőlegesen mitologizált”, és amelyet a szakirodalomban több kutató is „Jákob-komplexus”-ként definiál. A Zsolkovszkij meglátása szerint Paszternak poétikai gyakorlatában a „Jákob-komplexus” a „győzelemmel felérő vereség eksztázisaként” realizálódik (ЖОЛКОВСКИЙ 2011: 92–93), melynek bibliai előképe Jákob éjszakai küzdelme Istennel. Jakov Oszeckij életútját is végső soron ugyanez, „a győzelemmel felérő vereség eksztázisa” jellemzi, mint, ahogy arról már volt szó, Ulickaja több főhősét is, pl. Daniel Steint és Pavel Kukockijt.

¹²⁰ Rab Zsuzsa fordítása, az *Éjszakai szél* című Paszternak-kötetből (PASZTERNAK 1971: 167). A regény 1988-as magyar nyelvű kiadásában egy másik változat szerepel, Pór Judit fordításában (a kiadás legalábbis nem jelzi, hogy a verseket más fordította volna): „Az asztalon egy gyertyaszál, / egy gyertya égett” (PASZTERNAK 1988: 601).

hogy az asztalon fekvő halott látta azt a kis kémlelőnyílást az utcán elhaladtában, és fel is tűnt neki a gyertya? Hogy ezzel a kívülről megpillantott lánggal – *Az asztalon egy gyertyaszál, egy gyertya égett* – lépett be életébe elrendelt sorsa?” (PASZTERNAK 1988: 558). Ily módon a verssorban szereplő gyertya nem csupán a hősök sorsának kereszteződését jelöli és a szüzsé körszerkezetének kialakításában játszik fontos szerepet, hanem a szerelem, a halál és a művészi alkotás kölcsönös összefüggésének szimbólumává válik.¹²¹

A kérdéses verssor és benne a gyertya-szimbólum a *Jákob lajtorjájában* is hasonló szimbolikus jelentéssel bír. Nora, aki már a szüzsé legelején megöröklí a családi archívumot, csak élete végéhez közeledvén olvassa el nagyapja jegyzetfüzeteit és leveleit – tehát az Ulickaja-regényben a százéves dokumentumokkal való találkozás generálja a körszerkezetet. A családi archívum megismerése után kéri ki Nora a KGB-nél őrzött, nagyapjára vonatkozó dossziét, és miután abban szembesül az apja tettével, megrendülten hazaindul – és éppen ezen a szöveghelyen tűnik fel az utalás a Paszternak-regény fenti epizódjára. „A Dmitrovkán elment a Kamergerszkij köz mellett, a sarokház mellett, amelyet Paszternak leírt. Azt, ahol »Lobog, lobog az asztalon a gyertya lángja«... Antypov bérelt itt lakást, Jurij Andrejevics Zsivago pedig, akinek nem teljesült még be a sorsa, elment mellette, föltűnt neki ez a semmit sem jelentő lángocska az ablakban, és irodalmi emlékké örököltette”¹²² (ULICKAJA 2016: 702). A Paszternak-regény fentebb említett epizódjának és benne a versornak a megidézése egybeesik az életútja végéhez közeledő hősnő íróvá válásának szándékával. Nora a KGB-ben őrzött dokumentumokkal szembesülvén gondolkodik el azon a lehetőségen, hogy megírja a könyvet, amelyet Jakov szeretett volna, de vagy a körülmények nem engedték, vagy a KGB semmisítette meg az elkészült művet: „... az is lehet, hogy kitergetti ezeket a régi leveleket, és ír belőlük egy könyvet... amit a nagyapjának vagy nem volt érkezése megírni, vagy azt is elégették a Lubjanka belső börtönében...” (ULICKAJA 2016: 705).

A Kamergerszkij közt elhagyva Nora továbbra is hazafelé tart, de útközben még betér a Szent Kozma és Damján nevét viselő templomba, ahol a templomi ének hatására, illetve az apja tette miatt érzett fájdalom és keserűség következtében könnyekben tör ki. A templomi ének, amely Norát sírásra készíti, egy ünnephez kapcsolódik: „Az Úr Színeváltozásának előestéje volt. »Eznap a Tábor-hegyről indul el a lángtalan fény általában...« Igen, igen, persze. Lángtalan fény... A fény már kihuny, de az ünnep még nem ért véget...” (ULICKAJA 2016: 703). Az időpont megjelölése néhány mondattal később, mielőtt a hősnő hazaérne, a környezet leírásaként ismétlődik meg: „Sötétedni kezdett, de a lángtalan fény még mindig pislákol az égen” (ULICKAJA 2016: 704).

Az ismétléssel megerősített és a narrátori szövegben idézőjellel kiemelt mondat – „Eznap a Tábor-hegyről indul el a lángtalan fény általában...” – a Zsivago-ciklus egy másik verséből, a *Téli éjszakát* közvetlenül megelőző, tizennégyes számú *Augusztusból* származik. A vers 1953-ban született, és a ciklus „leginkább paszternakos” darabjaként, egyúttal gondolati középpontjaként tartják számon (ВЛАСОБ 2004). A versben a lírai én éjszakai álmára emlékezik vissza, amelyben a saját temetését élte meg, saját „jóshangját” hallotta, amint az „csoda, teremtés és varázslat”-tól búcsúzik.¹²³ A versben meg van jelölve az álom pontos dátuma, augusztus 6., Jézus Színeváltozásának ünnepe, annak az újszövetségi epizódnak a felidézése, amikor a Tábor hegyen három tanítvány előtt megmutatkozik Jézus isteni

¹²¹ A szüzsé egy másik pontján, Varikinoban Lara az éppen verset író – s többek között a *Téli éjszakát* is papírra vető – Zsivagot magát is gyertyának nevezi: „Hát te csak égysz és világoysz, fényes mécsesem! (az eredetiben: „gyertyácskám” – *SZ.T.*)” (PASZTERNAK 1988: 491).

¹²² Az eredetiben: «...и оставил его в литературной вечности» (УЛИЦКАЯ 2015: 718).

¹²³ Az eredetiben: «И творчество и чудотворство» (ПАСТЕРНАК 1994: 433).

természete: „És elváltozék előttök, és az ő orczája ragyog vala, mint a nap, ruhája pedig fehér lön, mint a fényesség” (MÁTÉ 17: 2).

Az *Augusztus* keletkezése nem jelenik meg a Paszternak-regény szüzséjében, de zárósora és a nap-motívum révén szorosán kapcsolódik egy szintén kulcsfontosságú epizódhoz. Az *erdei sereg* című fejezetben, a partizántáborban Zsivago a többiektől távol, az erdőben egy fa alatt elalszik. „A tarka napfoltok, amelyek elaltatták, kockamintával borították be elnyújtózó testét, s a sugarak és levelek kaleidoszkópjában oly észrevétlen, megkülönböztethetetlen lett, mintha felvette volna a láthatatlanná tévő sapkát. ... A teremtésen, a teremtményen, a teremtő művészetén, a tettetésen gondolkodott”¹²⁴ (PASZTERNAK 1988: 387–388).

A művészi alkotás mint központi téma az *Augusztus* önéletrajzi háttéréből is következik. Paszternak annak a gyerekkori balesetének ötvenedik évfordulójára írta a verset, amikor egy megugró lóról leesvén, eszméletét vesztette és eltörött a jobb lába (ФЛЕЙШМАН 1977). A baleset következtében egyrészt egész életében enyhén sántított, másrészt, visszaemlékezései szerint, amikor a nehéz gipszben felocsúdott, először érezte meg, hogy a szavak is zenei ritmussá rendezhetőek. „Ez volt Paszternak színeváltozása – zenészként és költőként ébredt öntudatra” (БЫКОВ 2010: 26). Mivel mindez augusztus 6-án történt, Paszternak gondolkodásában és művészi világában a Színeváltozás nem csupán az isteni/transzcendens lényeg evilági megjelenésének, hanem a költő születésének, a művészi alkotásnak a szimbóluma is.

Azt látjuk tehát, hogy a *Jákob lajtorjájában* megidézett két Paszternak-versben és a hozzájuk kapcsolódó epizódokban a gondolati hangsúly a művészi alkotásra kerül, annak szoros összefüggésére egyrészt a szerelemmel és a halállal, másrészt az isteni / transzcendens lényeg megnyilatkozásával az immanens szférában. Ezeknek a kapcsolódásoknak közös szimbóluma a Jézus Színeváltozását jelölő „lángtalan fény”. Az Ulickaja-regény hősnőjének életútja végén jelenik meg ez a fény, és ekkor lényegül át Nora íróvá. Amikor a nagyapja helyett megírandó regény főhősén gondolkodik, elmosódik a határ Nora hős-státusza és a szerzői-elbeszélői hang között: „De ki lesz a főhősöm?¹²⁵ Jakov? Maruszja? Genrih? Én? Jurik?” (ULICKAJA 2016: 705). Ha mindemellett még figyelembe vesszük Nora alakjának önéletrajzi vonatkozásait is, csaknem ugyanolyan szoros kapcsolatot feltételezhetünk a hősnő és a szerző Ulickaja között, mint Zsivago alakja és a szerző Paszternak között.

A „lángtalan fény” nem csupán Nora életútjának a végén, hanem már sokkal korábban, a *Díszlettervező-dramaturg hős* című fejezetben elemzett színházi epizódban is megjelenik. 1981-ben Tengiz azt ajánlja Norának, hogy vigyék együtt színre a *Lear királyt*. Tengiz interpretációjának kiindulópontja a dráma csúcspontján, a viharjelenetben elhangzó replika: „Körítés nélkül az ember csak ez a szegény, pöre, kétlábú állat, amilyen te vagy. Ledoblak titeket, kölcsönzött takarók!” (ULICKAJA 2016: 193). Tengiz először eredetiben, angolul idézi a részletet, majd orosz fordításban is. Ugyanez a részlet még egyszer megjelenik, néhány fejezettel később, a szüzsé másik síkján, amikor Jakov arról számol be Maruszjának egy 1912-es keltezésű levelében, hogy elolvasta a *Lear királyt*. A darabra nem, csak a fordítás minőségére reflektál, és saját megoldást is ajánl a kiemelt részlethez. „Igen, barátom, az maradtál, minek teremtettél, vagyis igazi, cicomátlan ember, azaz szánalmas, pöre, kétlábú állat. El tőlem mindennel, mi idegen!” (ULICKAJA 2016: 234).

¹²⁴ Az eredetiben jobban érzékelhető az összecsengés – a „teremtés” szótó ismétlődése – a verssorral: «Он думал о творении, твари, творчестве и притворстве» (ПАСТЕРНАК 1994: 275).

¹²⁵ Az eredeti szövegből hiányzik a létige: «Но кто мой главный герой?», ami még hangsúlyosabbá teszi Nora és a szerzői-elbeszélői hang összemosását, megengedve azt az értelmezést, hogy Nora nem csupán a Jakov-regény hősnője, de egyúttal szerző-elbeszélője is.

A *Lear király*ból származó részlet ily módon több funkciót is betölt az Ulickaja-regényben. Egyrészt kiemelkedő szerepet játszik a szüzsé két – Jakovhoz és Norához kapcsolódó – síkjának összefűzésében, mivel annak ellenére, hogy mindkét síkon nagy mennyiségű irodalmi műre történik utalás, Shakespeare tragédiája az egyetlen, amelyre mindkét hős reflektál. Másrészt Nora és Tengiz számára a drámából kiemelt részlet saját élethelyzetük párhuzamául, értelmezési alapként is szolgál: „Ismerte ő [Nora – Sz.T.] ezt a szöveget. Kitűnően ismerte. De e szavak – ledoblak titeket, kölcsönzött takarók – most hirtelen örületesen fontosnak tűntek, kifejezetten neki” (ULICKAJA 2016: 193). Harmadrészt, a Shakespeare-szöveg fordításainak hangsúlyozása a Paszternak-életműhöz való kapcsolódást erősíti.

Mint ismeretes, a *Zsivago*-regény írását megelőző időszakban, illetve azzal párhuzamosan is, Paszternak intenzív fordítómunkát végzett, Shakespeare drámáinak átültetésén dolgozott. Legismertebb a *Hamlet*-fordítása lett, azonos című verse pedig bekerült a *Zsivago*-ciklusba, annak nyitó darabjaként. Kevésbé köztudott, hogy Paszternak a *Lear király*t is lefordította. „Csendes tragédiaként” jellemezte, amelyben „a gyermeki, tágabb értelemben a felebaráti és az igazság iránti szeretet” szenved el üldöztetést (ПАСТЕРНАК 1946–1956). Tengiz Paszternak fordításában idézi *Lear* szóban forgó replikáját, és mivel ennek központi szókapcsolata – Körítés nélkül az ember – adja a *Lear*-epizódot tartalmazó fejezet címét is, a dráma színrevitele a regényben a Paszternak-életmű kontextusába kerül.

Nora a Shakespeare-dráma két jelenetét tervezi el a *Lear*-epizódban, s mindkettő egyértelműen kapcsolódik a *Zsivago doktor*hoz. A vihar-jelenet értelmezésében, ahogy arról már volt szó, Ulickaja hősnője az orosz Ezüstkor jelentős vallásfilozófusának, N. Bergyajevnek a természet átszellemüléséről szóló tanításából indul ki. Mint ismeretes, Paszternakhoz is közel állt Bergyajev gondolatvilága,¹²⁶ sőt, létezik olyan elképzelés is, mely szerint *Zsivago* nagybátyja, N. Vegyenyapin prototípusául Bergyajev szolgált (БАИЧУГОВ 2015). És bár a *Zsivago doktor*ban Bergyajevnek a történelemmel kapcsolatos meglátásai dominálnak, nem kevésbé fontos szerepet játszanak a műben a természetről, a szerelemről, az alkotásról és a kereszténységről alkotott elképzelései.

A Nora által elképzelt zárójelenetben is felismerhető Bergyajev keresztény antropológiája, a filozófusnak az ember kettős – anyagi és isteni – természetéről vallott nézetei. A „körítés nélküli ember”, *Lear* és Cordelia isteni természetét Nora éppen a Jézus Színeváltozása-szimbolika segítségével mutatja fel. A felvázolt színpadi zárókép, ahogy azt a korábbi elemzésben kimutattam, a *Színeváltozás* (*Преображение*) ikon kanonikus elemeit jeleníti meg. *Lear* kísérői Jézus tanítványaiként azonosítódnak, és az ikonfestészeti hagyománynak megfelelően a legnagyobb hangsúlyt a „lángtalan fény” kapja, melyet Jézus sugároz, és amely elvakítja a tanítványokat.

A színházi epizódban felidézett *Színeváltozás* ikon nyilvánvalóan szövegbelső párhuzamot alkot a fentebb tárgyalt jelenettel, amelyben a Jézus Színeváltozása-szimbolika Nora hazafelé vezető – a szüzsében utolsó – útjához kapcsolódik, és a Paszternak-regény bizonyos epizódjait a regényt záró *Zsivago*-ciklus két versén keresztül idézi meg. Eltér ugyanakkor a hősnő státusza a két szöveghelyen. Az 1981-re datált *Lear*-epizódban Nora jelmez- és díszlettervezőként szerepel. A *Lear király* jeleneteinek értelmezése és vizualizációja

¹²⁶ V.ö.: „Paszternak művészete természetesen kapcsolódik az orosz filozófiai gondolkodáshoz, többek között Bergyajev filozófiájához. Ember, élet, sors, szenvedés, értelem, objektiválás, szimbolizáció, realizáció – a költő és a filozófus egy nyelvet beszél. Csak Bergyajevnél ezek lényegében kategóriák, Paszternaknál pedig kategóriák és költői képek. Paszternak számára az alkotás ugyanazt jelentette, mint Bergyajev számára: a legfőbb célt, hivatást és elhivatottságot, kötelességet és mentséget az ember létére” (ДАНИЛКИНА 2015: 19).

az ő művészi víziója, az emberi lényegre vonatkozó kérdésre adott egy bizonyos művészi válasz. Húsz évvel később, 2011-ben Nora maga lényegül át: apja és nagyapja életútjával szembesülvén, egy teljes élet tapasztalatának birtokában immár nem regényhősként, hanem a már megírt / még megírandó regény szerző-elbeszélőjeként gondolkodik az emberi lényegről. Elgondolásában ez a lényeg kettős természetű: egyrészt az emberiség folyamában mutatkozik meg véletlenszerűen, ahol az individuum létezésének nincs nagy jelentősége. Másrészt az egyes személyiség isteni természetében érhető tetten, amely mindenekelőtt a szerelemben és az alkotásban bontakozik ki.

VI. HATÁRÁTLÉPÉSEK

Ju. Lotman az irodalmi mű fő- és mellékszereplőinek elkülönítésekor a hősöknek a szüzsé terével kölcsönösen összefüggő funkciójából indul ki. Meglátása szerint minden szüzsé minimum két, egymást kiegészítő vagy egymással ellentétes szemantikai mezőre oszlik, és a mellékszereplők e szemantikai mezők antropomorf megjelenítői. A statikus mellékszereplőktől, akik sosem szegik meg a tilalmakat és nem hagyják el azt a mezőt, amelyhez tartoznak, a főhóst a dinamika, a tilalmak megszegése és a szemantikai mezők közötti határ átlépése különbözteti meg: „a dinamikus hős abban különbözik a statikustól, hogy számára megengedettek bizonyos cselekedetek, amelyek a többiek számára tilosak...” (JIOTMAH 1998: 195).

Ulickaja műveiben, ahogy azt a korábbi fejezetekben láttuk, a főhős státusza különböző eljárások – mindenekelőtt a multibiografizmus és a nemzedékbe ágyazottság – következtében relativizálódik, jelentős mértékben csökken a fő- és mellékszereplők közti különbség. Gyakran a mellékszereplők is határátlépők: egyrészt a halálközeli vagy azzal rokon tapasztalataik révén, másrészt alkotó tevékenységüknek köszönhetően, harmadrészt ezért, mert ők is kapcsolatba kerülnek különböző heterotopikus terekkel. A hősöknek ezek az antropológiai jellegű határátlépései egyúttal, természetesen, szemiotikai határátlépést is jelentenek.

Az itt következő három fejezet ezeket a határátlépéseket vizsgálja. Az első az Ulickaja-művekben gyakori misztikus epizódokra (bevonva ezúttal az elemzésbe az utolsó elbeszélés-kötet, *A lélek testéről* szövegeit is), a második a Daniel-regényben megjelenített fizikai és szöveg-heterotópiákra koncentrálnak. A harmadik szöveg összegző jelleggel tekinti át a határátlépések antropológiai és szemiotikai aspektusainak összefüggéseit az életmű vonatkozásában.

VI.1. MISZTIKA

Ulickaja műveinek realiztikus világában gyakori a hősök misztikus tapasztalatainak a megjelenítése, és az író nem-szépirodalmi szövegeiben is gyakran érinti a materiális világ számára láthatatlan szféra – „Platón ideavilága, Alice Csodaország, a jós háromlábú állványa, a purgatórium, a pokol, és végül az Úristen alkotói laboratóriuma” (ULICKAJA 2013: 150) – létezésének kérdését.

Az idézet, amelyben a sokféle, különböző kulturális kódokat hordozó megnevezés ugyanarra a jelenségre vonatkozik, jól demonstrálja, hogy az Ulickaja-művekben megjelenő misztikumot nem lehet a misztika egyik konkrét típusával sem azonosítani. Nincs szó a művekben a szűk értelemben vett misztikáról, amely „a vallási-filozófiai tevékenység egy formája, [...] lehetőség, hogy a megismerő szubjektum közvetlen kapcsolatra lépjen a megismerés abszolút tárgyával – minden létező lényegével vagy az istenséggel” (COJOBEB 1914: 244). És bár a szüzsékben gyakran aktivizálódik valamilyen – többnyire judaista és keresztény – vallási kód, vallásos misztikáról egyik esetben sem beszélhetünk. Másrészt, a misztikus részletek távol állnak az ún. „reális vagy tapasztalati” misztikától is. Nem „operatív” misztikáról van szó, amely „a hétköznapi lehetőségeken és feltételeken túl próbál létrehozni bizonyos jelenségeket” (COJOBEB 1914: 243). Abban a néhány epizódban, amelyekben az ilyen típusú „népi” misztika képviselői, füvesasszony vagy kuruzsló jelenik meg, alakjukat

nyilvánvaló iróniával ábrázolja az elbeszélő.¹²⁷ Az Ulickaja-művekben megjelenő misztikumnak nincs köze a „látó misztikához” sem, amennyiben nem kapcsolódik az asztrológiához, jósláshoz vagy bármely tevékenységhez, amely arra törekszik, hogy „olyan jelenségeket és tárgyakat vizsgáljon, amelyek nincsenek jelen az adott térben és időben” (СОЛОВАЕВ 1914: 243).

Ulickaja műveiben a misztika mindenekelőtt a halálhoz köthető: hősei halálközeli állapotban gyakran lépik át a fizikai valóság határát, és kerülnek nem evilági terekbe. A misztikumot tartalmazó epizódok a hősök meghatározott élethelyzeteihez, fizikai és pszichikai állapotához kapcsolódnak. A fő- és mellékszereplők belső, határátlépéssel kapcsolatos tapasztalata leginkább álmok, halál előtti / haldoklás közbeni látomás, mentális betegség formájában jelenik meg, amelyek néha nem is különíthetők el egymástól.¹²⁸ Ezeket a belső élményeket néhány olyan konstans elem jellemzi, amely a legtöbb, határátlépő tapasztalattal rendelkező Ulickaja-hősnél megtalálható. Az alábbiakban ezeket az elemeket veszem számba, és vizsgálom a poétikai funkciójukat.

A hősök misztikus tapasztalatának legjellemzőbb momentuma a két világ közötti határ átjárhatósága: vagy maguk a hősök lépnek át egy túlvilági térbe, vagy annak képviselői hatolnak be valamilyen módon a hősök hétköznapi életébe. Az átjárást a „valós” világ térelemei jelölik, leggyakrabban az ajtó és az ablak. „Ablakok és ajtók... Ablakok és ajtók... Még egy gyereknek is világos a különbség: az ajtó – határ. Az ajtón túl másik helyiség, másik tér húzódik. Belépsz oda, és megváltozol magad is. Lehetetlen nem megváltozni.” – jegyzi fel a füzetébe Jelena Kukockaja, amikor a nagyanyja halálát idézi fel. Külön kiemeli a haldokló utolsó lélegzetét, amellyel egyidőben „a bejárati ajtó magától becsapódott, a kitárt szellőzőablak megrándult” (ULICKAJA 2003: 128). Az *Aqua allegoria* című elbeszélés hősnője, aki a másik szférába pillangó-alakban lépett át, „kiröppent a nyitott kisablakon” (ULICKAJA 2021: 101), a két öngyilkosságot elkövető Ulickaja-hős pedig balkonról, illetve ablakból ugrik ki.

Mása Miller (*Médea és gyermekei*) örült nagyanyjának éjszakai látogatásait a gyermek Mása szobájában ajtónyikorgás jelzi. Ezek, a kislány számára traumatikus látogatások rémálmokat eredményeznek, amelyekben minden alkalommal egy ajtó nyílik ki, amely mögött valamilyen meghatározhatatlan rémség rejtőzik. Az ezekhez a rémálmokhoz kapcsolódó érzés uralkodik el Mása utolsó, öngyilkosságát megelőző látomásában: „Mása a konyha és a szoba közti fagyos léghuzatban állt, és hirtelen végigfutott rajta – mint amikor villámfény világít meg valamit –, hogy már állt egyszer ugyanígy hálóingben, ugyanebben a jeges áramlatban... A háta mögött az ajtó majd mindjárt kinyílik, és az ajtón túl valami borzalmas dolog várja...” (ULICKAJA 2003a: 288). A *Kettesben* című elbeszélésben is ajtónyikorgás jelzi a főhős látomásában-álmában a szerelmi légyott kezdetét a szomszéd szobában haldokló feleségével. A *Szerpentin* című elbeszélés teljes demenciába merült hősnője számára az ablakon túl nyílik meg „a tökéletes, a szüntelenül növekvő tudás” (ULICKAJA 2021: 149).

A hősök határhelyzetének leírásában a térbeli markerek mellett fontos szerepet játszik a színszimbólika is, elsősorban a fehér és a zöld szín. Az *Ember, hegyi tájban* című elbeszélés főhőse a maga által készített fényképbe, az általa megörökített Pamír hegység fehér világába

¹²⁷ Lásd, például, a belorusz füvesasszonyt a *Vidám temetésben*, aki a főzeteivel próbálja Alikot gyógyítani, illetve a kuruzslót, akit a *Szerpentin* című elbeszélés beteg főhőséhez hívnak ki.

¹²⁸ V.ö.: „A halál és az álmok motívumának egyesítése gyakran fordul elő Ulickaja alkotásaiban. Elképzelhető, hogy ez annak következménye, hogy az álmok az elmúlás egyik formája, a vég egy sajátos próbája. A távozás (legyen az álmok, halál, elutazás egy új élet reményében) azért fontos a szerző számára, mert teremtő potenciált hordoz” (СЕМИКИНА 2008: 169).

lép át a „valós” világból. A *Szerpentin* hősnője pedig az ablaknál ülve azt érzékeli, hogy a kinti hótakaró „összefolyt a benne magában elnyúló fehérséggel” (ULICKAJA 2021: 148).

A zöld sátor (mely a magyarul *Imágó* címen megjelent regény eredeti címe) az egyik központi nőalak, Olga álmában jelenik meg, és a halál terét szimbolizálja, melynek bejáratánál nagy tömeg várakozik a belépésre. A *Kettesben* című elbeszélésben az ajtónyikorgás mellett egy zöld szalag jelöli a hős randevújának kezdetét és végét. A pillangóvá vált Szonya Szolodovának világoszöld szeme és zöldeskék szárnya van, az *Autopszia* című elbeszélés angyallá változott hősének szárnyai zöldesen csillognak a „körben szétömlő ragyogástól” (ULICKAJA 2021: 140). Mása Miller az öngyilkosságot megelőző pillanatokban „sápadtsárga, kellemetlen zöld árnyalatú fénysávban” (ULICKAJA 2003a: 287) látja újra egy balesetben sok évvel korábban elhunyt szüleit.

A két kiemelt szín mellett a határátlépésekhez gyakran kapcsolódik a fény és a kellemes illat motívuma. Az *Autopsziában* Vova haldoklásának folyamatát egy egyre szélesedő és mindent magához vonzó „fénypont” irányítja; a zöld sátorból pedig fénylő és illatos zene hallatszik, „amilyet elképzelni sem lehet” (ULICKAJA 2011: 171). Az *Aqua allegoria* című elbeszélésben a hősnő pillangóvá változásának a folyamatát az almák illatának erősödése kíséri, mígnem „a lakás megtelt nemes illattal, amely nem a dobozban maradt almákból jött, hanem magából Szonyából” (ULICKAJA 2021: 100).

A tér, amelybe a hősök átlépnek, többnyire határtalan, bonyolult szerkezetű és törékeny, gyakran képes átalakulni. Általában különleges lények népesítik be, a tárgyak ezekben a terekben sajátos tulajdonságokkal bírnak.

Az egyik ilyen tér leírása Ulickaja utolsó szerzői levelében található a *Daniel Stein, tolmács* című regényben. Az író egy álmáról számol be, amelyben a „Tudás birodalmába” került. „Rengeteg helyiség volt, de nem sorban, hanem egy sokkal bonyolultabb struktúrában, amelynek a belső logikáját képtelen voltam megfejteni” (ULICKAJA 2009: 500). A gyermek Jelena Kukockaja a már halott nagyapjával egy alacsony mennyezetű helyiségben találkozik, amely idővel hatalmassá, végtelenné válik, és amelyet „homályos emberárnyak töltöttek meg” (ULICKAJA 2003: 119). Az *Aqua allegoria* hősnője „nem akárhol telepedett meg: röpködtek körülötte a hozzá hasonló lepkék meg másfélék is, nagyobbak, rikítóbbak” (ULICKAJA 2021: 102); Mása Miller pedig álmában félig madár, félig macska lényekkel találkozik.

A túlvilágról a hősök „valós” életébe átlépők vagy a maguk megszokott emberi alakjában jelennek meg, mint például Jelena Kukockaja nagyanyja és a *Kettesben* című elbeszélés főhősének a felesége, vagy angyal képében. Mása Millert egy angyal tanítja repülni és „egy különös szó- és gondolatküzdelem fogásaira” (ULICKAJA 2003a: 281), a kórboncnok Koganért az *Autopszia* című elbeszélésben az angyallá változott fuvolista, Vova jön el a túlvilágról, „elmosódó, fényes alakként” (ULICKAJA 2021: 141).

A túlvilágba történő átlépést a hősök fizikai átalakulása, vagy ’én’-jük / tudatuk átstrukturálódása kíséri. A hősnő testi átalakulásának folyamata adja az *Aqua Allegorica* szüzséjének alapját: Szonya Szolodova fokozatosan lemond mindenről, ami a „valós” világban az élet fenntartásához szükséges, és így alakul át pillangóvá. A *Vidám temetésben*, párhuzamosan azzal, ahogy Alik érzékszervei fokozatosan mondják fel a szolgálatot, alakul át a hős gyermekké-játékbabává, míg végül a ravatalon, a kölnisüveg alakú koporsóban egy „gyönyörűre festett baba hevert, amely vörös hajú, kicsi arcú és kis bajuszú kamaszt formázott” (ULICKAJA 2005: 149).

A tudat széthullása, kiüresedése vezet a túlvilággal való érintkezéshez a *Szerpentin* című elbeszélés hősnője és Jelena Kukockaja esetében is. Az utóbbi a feljegyzéseiben ’én’-jének átalakulását „kifordulás”-ként jellemzi. A „kifordulás” élményét rögzíti Ulickaja fentebb

említett szerzői levele is a *Daniel Stein, tolmács* című regényben. Ott a „Tudás világában” megjelenő egyik furcsa lény egy egész világgá „fordul ki”, amely magában foglalja a szerzőt és a főhősét is: „az egész világot magába ömleszti, én is az ő világának a belsejében vagyok” (ULICKAJA 2009: 501). A „kifordulás” mindkét esetben új tudást eredményez: Jelena lényeglátó „Szemet” kap, a Daniel-regény szerzője pedig mélyebben érti meg hőse életének értelmét (ld. a „győzedelmeskedés” kérdését a főhősökről szóló fejezetben).

Az Ulickaja-hősök túlvilággal kapcsolatos tapasztalatai, amelyek, ahogy láttuk, több közös elemet is tartalmaznak, egy alapgondolatra vezethetőek vissza: a halál mint abszolút vég tagadására, a személyiség megőrzésének lehetőségére a földi élet után is. Ezt a gondolatot egyrészt ki is mondja Jelena Kukockaja nagyanyja, amikor halála után megjelenik az unokája előtt: „Halál nincs, Lenocska. Halál nincs. Hamarosan meg fogsz győződni erről” (ULICKAJA 2003: 131). Másrészt a határátlépést jelölő konstans elemek mindegyike az életet/újjászületést szimbolizálja.¹²⁹ A fény az élet és halhatatlanság egyik alapvető szimbóluma, a zöld szín is összefüggésben áll a feltámadás és újjászületés gondolatkörével. Jelena füzetében a határátlépést jelölő ajtó is kiegészítő szimbolikus jelentést kap. A hős életének „legfontosabb ajtaja” egy sziklába vésett relieffé változik, amelynek leírása egy ismert, a *Diszlettervező-dramaturg hős* fejezetben már említett ikontípust idéz meg. *Az Istenanya elszenderedése* ikon központi alakja Jézus, aki a halottas ágyon fekvő Istenanya lelkét mint bepólyált csecsemőt tartja a kezében, hogy a mennyországba vigye. „...és akkor megnyílt az egésznek az értelme: felismertem a magas ágyat a könnyed testtel, ami leomlott a magas ágyvégről, az alázatosan összetett kezeket, a körben meghajló magas homlokú zsidó fejeket, és mindannyiuk fölött a Fiú magányos alakját a gyermek-Anyával a karján...” (ULICKAJA 2003: 125).

A halált követő újjászületés a legrészletesebben a Kukockij-regény második fejezetében, Jelena álmában/látomásában van kidolgozva. Ebben, az egész fejezetet kitöltő epizódban (ULICKAJA 2003: 213–303), amelyben a hősök a túlvilágon találkoznak, a határátlépést jelölő összes, korábban felsorolt elem megtalálható. A színszimbolikában itt is a fehér és a zöld dominál. A homoksivatagban ébredő Jelena-Újdonka fehér kendőt és zöld virágmintás blúzt visel; a hirtelen eltűnő asszony fölött „két ünnepélyes zöld áramlat” jelenik meg. A fák üzenete, mely „benne rejlett a zöld árnyalataiban is” megfejthetőnek tűnik; a levegőben „valami ismerős, kellemes, de ehetetlen dolog” illata érződik. A homoksivatagban vándorló hősöket „áttetsző kékes-fehéres” tűz fénye táplálja; a „névtelen gyermekeket” tartalmazó buborékok „vízből és kékségből álló egyvelegek”. A homoksivatagban a hősök különleges lényekkel találkoznak: emberhez hasonló patkányszerű rágesálókkal, akik a földi életben elkövetett bűneikért vezekelnek, mókus-nyulakkal, akik egy bűnöző holttestét próbálják életre kelteni. A vándorlás során különböző, bonyolult felépítésű terekbe is kerülnek a hősök, többek között egy „bonyolult acéllabirintusba, amit mintha tán egy eszeveszett troll vagy egy örült művész emelt volna” (ULICKAJA 2003: 278).

A többi mű misztikus epizódjaihoz képest jelentős eltérés, hogy az itt ábrázolt világban megjelenik az idő problémája is.¹³⁰ Egyrészt érvénytelenné válik az idő lineáris folyása: olyan hősök is összetalálkoznak ebben a földi életen túli térben, akik a „valós” életben nem találkozhattak, illetve különböző időpontokban haltak meg. Ezen kívül, néhány hős az olvasó számára csak retrospektíven azonosítható be, mivel a „valós” élethez tartozó cselekményben

¹²⁹ Ez egybecseng Ju. Lotman azon állításával, mely szerint „az irodalmi műnek, miközben a halál témáját a szüzsé tényezőjévé teszi, ezáltal gyakorlatilag tagadnia kell [magát a halált – Sz.T.]” (JOTMAH 1993a).

¹³⁰ A *Kukockij esetei* című regény második fejezetén kívül csak a Daniel-regény utolsó szerzői levelében található utalás a hétköznapiól eltérő időzetre: „Furcsa és bonyolult álomom volt ma éjjel, nagyon hosszan. Úgy éreztem, tovább tart, mint maga az éjszaka...” (ULICKAJA 2009: 500).

csak a második fejezet után jelennek meg (pl. Hosszúhajú és Próbababa), vagy egyáltalán nem szerepelnek benne (pl. a Professor). Az idő lineáris folyásának érvénytelenítésén túl Jelena számára kiderül, hogy az időnek egészen sajátos formái is léteznek: „forró idő, hideg idő, történelmi, metatörténelmi, személyes, absztrakt, hangsúlyos, fordított és még sok másféle...” (ULICKAJA 2003: 220). Az idő szokványos folyásának megszűnésével függ össze a hősök emlékezetének meggyengülése vagy emlékezetvesztése, a homoksvatag vándorainak át kell jutniuk egy szakadék túlsó partjára, hogy ott véglegesen újjászülethessenek és újra emlékezhessenek korábbi énjükre.

Ebben a misztikus térben a vándorlást megszakító legfontosabb történések éppen az egyes szereplők átlényegülése, újjászületése egy magasabb szinten, mégpedig a legkülönbébb módokon – a földi életükben mutatott emberség és a metafizikai valóság iránti érzékenységük függvényében. Ahhoz, hogy valaki a homoksvatag vándora lehessen, ki kell szabadulnia a homokból és levetni régi bőrét, ahogy ezt Jelena-Újdonka csinálja, amikor előbukkan a svatag homokjából. Létezik a svatagból a földi világba való átlépés lehetősége is: a tavi buborékok embriói ebbe az irányba lépik át a határt, „lényük közepében” megőrizve „a két közeg határvonalának leküzdéséről szóló emléket”, de van, aki maga térhet vissza a földi létbe, például Szergej-Hosszúhajú, aki ehhez teljes mértékben feloldódik a zenében.¹³¹ Néhány névtelen mellékszereplő, amikor a következő létezési szintre lép, egyszerűen eltűnik, mint például a szerzetesnő; Zsidó-Goldbergnek ehhez először meg kell szabadulnia minden földi tudásától és tudományos munkájától egy fehér-kék fényvel világító gömb belsejében. Van, aki egyenesen a svatagban jön világra: Kukockij „legfőbb páciense” a homokban „szüli meg” számos gyermekét, akik nyomban eltűnnek a levegőben, miközben anyjuk „testébe visszatért az emberi méltóság”. A vándorok közös erőfeszítése és a furcsa mókusok-nyulak kitartó munkálkodása szükséges ahhoz, hogy a teljesen élettelen Próbababát eljuttassák az újjászületés lehetőségéhez.

Az újjászületés legmagasabb szintjét Goldbergen kívül Kukockij és Jelena érik el, mivel, ahogy azt a mű hőseivel kapcsolatban O. Bogdanova és N. Kovtun megjegyzi, „csak azok képesek teljes átlényegülésre, és hogy válaszoljanak az elhívásra, akik fel vannak ruházva a szellem adományával” (БОГДАНОВА, КОБТУН 2014: 18). Kukockijnak és Jelenának sikerül átjutnia a szakadék túlsó partjára, egy új térbe, amely „zölden, békésen és melegen terült el” körülöttük. Mindkét hős teljes mértékben visszanyeri földi énjét és emlékezetét, testi teljességét és Istenhez való hasonlatosságát. Ebben az állapotban élük meg szerelmük teljességét: „amikor szabadon és boldogan elhelyezkedtek egymásban, lélek a lélekben, kéz a kézben, betű a betűben, úgy tetszett, hogy ott van közöttük egy Harmadik” (ULICKAJA 2003: 302).¹³² Kukockij és Jelena tapasztalata, a „Harmadik” jelenlétének érzékelése és a vele való kapcsolat nagyon közel kerül a misztikus tapasztalat első, legszűkebb értelméhez, azaz, hogy

¹³¹ Ahogy azt zenész Szanya kapcsán is láttuk a *Zenész hős* című fejezetben, a zene Ulickaja műveiben a metafizikai valóság létezésének egyik legfőbb bizonyítéka, egyúttal közvetítő a két szféra között.

¹³² Ulickaja műveiben a szerelem adja a szűk értelemben vett misztikus tapasztalathoz legközelebb álló élményt. Az ideális szerelemben eltörlődik a határ, a szerelmesek egészen énjük elvesztéséig oldódnak fel egymásban. Ez bekövetkezhet akár látomásban (ld. a *Kettesben* című elbeszélést) vagy a „valós” életben, mint pl. Olga és Ilja esetében: „Mindketten átéreztek a történetek különlegességét: ezen a végsőkig vitt, a lehetőségek határán álló testi önkifejezésen keresztül, ezen a szexuális hőstetten keresztül megvalósult a közösen meghúzott határon való átlépés – mintha ott valósult volna meg a kinyilatkoztatás, ahol az ember már nem is várta” (ULICKAJA 2011: 205). Mása Miller versbe önti Butonov iránt érzett szenvedélyét, mely szintén a határ eltörlésével jár: „reped az ég, akár hidak ha dőlnek / nincs köztünk szakadék, egyek vagyunk” (ULICKAJA 2003a: 265), és megsejti, hogy a szenvedély és a túlvilág érzékelése azonos gyökerekkel rendelkezik.

„a megismerő szubjektum közvetlen kapcsolatra lép [...] minden létező lényegével vagy az istenséggel” (COJOBБEB 1914: 244).¹³³

Összességében azonban az Ulickaja-hősök misztikus tapasztalatait megjelenítő epizódokkal kapcsolatban misztikáról csak a szó legtágabb értelmében, mint „valami szakrális, rejtett, titokzatos, homályosan szimbolikus” (ДАЛБ 1989: II/329) jelenségről lehet beszélni, amely a hősök számára élet és halál határán mutatkozik meg. Poétikai funkcióját tekintve azonban ez a határhelyzethez kapcsolódó tapasztalat két műfaj, a fantasztikus irodalom és a misztikus szövegek szempontjából is vizsgálható.

Tz. Todorov *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* című művében a fantasztikummal kapcsolatban két alapvető tematikus csoportot különít el, az „én témákat” és a „te témákat”. Az első csoporthoz „egy sajátos, mindenre kiterjedő okságot, a személyiség megsokszorozódását, a törést alany és tárgy viszonyában, s végül az idő és a tér átalakulását” sorolja (TODOROV 2002: 104). A csoporthoz tartozó jelenségeket meghatározó alapelvet abban látja, hogy „a szellem és az anyag közötti átjárás lehetségessé válik”, ugyanakkor strukturálisan a két szféra határa különös jelentőséggel bír: „nem tűnik el, mint pl. a mitikus gondolkodásban, hanem jelen van, alkalmat adva arra, hogy minduntalan áthágják azt” (TODOROV 2002: 100, 101).

Az Ulickaja-művekben a hősök misztikus tapasztalatának alapját, ahogy láttuk, éppen a két, anyagi és metafizikai szféra közötti határ átjárhatósága adja. Ugyanakkor ez a határ nem törlődik el, sőt, konstans elemek jelölik, és átlépésének a momentumuma válik hangsúlyossá.¹³⁴ Ezek a határátlépések azonban gyakran álom, látomás vagy mentális betegség állapotában történnek. Ez egyrészt bizonyos magyarázattal szolgál a hősök által átéltekre, másrészt, strukturális szempontból, a hősök misztikus tapasztalata a Todorov által „fantasztikus-szokatlan”-nak nevezett kategóriába sorolható.

Todorov a fantasztikumot a „szokatlan” és a „csodás” közötti átmenetként látja, mint „eltűnő műfajt”, és lényegét a szokatlan/természetfeletti jelenség magyarázatának bizonytalanságában jelöli meg. „Az esemény észlelőjének két lehetséges megoldás közül kell választania. Vagy az érzékek csalódásáról van szó, a képzelet munkájáról, s ekkor a világ törvényei fennmaradhatnak jelenlegi formájukban – vagy az esemény valóban végbement, a valóság része, ám ez esetben ezt a valóságot számunkra ismeretlen törvények szabályozzák. [...] A fantasztikum e bizonytalanság idejét tölti ki” (TODOROV 2002: 25). A „fantasztikus-szokatlan” irodalomban a természetfölötti jelenség végül racionális magyarázatot kap, ami lehet véletlen egybeesés, álom, narkotikum hatása, érzéki csalódás, örület.

Ahogy láttuk, Ulickaja hőseinek misztikus tapasztalata a legtöbb esetben valami hasonló magyarázatot kap, mégpedig nem utólag, hanem előre jelezve az olvasónak, hogy álmról (ld. Ulickaja szerzői levele vagy a zöld sátor), hallucinációról (ld. Mása Miller) vagy mentális problémáról van szó (ld. a *Szerpentin* című elbeszélés hősnőjét). Ennek ellenére, a hősök misztikus tapasztalatát megjelenítő epizódokban „messze nem mindig lehetünk biztosak abban, hogy fizikai tájakon haladunk-e át, vagy a hős tudatának terében utazunk” (СЕМИКИНА 2008: 169). Ez a befogadói élmény azokkal az eljárásokkal magyarázható, amelyek a szokatlan/természetfölötti jelenségekkel kapcsolatos habozást/ingadozást váltják ki, ami pedig a fantasztikum alapját jelenti Todorov szerint.

Ha ebből a szempontból vizsgáljuk meg az Ulickaja-hősök misztikus élményeit rögzítő epizódokat, azt tapasztaljuk, hogy az olvasó bizonytalanságát nem a misztikus élményt átélő

¹³³ A *Vidám temetés*ben a jelenség „negatívja” tematizálódik: a pappal való beszélgetés során Alik fájdalmasan érzékeli a „Harmadik” jelenlétének hiányát.

¹³⁴ J. Gigante a két szféra közötti határátlépést Ulickaja műveiben „narratív ablakoknak” nevezi és funkciójukat a szüzsé dinamizálásában látja. Ld. ДЖИГАНТЕ 2013: 66.

hősök habozása okozza, hanem a különböző nézőpontok ütközése az átéltek kapcsán: a tapasztalatot megélő hős belső, és egy másik szereplő külső nézőpontjának a különbsége.

Azoknak a hősöknek a többsége, akik átélik a misztikus élményt, ha kezdetben nem is értik pontosan, mi történik, idővel hétköznapi „valóságként” fogják fel a történeteket. Például, az *Autopszia* című elbeszélésben a kórboncnok Kogan „összezavarodik és tanácstalan”, mert nem talál racionális magyarázatot a két szimmetrikus vágásra a halott Vova lapockája alatt. Ugyanakkor éjszaka, amikor ugyanez a halott fiatalember angyal képében eljön érte, minden kétely nélkül követi: „Az egészben nem volt egy árnyalatnyi misztika sem. Maga a meggyőző realitás...” (ULICKAJA 2021: 141). Ugyanígy, a *Vidám temetés* főhőse, Alik számára iskolai matematikatanárának a megjelenése az agónia közben „éppenséggel a lezajló események teljes realitásának bizonyítéka volt, és megkímélte attól a finom nyugtalanságtól, hogy nem álom, nem lázalom-e mindez...” (ULICKAJA 2005: 131). Jelena Kukockaja a halott nagyanyja látogatását a „harmadik állapot” szférájával magyarázza, ami különbözik mind az álomtól, mind az ébrenlét állapotától. A regény második részében pedig már nem csodálkozik a homoksivatagban történeteken, lévén, hogy amit ott tapasztal, „egyezett kora gyerekkori megérzéseivel” (ULICKAJA 2003: 215). Mása Miller a *Médea*-regényben pedig teljes meggyőződéssel bizonygatja a férjének, hogy az angyal, aki repülni tanította, ugyanolyan realitás, mint a férje, akivel éppen beszél.

Ez a jelenet jól példázza a fentebb említett nézőpont-ütközést: Mása férje ugyanis orvos, aki a felesége állapotát mániás-depressziós pszichózisnak vagy skizofréniának gondolja. A *Vidám temetés*ben a szintén orvos Fima pontosan látja a hypoxiát, illetve a szív- és tüdőizmok elhalását jelző tüneteket, miközben a főhős gyerekkori élményeibe merül az agónia során. A Kopasz-Kukockij számára, szemben Jelenával, távolról sem egyértelmű a homoksivatagban tartózkodás, ő az egyetlen hős, aki az ott tapasztaltakat időről időre összeveti a földi élettel, de „itt minden másképpen, a szabályok, szokások, várakozások ellenére történt” (ULICKAJA 2003: 264).

A hősök nézőpontjának ütközésén kívül az olvasó bizonytalanságát hívatott fenntartani az anyagi „valóság” tárgyainak megjelenése a metafizikai szférában: például, Szergej szaxofontokja a homoksivatagban, vagy a zöld szalag a *Kettesben* című elbeszélésben, amely először a látomásban megjelenő feleség attribútuma, majd a szüzsé végén a felébredő hős kezében megjelenő „valós” tárgy. Ugyanígy kettőződnek meg az ablakpárkányon álló üvegek a *Vidám temetés*ben, melyek, miközben a környezethez tartozó reáliák, „fényzenét” játszanak a hős látomásában: „Gondolata lassan kúszott, mint egy duzzadt felhő. Ezek a palackok voltak, a palackok ritmusa. Mert hiszen zene is szólt...” (ULICKAJA 2005: 19).

Két elbeszélésben, ahol a hősök átlépése a metafizikai szférába nem álom, látomás vagy mentális betegség keretében történik, a külső nézőpont nem ad racionális magyarázatot az eseményre, csupán regisztrálja annak megtörténtét. Amikor az *Ember hegyi tájban* című elbeszélés fényképész főhőse átlép a Pamír hegységet ábrázoló fotóba, anyja csak a hős ruháját találja meg az üres szobában. És bár csodálkozik, magyarázatot nem keres erre a jelenségre, a szöveg a ruhadarabok leírásával zárul. Az *Aqua allegoria* című elbeszélésben Szonya átlényegülése szintén magyarázat nélkül marad. Szonya unokatestvére a rendőrséggel feltöreti a lakást, de csak „furcsa rongyokat” találnak az ágyon, amire senki nem kísérel meg magyarázatot adni. Az elbeszélést annak a helynek a narrátori leírása zárja, ahova a pillangóvá változott hősnő került, illetve egy polemikus utalás Kafka *Átváltozás* című elbeszélésére: „kafkai rovaroknak nyomuk se volt sehol” (ULICKAJA 2021: 102).

Az *Átváltozás* megidézése Ulickaja szövegében azért érdekes, mert Todorov éppen ezt a Kafka-elbeszélést hozza fel példának mint a hagyományos irodalmi fantasztikummal

ellentétes művet. A Kafka-mű szüzséje egy természetfeletti eseményből indul ki, azt állítja be egyre természetesebbnek, minek következtében a természetfölötti világ már nem áll szemben a hétköznappal, „az általánossá vált fantasztikum” szabály lesz, nem kivétel, a habozás helyére az „alkalmazkodás” lép (TODOROV 2002: 147).

Ennek a gondolatnak a hátterén az Ulickaja-elbeszélés zárása egyértelműen önreflexív a fantasztikum vonatkozásában. A szembeállítás nem csak az átváltozás eredményét illetően releváns (rovar vs. pillangó), hanem általában a misztikus epizódok strukturális sajátosságainak tekintetében is. Ulickaja műveiben a misztikus epizódokra egyértelműen a Todorov által hagyományosként definiált fantasztikum jellemző: a cselekmény bennük a reálistól a metafizikai felé halad, a metafizikai szféra pedig még az elbeszélésekben sem tölti ki a szüzsé egészét. A misztikum egy-egy szituációra korlátozódik, és a szereplők hétköznapi életének hátterén jelenik meg – éppen a misztikus tapasztalat és a környezet hétköznapi nézőpontjának az ütközése váltja ki a fantasztikum alapjául szolgáló bizonytalanságot. De, mivel a misztikus tapasztalat, ahogy láttuk, többnyire racionális magyarázatot kap az álom, látomás vagy mentális betegség révén, Todorov rendszerében ezek a tapasztalatok a „fantasztikus-szokatlan” kategóriájába sorolhatóak.¹³⁵

A szokatlan/természetfölöttire irányuló nézőpontok közül Todorov kiemeli a narrátori nézőpontot, melyet „megnyilatkozás-folyamatként” definiálva szintén a fantasztikum egyik strukturális sajátosságaként tárgyal. A fantasztikus irodalomra jellemző „megjelenített narrátor” funkcióját abban látja, hogy az az ’én’-forma révén elősegíti az olvasó azonosulását, egyúttal, mivel a narrátor szavainak státusza ellentmondásos, erősíti az olvasó habozását (TODOROV 2002: 76).

Ulickaja műveiben nincs definiált narrátor, minden misztikus epizódot (kivéve Jelena Kukockaja füzetét) harmadik személyű, mindentudó narrátor közvetít, beleértve a Kukockij-regény második fejezetét is. A narrátori megnyilatkozások ugyanolyan neutrális hangvételűek a misztikus epizódokban, mint a hétköznapi jelenetekben, a narrátori nézőpont egyforma távolságra van a misztikus élményt átélő hősöktől és az élményt racionálisan magyarázó szereplőktől. A narrátori megnyilatkozásokban stilisztikailag nincs jelölve a határlépés a két szféra között, mindkettőt realiztikusan jeleníti meg az elbeszélő. Ily módon a narrátori diskurzus nem „kétértelmű”, ahogy azt Todorov definiálja, hanem kettős, amennyiben a „valós” és a metafizikai világot egyenrangúként kezeli. Ha az olvasó a narrátori nézőponttal azonosul Ulickaja műveiben, akkor nem éli meg a fantasztikum alapjául szolgáló bizonytalanságot, mivel ebből a nézőpontból a természetfölötti ugyanolyan „valóságos”, mint a hétköznapi.

A narrátori nézőpont és diskurzus Ulickaja prózájában általában rendkívül közel áll a szerzői hanghoz. A narrátor által megjelenített helyzetek és a hősök által megélt élmények gyakran megjelennek az író publicisztikájában és nyilatkozataiban is, mint saját tapasztalatai. A regényekben és elbeszélésekben a misztikus tapasztalat magyarázatául szolgáló álom és látomás, vagy a „harmadik állapot” jelenségével az *Örökbecsű limlom* című esszékötet több szövege is foglalkozik. Például, a *Figyeljete az álmokra!* című esszében kifejtett gondolatok és Jelena Kukockaja misztikus tapasztalatai, illetve a Kukockij-regény második fejezete közt nyilvánvaló a szoros és közvetlen kapcsolat. „Mert az álmokon kívül van az élményeknek még egy fajtája, amely közel áll az álomhoz, de mégsem az. Különös állapot ez, amely nem is

¹³⁵ Todorov a fantasztikus irodalomról mint műfajról beszél, de egy ponton leszögezi, hogy a fantasztikum nem szükségszerűen terjed ki egy mű egészére. Ulickaja esetében csak „a fantasztikum helyéről” mint poétikájának meghatározott összetevőjéről lehet beszélni. Ld. E. Kovtun klasszifikációját (KOBTYH 1999: 66).

ébrenlét, nem is álom... [...] ebben a harmadik állapotban a tapasztalat lényegileg különbözik mindattól, amit a valóságban megfigyelhetünk (ULICKAJA 2013: 154).

Az „alkotó álmatlanság” jelensége, amelyet az esszékötet *Álmatlanság* című szövege jár körül, a *Médea és gyermekei* című regény utolsó fejezetében játszik fontos szerepet. Életének utolsó hónapjaiban Mása Miller nem tud aludni: „a már korábban is álmatlanságáról híres Mása ezekben a hónapokban tényleg csak úgy aludt, mint a nyúl, álma meg tele volt hangokkal, sorokkal, ijesztő képekkel” (ULICKAJA 2003a: 264). A verseket, amelyek ebben az időszakban „úgy sétáltak ki belőle, mint vadak az erdőből” a hősnő *Álmatlanság* című kötetben akarja kiadni (ULICKAJA 2003a: 280).

Mivel a szerzői nézőpont ilyen közel áll a narrátoréhoz, amely pedig neutralizálja a materiális és metafizikai szférák közti különbségét, valamint a realiztikus ábrázolás révén a misztikus tapasztalatot a „valós” élet jelenségeihez közelíti, az Ulickaja-művekben a hősök misztikus tapasztalatát megörökítő részek a szerző szempontjából közel kerülnek a valódi misztikus szövegekhez. A par excellence misztikus szövegek egy olyan valóságot jelenítenek meg, amelynek „az igaz voltához nem fér kétség” a szerző számára (СТЕПАНЧУК 2003: 94). Ugyanakkor, az ilyen típusú szövegek egyik alapvető jellemzője, az átélt élmény kifejezhetetlensége nem jellemző az Ulickaja-művekre. Kizárólag azon a néhány helyen jelenik meg ilyen típusú reflexió, ahol a szerző a saját nevében szólal meg (pl. Ulickaja már említett szerzői levelében: „sok minden úgy maradt, lefordíthatatlanul, szavakba foglalhatatlanul”, ULICKAJA 2009: 500), de ott sem érhető tetten a törekvés, hogy a megszólaló szubjektum átlépjen a hétköznapi nyelvhasználat határain a kifejezhetetlen kifejezésére. Az Ulickaja-művek narrátorának neutrális, és a két szférát kiegyenlítő diskurzusa kifejezetten ellentétes a valódi misztikus szövegek egzaltáltságával, nyelvi extremitásával, az álom, látomás és mentális betegség kontextusa pedig áttételessé teszi a misztikus élményt, egyúttal profanizálja. Ebből adódhat az Ulickaja-művekre jellemző „tanító” felhang, mivel „az, ami a misztikus számára szó szerinti, úgymond egzisztenciális és ontológiai jelentéssel bír, »profán« olvasatban erkölcsi tanítás státuszát kapja, vagy, a legjobb esetben is szimbolikus ábrázolást nyer” (СТЕПАНЧУК 2003: 99). Tekintve, hogy a vizsgált epizódok az Ulickaja-művekben szépirodalmi szüzsék kontextusában jelennek meg, kizárólag „profán misztikáról”¹³⁶ beszélhetünk.

Ahogy azt Pályer András megállapítja, „Ulickaja bizonyos természetességgel és demisztifikáló hajlammal nyúl az érzékfelettihez, és ezzel megragadhatóvá teszi” (PÁLYER 2005: 87). A misztikus tapasztalat profanizációjához vezet Ulickaja műveiben minden, fentebb számba vett poétikai sajátosság. Egyrészt, a hősök misztikus tapasztalata csak élethelyzetek szűk körét érinti, leggyakrabban élet és halál határhelyzetét. Másrészt, a konstans elemekkel jelölt határ átlépése többnyire racionális magyarázatot kap, ami ezeket az epizódokat a „fantasztikus-szokatlan” irodalom sajátosságaival rokonítja. Harmadrészt, a valódi misztikus szövegek jellemzőiből csak a szerzői pozícióhoz közeli narratori nézőpont marad meg, amely valósnak és a hétköznappal egyenrangúnak mutatja a megélt tapasztalatot. Ugyanakkor ezek a poétikai sajátosságok jól láthatóan korrelálnak N. Bergyajev antropológiájával, aki a misztikát „a világ és az ember természetének objektív állapotaként” fogja fel, és úgy tartja, hogy „az ember létének minden forrása – misztikus, és az ember folyton visszatér misztikus, transzszubjektív gyökereihez” (БЕРДЯЕВ 1907: XI, XIV).

¹³⁶ Hasonló ez a jelenség Ulickaja poétikájának szintén konstans összetevőjéhez, amit a szakirodalom az „irodalmi teologizálás”-ként határoz meg. Ld. БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016: 40.

VI.2. HETEROTÓPIÁK

A heterotópia-fogalom M. Foucault-tól származik, aki a hatvanas évek közepén két munkájában használta: az 1966-os *A szavak és a dolgok* című könyv előszavában, illetve egy évvel későbbi, építészek számára tartott előadásában. Az előbbiben a heterotópia valamiféle szakadást, a hétköznapi összefüggéseken kívül eső gondolati teret jelöl, de pontos jelentésköre nincs kifejtve.¹³⁷ Az 1967-es előadás társadalmi heterotópiákkal foglalkozik, részletesebben leírva ezek jellemzőit, de ez a szöveg sem tekinthető koherens, minden részletében kidolgozott elméletnek. Nem is képezi a hivatalos foucault-i szövegtörzset részét, annak ellenére, hogy nem sokkal M. Foucault halála előtt, a szerző jóváhagyásával publikálták (FOUCAULT 1984).

A heterotópia-fogalom – talán éppen viszonylagos kidolgozatlanságának, lezáratlanságának köszönhetően – nagy népszerűsége miatt a legkülönfélébb tudományterületeken, az építészettől kezdve, a kulturális földrajzon és szociológián át, az irodalomtudományig (JOHNSON 2012: 4). Ez utóbbiban már csak azért is gyümölcsözőnek bizonyulhat az alkalmazása, mert maga – a szemiotikai térként tételezett – irodalmi mű is heterotópiának tekinthető Foucault leírása alapján. Meglátásom szerint ugyanis Foucault az általa heterotópiának tartott társadalmi tereknek nem a fizikai, hanem éppen a szemiotikai jellegzetességeit határozta meg hat „alapelvvel”, amelyeknek köszönhetően ezek a terek az összes többi tértől megkülönböztethetőek.

Foucault ötödik alapelve szerint a heterotópia egy elkülönített tér, amelybe a bejutást a megnyitás és a lezárás aktusa/rituálja kíséri. Ez az alapelv teljes mértékben megfelel a lotmani szemioszféra-elmélet egyik alapvető tételének, mely szerint „a szemiotikai individualitás egyik alapvető mechanizmusa a határ” (JOTMAH 1999: 175). Lotman meghatározása szerint a szemiotikai határ egyik feladata, hogy megakadályozza a külső elemek behatolását, a másik, hogy ugyanakkor befogadja és adaptálja a külső információt. Az irodalmi mű mint a szemioszféra individuális alkotórésze, szintén egy lehatárolt tér, amellyel hogy kapcsolatba léphessünk, határán áthatolhassunk, ismernünk kell a nyelvét és a megfelelő irodalmi kódot. Ez összhangban áll U. Eco „nyitott mű”-koncepciójával is, amely az alapján írja le a különböző kulturális korszakokat, hogy egy adott korban az olvasónak milyen mértékben kell behatolnia egy adott mű terébe (ECO 1998).

Az irodalmi műre érvényes Foucault harmadik alapelve is, mely szerint a heterotópia egymástól távol álló, össze nem illő tereket egyesít/köt össze. Egyrészt, az olvasás aktusában érintkezik az olvasó aktuális fizikai tere, az a fizikai tér, amelyben az irodalmi mű realizálódott, valamint a műben megjelenített tér. Másrészt, az ábrázolt világ szintjén a legkülönfélébb „valós” és virtuális terek kerülhetnek egymás mellé, kapcsolódhatnak össze. Harmadrészt, az intertextualitás jelenségének köszönhetően, az irodalmi mű virtuális terében aktívan megjelenhetnek más szépirodalmi művek vagy nem irodalmi szövegek egyes elemei. E tekintetben is tehát heterotópiaként mutatkozik meg az irodalmi mű, amit megerősít Ju. Lotman definíciója is, mely szerint „a szöveg – szemiotikai tér, amelyben kölcsönösen hatnak egymásra, interferenciára lépnek és hierarchikusan egymásra épülnek a különböző nyelvek (JOTMAH 1992: 152).

Ugyanígy érvényes az irodalmi műre a „heterokronia”, Foucault negyedik alapelve. Egyrészt, az olvasás is mindig valamiféle kilépést jelent az olvasó aktuális jelenéből, mint

¹³⁷ „A heterotópiák minden bizonnyal azért nyugtalanítanak, mivel titkon aláaknázzák a nyelvet, mert meggátolják, hogy ezt meg azt megnevezzük, mert szétzúzzák vagy összekeverik a közneveket, mivel már előre lerombolják a „szintaxist”, és nem csak a mondatokat építő szintaxist, hanem a szavakat és dolgokat (egymás mellett és egymással szemben) „összetartó”, kevésbé látható szintaxist ugyancsak” (FOUCAULT 2000: 12).

ahogy ez a heterotópia látogatása esetén is történik. Másrészt, különböző idősíkokhoz tartozik a mű létrehozásának ideje, az elbeszélés ideje, illetve az elbeszélte esemény, de ezek az olvasás aktusában összekapcsolódnak. A narráció és az elbeszélte események idősíkjai megsokszorozódhatnak a narrátor és a hősök előtörténeteinek révén, illetve különböző E.sz./1.sz. elbeszélő technikák alkalmazásával. Harmadrészt, szintén az intertextualitásnak köszönhetően, az irodalmi műben – csakúgy, mint bizonyos, Foucault által megnevezett heterotópiákban – az idő „kumulál”. Az írásban nem rögzített, szóbeli hagyományhoz tartozó művek pedig azon heterotópiák analógiájának tekinthetők, melyeket „abszolút temporáltság” jellemez a francia gondolkodó leírásában.

Az irodalmi mű gyakran a deviancia tere (~ Foucault első alapelve), részben a társadalmi normáktól eltérő eszmék, tartalmak közvetítésével (ld. a minden korban létező tiltott vagy nemkívánatos irodalmat), részben a normától eltérő nyelvhasználat révén (ld. pl. a futuristák „zaum”-ját). Ha pedig irodalomként tekintünk a valaha a rituálékat kísérő mítoszokra, akkor az irodalom krízisheterotópiaként is funkcionált (szintén az első alapelv szerint). Ebben az esetben különös jelentőséggel bír a múlt idő használata, mivel Foucault a társadalmi krízisheterotópiákat kihalófélben lévőknek tartotta. Bizonyos irodalmi formák kihalása, funkciójuk megváltozása az idők során teljes összhangban áll az elsőből következő második foucault-i alapelvvel, amely szerint a heterotópiák jól körülhatárolható társadalmi funkcióval bírnak, mely azonban az idők során változik.

Végül pedig, az irodalmi mű gyakorlatilag úgy működik, mint a tükör, mely Foucault értelmezésében egyesíti a heterotópiát és az utópiát. Egyrészt az irodalmi mű, ugyanúgy, mint a tükör – heterotópia, mivel fizikailag is létező entitás, amely meghatározott viszonyban áll a környezetét alkotó térelemekkel, s kapcsolatba kell lépni vele, hogy funkcióját betöltse. Másrészt viszont, amit az irodalmi mű megmutat – az emberi lét személyes és társadalmi aspektusainak pozitív vagy negatív analógja –, nem valóság, mint ahogy az utópia (és a tükörben megjelenő kép) sem az.

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy a szemiotikai térként tételezett irodalmi mű absztrakt leírására teljes mértékben alkalmasak Foucault heterotopológiájának alapelvei, azzal a megszorítással, hogy ez esetben elsősorban virtuális térről van szó, amely ugyanakkor rendkívül szoros kapcsolatban áll bizonyos társadalmi terekkel is (ld. pl. színház, irodalmi szalon).

A heterotópia-koncepcióval szemben az egyik legerősebb kritika, hogy Foucault nem határozta meg, mihez képest beszélhetünk heterotópiákról (SALDANHA 2008). Leírása csak sejteti, hogy létezik valamiféle központi tér, a hétköznapi élet normatív terei, s azokhoz képest jelennek meg *másik térként*¹³⁸ a deviancia, az illúzió vagy a kompenzáció (hatodik alapelv) terei. Ez az explicit módon nem megfogalmazott feltételezés is egybecseng Ju. Lotman szemioszféra-elméletével, mely két térkategóriával, a *centrummal* és a *perifériával* operál. Lotman dinamikus rendszerében a kettő csak hatásának erejében és irányában tér el, s pozíciócseréjük a kultúra fejlődésének egyik feltétele.

A centrum és a periféria, a normatív terek és a heterotópiák közötti átmenetekkel azonban nem foglalkozik se Lotman, se Foucault. Pedig a társadalmi–kulturális tér legtöbb elemére bizonyos mértékig érvényesek a foucault-i alapelvek, azaz valamilyen mértékben, valamilyen szempontból mindegyik heterotópiának tekinthető. Ebből az is következik, hogy minden társadalmi–kulturális tér alapvetően csak devianciájának mértékében tér el, ez a mérték

¹³⁸ Ez a heterotópia másik bevett elnevezése. Ld. a Foucault-előadásnak adott címet: *Of Other Places* (FOUCAULT 1984).

pedig attól függ, mit tekintenek az adott társadalom egy bizonyos korszakában normának, illetve centrumnak.¹³⁹ Ugyanez érvényes a szemiotikai tér alapelemeire, a szövegekre is, melyek heterotopikus volta mindig egy adott kulturális kánontól függ.

Mindez azért érdekes, mert ha belépünk L. Ulickaja *Daniel Stein, tolmács* című művének terébe, azt tapasztaljuk, hogy a heterotópia alapvető konstrukciós elvként működik benne. Nem csupán az események szintjén jelennek meg nagy számban történelmi–társadalmi heterotópiák, hanem a különböző szövegtípusok, melyekből az események rekonstruálhatók/rekonstruálандók, nagyrészt heterotopikusak. Emellett a teljes regénytér a különböző szövegtípusokkal együtt egy sajátos tudati heterotópia részeként jelenik meg, s mindez a regény egészét a műfaji kánonhoz képest heterotopikussá teszi.

A főhős, Daniel Stein sorsa mind múltjában, mind jelenében különböző heterotópiákhoz kapcsolódik. Az események kiindulópontja, a főhöst és a legfontosabb mellékszereplőket összekötő két történelmi–társadalmi heterotópia, az emszki gettó és a Csornaja Puscsán működő partizántábor. Foucault kategóriái alapján mindkettő a deviancia heterotópiái közé sorolható, azzal a megszorítással, hogy a gettó esetében az elkülönítés nem a viselkedés devianciája, hanem a származás alapján történik. Daniel atya jelenét a műben szintén két heterotópia, a karmelita kolostor és Jakab egyházának közössége határozza meg. A kolostort Foucault kompenzációs heterotópiának tekinti, mivel felépítése és működése a tökéletes emberi élet megvalósítására irányul. Jakab egyháza, a keresztény zsidók közössége pedig gyakorlatilag a főhős által létrehozott és fenntartott illuzorikus – részben utópikus – tér, mely halálával megsemmisül: „Daniel Steinnek, az én félig fikció, félig emlék irodalmi hősnőnek a közössége szintűgy szétszéledt – a Szent Illés-templom a Forrásnál helyén romok, a közösségi ház bedeszkázva... Elment a pásztor, a bárányok is szétszéledtek (ULICKAJA 2009: 488).

A regényvilág szempontjából rendkívül fontos momentum, hogy míg a heterotópiák hangsúlyozottan elkülönített, zárt terek, a főhős poétikai funkciója éppen e terek megnyitásban, a különböző társadalmi (és szemiotikai) terek közötti közvetítésben áll (ld. SUTCLIFFE 2009, VOJVODIĆ 2011, ZAKORNÉ 2010).¹⁴⁰ A múltban Daniel Stein segítségével sikerült megnyitni az emszki gettót és megmenekíteni háromszáz embert, míg a jelenben Daniel atya jelenti a kolostorba zárkózó szerzetesek és a külvilág között az egyetlen kapcsolatot. „[Avigdor Stein:] Én nem tudom, mit csinál meg hogyan él a többi szerzetes. De azok bent vannak a kolostorban, szinte ki se jönnek belőle. Ha valamelyik beteg lett és kórházba került, akkor is mindig Daniel kísérte őket. A külvilággal kapcsolatos ügyeiket nélküle nem tudták volna megoldani” (ULICKAJA 2009: 112).

A gettóból a partizántáborba menekített zsidók közül kerülnek ki a mű legfontosabb mellékszereplői: Rita Kowacz, Ewa Manukjan és a Hantman házaspár. Rita Kowacz életútja szintén heterotópiák során át vezet: a gettón és a partizántáboron kívül hosszú éveket töltött különböző börtönökben és munkatáborokban, jelene pedig egy Foucault által is megnevezett krízisheterotópiához, egy öregek otthonához kapcsolódik. Az életből a halálba való átmenetet biztosító heterotópia Rita Kowacz számára egy másik átmenet helyszínéül is szolgál: az egész

¹³⁹ Felvethető az a kérdés, hogy egy társadalmi térben melyik tekintendő heterotópiának: egy állami általános iskola, egy szeminárium (papnevelde), egy kiegészítő iskola vagy egy gyermekotthon – hiszen mindegyikre érvényesek ilyen-olyan mértékben a Foucault által lefektetett alapelvek.

¹⁴⁰ Ez esetben is Ju. Lotman koncepciójára lehet hivatkozni, amikor egy művön – szemiotikai téren belül – két egymástól eltérő dinamikájú rendszer együttes működését tapasztaljuk. Jelen esetben az egyik a zárt, heterotopikus terek és a hozzájuk kapcsolódó monologikus tudatok, illetve homogén nyelvek, illetve a másik, a zárt terek, tudatok és nyelvek megnyitására, a köztük közvetítésre törekvő, „híd-funkciót” betöltő hős.

életében elvakult kommunista az öregek otthonában megtér, és az anglikán egyház követőjeként hal meg.

A lánya, Ewa Manukjan gyermekkorra is különböző heterotópiákhoz köthető: a partizántáborban született, majd szovjet és lengyel gyermekotthonokban nevelkedett. A gyermekotthon határozza meg életre szólóan anyjához és Esther Hantmanhoz való viszonyát is. Születésének körülményei motiválják arra, hogy megpróbálja rekonstruálni Daniel Stein életét, mindazokkal kapcsolatot teremtve, akiknek sorsában Daniel atya valamilyen szerepet játszott. Ezáltal Ewa Manukjan az a mellékszereplő, aki – személyében és a közreműködésével generált szövegek segítségével – összekapcsolja Daniel Stein múltját és jelenét, s így poétikai funkcióját tekintve közel kerül a narrátori pozícióhoz.

A főhősön és a fontosabb mellékszereplőkön kívül majd minden alak jellemző tere egy heterotópia: szerzetesi barlang, kibuc, titkos kolostorlakás, az SS és az NKVD irodái, temető, pszichiátria stb. A számos heterotópia mellett, a regény strukturális középpontjában, a harmadik rész végén megjelenik egy – a mű alaptematikájából adódóan is – centrumnak tekinthető térelem, II. János Pál pápa vatikáni fogadószobája. Itt a pápa Daniel atyával mint régi, Lengyelországból jól ismert barátjával beszélget. A beszélgetés fontosságára utal, hogy megkettőzött egyenes beszéd formájában kap hírt róla az olvasó: Daniel atya – aki a mű során nagyon ritkán szólal meg közvetlenül – maga meséli el segítőjének, Hildának a saját, pápához intézett szavait. A beszélgetésre mint centrum (a pápa mint a katolikus egyház abszolút centruma) és periféria (Daniel mint a zsidó keresztények periférikus csoportjának képviselője) találkozására tekinthetünk, melyet – Ju. Lotman koncepciójának megfelelően – jelentős szemantikai elmozdulás kísér. A találkozás leírását ugyanis egy részlet követi a pápa életrajzából, azoknak a lépéseknek a felsorolásával, amelyeket a beszélgetést követően a többi valláshoz való közeledés gesztusaként tett a katolikus egyház feje.

Az ábrázolt valóság szintjén megjelenő történelmi–társadalmi heterotópiák mellett nem kevésbé fontos szerepet játszanak Ulickaja regényében a szöveg-heterotópiák. Annak ellenére, hogy műfajilag regényről van szó, a műben minimális a harmadik személyű narráció. Daniel Stein alakját és történetét az olvasónak a legkülönfélébb szövegek összességéből kell rekonstruálnia, melyek többsége heterotopikus. Ez alatt olyan szövegtípusokat értek, amelyek a kultúra terében a szépirodalmi diskurzushoz képest periférikusak, s ennek következtében jelentős részben érvényesek rájuk Foucault alapelvei. A számtalan magánlevél mellett a legkülönfélébb, a szépirodalmi diskurzustól idegen szövegtípusokat vonultat fel a mű: pl. dokumentumot az NKVD archívumából, névtelen feljelentést, prédikációt, keresztlevelet, coming out-szöveget, képeslap-üzenetet, faliújság-hirdetést.

M. Bahtyin *A regénynyelv előtörténetéhez* című munkájában azt állítja, hogy a regényműfaj bármely műfajt képes integrálni. „A regény éppen ebben tér el alapvetően az összes többi közvetlen műfajtól: a poémától, a lírától, a szigorú értelemben vett drámától. E műfajok valamennyi ábrázoló és kifejező eszköze – de maguk a műfajok is – a regénybe bekerülve, rögvést az ábrázolás tárgyaivá alakulnak át” (BAHTYIN 1976: 226). Ulickaja regényében is valami hasonló megy végbe, de azzal a különbséggel, hogy a felhasznált periférikus, nem-irodalmi szövegtípusok nem integrálódnak egy többé-kevésbé egységes narratívába; látszólag megőrzik sajátos jegyeiket és önállóságukat, a mű (kvázi)dokumentarista jellegét erősítve ily módon.

A szövegek származása is rendkívül heterogén, így a műnek ezen a szintjén is abszolút mértékben érvényesül Foucault két alapelve. Az egyik, hogy a heterotópiát a különböző, egymástól távoli terek egymás mellé helyezése jellemzi. Az Ulickaja-regény szövegeinek egy része Amerikában, másik része Európában – főként Lengyelországban, Belaruszban,

Litvániában és Németországban –, illetve Izraelben született a fikció szerint. Ugyanígy érvényesül a heterokronia elve ebben a szövegtérben. Időben ugyanis három nagy periódust képviselnek a szövegek: a II. világháborút követő időszakot (kb. a 60-as évek közepéig), Daniel atya életének utolsó tíz-tizenöt évét (kb. 1995-ig) és a regény keletkezésének idejét.

Ez utóbbi egy külön (meta)szintet alkot a műben. A regény mind az öt részét ugyanis Ulickaja egy-egy E. Kosztyukovicshoz írt, 2006-ra datált levele zárja. Ezekben a levelekben a személyes momentumokon kívül a regény genezisére, műfaji sajátosságaira reflektál a szerző. Reflexiói egyrészt fikció vs. dokumentarizmus problémájára irányítják a figyelmet. Mert miközben a különböző szövegtípusok (és a főhős mögött álló ismert prototípus) dokumentarista jelleget kölcsönöznek a műnek, Ulickaja leveleiből világossá válik, hogy alapvetően fikcióról van szó: „Azok az eleven emberek, akiket Daniel körül láttam, mások voltak, az enyémekek – kitalált emberek. Daniel is részben kitalált személy” (ULICKAJA 2009: 457). Másrészt a levelekben egy sajátos tudatheterotópia – a hétköznapi, normális tudatállapottól eltérő, a tudat által generált virtuális tér – jelenik meg. A hatodik, legutolsó levél tanúsága szerint a szerző álmában (ami önmagában is egy tudatheterotópia) „a tudás birodalmában” jár, ahol a regény főhősével kapcsolatos kérdésére keresi a választ. Az a félig angyal, félig állatszerű lény, akitől a választ reméli, maga is téralakzattá változik, mely magában foglalja az egész világot, a szerzőt és hőseit is. Ebben a térben születik meg a hős lényegét a szerző számára leginkább kifejező szó, a „győzedelmeskedés” (побеждение), amelynek jelentőségére Ulickaja alakábrázolásában már többször utaltam a korábbi fejezetekben.

Ulickaja regényében tehát nem csupán az események kiindulópontja és a hősköz kapcsolódó terek heterotopikusak, de a főhős alakjának és az eseményeknek a rekonstruálásra szolgáló szövegtípusok többsége, illetve a tudás, az „új szó” megtalálásának helye is. M. Foucault heterotópia-fogalma tehát nem csupán az irodalmi műnek mint szemiotikai térnek az absztrakt leírására alkalmas, hanem jól hasznosítható konkrét művek interpretálásához is. A fenti elemzés azt mutatja, hogy L. Ulickaja *Daniel Stein, tolmács* című regényében a heterotópia alapvető konstrukciós elvként működik az ábrázolt események síkjától kezdve a narratív síkon át az önreflexív szintekig – bizonyos mértékig heterotopikussá téve ezáltal magát a művet is a klasszikus regénykánonhoz képest.

VI.3. TRANSZGRESSZIÓ

Ju. Lotman szemioszféra-konceptiója nem csupán a heterotópia fogalom komplementereként biztosít termékeny alapot az Ulickaja-művek elemzéséhez, de bizonyos vonatkozásai összefüggésbe hozhatóak a posztmodern egyik központi kategóriájával, a transzgresszióval is.

A természettudományos diskurzusból származó fogalmat¹⁴¹ G. Bataille francia író-filozófus honosította meg a 20. századi filozófiai gondolkodásban. Bataille az emberi lét alapvető dichotómiájából, az egyes emberi életek végessége és a lét folytonosságának feloldhatatlan ellentmondásából indul ki. „Nekünk, nem folytonos lényeknek a halál a lét folytonosságát jelenti: a szaporodás a lények megszakítottóságához vezet... [...] nosztalgiánk van az elveszített folytonosság iránt” (BATAILLE 2001: 14, 16). A transzgressziót úgy értelmezi mint törekvést az emberi élet elkülönültségének és korlátozottságának leküzdésére, a lét elveszett teljességének és autentikusságának visszanyerésére, akár egyéni, akár közösségi szinten. Bataille szóhasználatával: a transzgresszió a munka és a józan ész világának a meghaladása, behatolás a természet, a „szakrális” szférájába, és ezáltal a „szuverenitás” elnyerése. Egyéni szinten ez történhet pl. az erotika, gyilkosság vagy akár a nevetés révén, társadalmi cselekvésként pedig pl. áldozati rituálé, ünnep vagy háború formájában. A transzgresszió „kirajzolja a fénylő vonalat, amely létrehozta” (FOUCAULT 2000: 75), a határt, melyet az emberi kultúrában normák, korlátozások és tilalmak jelölnek. „A magát részben a munkának szentelő emberi közösséget is tilalmak határozzák meg [...] a munka világa a tilalmakkal az erőszakot zárja ki” (BATAILLE 2001: 49).

Bataille transzgresszió-értelmezését kitágítva Foucault a transzgressziót egy olyan tapasztalatként határozza meg, amely egyszer talán „éppoly döntő jelentőségre tesz szert kultúránkban, éppoly mélyre ereszti gyökerét talajában, mint nemrégiben az ellentmondás tapasztalata a dialektikus gondolkodásban” (FOUCAULT 2000: 74). Foucault és más posztmodern gondolkodók számára a transzgresszió „nem a lét, hanem a létrejövés tapasztalata. [...] A transzgresszív aktus lényegi vonása, hogy megtöri a folyamat linearitását: a transzgresszió Blancho szerint »éppen azt jelenti, ami radikálisan irányon kívüli«” (idézi МОЖЕЃКО 2002). Mint ismeretes, Foucault kulturológiai munkáiban éppen olyan határjelenségeket – pl. a szexualitás és az örület – elemez, amelyek szorosan összefüggenek a lehetséges és megengedett határának átlépésével.

Ju. Lotman szemioszféra-konceptiójában is központi szerepet játszik a határ fogalma. A szemioszféra kiindulópontja – ahogy Bataille elképzelésében is – a „diszkrét” és a „kontinuális” dichotómiája. Ezeket a kategóriákat Lotman az emberi agyféltekék eltérő információfeldolgozó mechanizmusaihoz köti, és mint a szemiotizáció folyamatának eltérő, de egymással kölcsönösen összefüggő mechanizmusait értelmezi. E két mechanizmus aszimmetriája adja az emberi intellektus, a szöveg és a kultúra párhuzamának alapját.¹⁴²

A szemioszféra mint az emberi kultúra előfeltétele és egyúttal következménye Lotman meglátása szerint nem homogén, ugyanakkor egységes rendszer, ugyanúgy, mint az emberi individuum. „A szemiotikai individualitás egyik alapvető mechanizmusa pedig a határ” (ЛОТМАН 1999: 175). A szemioszféra eltérő tempóban fejlődő és a szervezettség különböző fokain álló alrendszerek („nyelvek”) sokaságából áll, melyeket egymástól és a szemiózison kívül eső valóságtól határok választanak el. A szemioszféra teljes terét különböző nyelvek, sőt

¹⁴¹ A terminus a geológiában a tengervíz kiadását jelenti a szárazföldre, a genetikában pedig egy adott tulajdonságnak az erőteljesebb megjelenését az utódoknál, mint a szülőknél.

¹⁴² Lotman munkásságát, azon belül a szemioszféra-konceptió formálódását és természettudományos vonatkozásait *A gondolkodó világ modellje* című tanulmányomban foglaltam össze. Ld. SZABÓ 2003.

„szövegek” határai szelik át, miközben e szubszemioszférák mindegyike meghatározott szemiotikai ’én’-nel rendelkezik. Lotman meglátása szerint a határon a szemiotikai aktivitás jelentős mértékben megnövekszik, mivel a határ „egy filterszerű membrán, amely idegen szövegeket transzformál” (ЛОТМАН 1999: 183). Mivel a határ egyidejűleg mindkét rendszer részét képezi, a határon zajló transzformáció, Lotman terminológiájában a „fordítás”, mindig határátlépést jelent, méghozzá nem csak egy irányban.

Minden irodalmi műalkotás a szemioszféra egy sajátos alrendszere, melynek működése Lotman szerint egyrészt hasonlít egy élő rendszer viselkedésére, másrészt pedig egy kommunikációs aktus része, amelyben egyidejűleg zajlik „én-én” és „én-ő” típusú kommunikáció. Nyilvánvaló, hogy az üzenet megértése a befogadó részéről szükségszerűen határátlépéssel jár, mivel, ahogyan U. Eco fogalmaz, „az ingerszövedékre adott válasznak, illetve az egyes ingerek közti kapcsolatok megértésének aktusába minden felhasználó beleviszi konkrét egzisztenciális helyzetét, egyedien kondicionált érzékenységét, műveltségét, ízlését, preferenciáit és személyes előítéleteit, és ilyen módon egyéni nézőpontja szerint érti meg az eredeti formát” (ECO 1998: 73).

A művészi tevékenységre, azon belül az irodalomra Bataille is kitér a transzgresszió kapcsán. A filozófus életművének kutatója, O. Tyimofejeva meglátása szerint „az erotizmus végső történeti és logikai stádiuma a művészi alkotás autonómiája, amikor az alkotó szubjektum a képzelet szabad játékában és a nyelv transzgressziójában realizálja szabadságát a valóság és a józan ész törvényei alól” (ТИМОФЕЕВА 2009: 75). Bataille úgy tartja, hogy „a költészet ugyanoda vezet, ahova az erotika különböző formái: egymástól különálló dolgok összeolvadásához. Az örökkévalósághoz vezet bennünket, s a halálhoz, a halál révén pedig a folytonossághoz: a költészet az örökkévalóság maga” (BATAILLE 2001: 29). Nyilvánvaló, hogy a költészet esetében csupán szemiotikai határ átlépéséről lehet szó; Bataille tulajdonképpen a halál és az erotika kapcsán is gyakran olyan határookra gondol, amelyek csak a kultúra terében léteznek, azaz szemiotikaiak.

Mindezek alapján jól látszik, hogy Bataille antropológiai alapú transzgresszió-koncepciója és Lotman strukturális-szemiotikai alapú szemioszféra-elmélete bizonyos szempontból jól kiegészítik egymást. Ha együttesen alkalmazzuk őket Ulickaja alkotásainak elemzéséhez, az rávilágít az író poétikájának, illetve a műveiben kirajzolódó emberképnek a sajátosságaira.

Ulickaja műveiben a határátlépés az egyik alapvető poétikai elv, amely három szinten ragadható meg. Az első az ábrázolt világ, amelyben a szereplők bizonyos egyéni és társadalmi cselekedetei, illetve belső tapasztalatai a Bataille-féle értelemben transzgresszívek (ld. például a misztikával foglalkozó fejezetet). A második szint a hősök művészi alkotótevékenysége és az ennek eredményeképp létrejövő műalkotások, melyekben összekapcsolódik az antropológiai és szemiotikai határátlépés. Egyrészt maga az alkotótevékenység egy antropológiai transzgresszív aktus, másrészt a megjelenített műalkotások a lotmani értelemben vett „szöveg a szövegben” jelenségként funkcionálnak, egy olyan szemiotikai térként, melyben különböző szemiotikai alrendszerek közötti határátlépések zajlanak (ld. az alkotó hősökről szóló fejezetet). A harmadik szint, ahol a transzgresszió tetten érhető, a szerzői kompetenciához tartozik: egyfelől a művek és a műveken kívüli valóság közötti határátlépések, másfelől a különböző korszakokat, kultúrákat és műfajokat képviselő alkotások sokasága, amelyekkel Ulickaja művei a hősök kompetenciáján túl lépnek kapcsolatba (ld. az intertextualitásra fókuszáló fejezetet). Az alábbiakban a transzgresszió e három szintjét tekintem át az életmű egészének vonatkozásában, gyakran visszautalva munkám korábbi fejezeteire, amelyeknek az elrendezése ehhez a három szinthez igazodik.

A transzgresszió filozófiáját mindenekelőtt a halál és a szexualitás alapozza meg, mivel elsősorban ezekben tárul fel az ember számára a lét folytonossága. Míg a halál pillanatában végleg megszűnik a személyes élet elkülönültsége, és az egyén feloldódik a lét folytonosságában, addig a közösülés extázisában ideiglenesen törlődik el a két felet elválasztó határ. Bataille ezzel magyarázza, hogy minden emberi civilizáció alapja az öléssel és a szexualitással kapcsolatos tilalmak; a „Ne ölj!” és a „Ne törj házasságot!” a két legfontosabb parancsolat.

Ulickaja életművében, ahogy azt már láttuk is a korábbiakban, mindkét téma, a halál és a szexualitás is központi szerepet tölt be. Az utóbbi jelentőségét hangsúlyozzák, többek között, az első Ulickaja-monográfia szerzői: „Ulickaja holisztikus szemlélete azt bizonyítja, hogy az erotika egyaránt tartozik az intellektuális és a fizikai szférához, és az író egy olyan tolerancia mellett érvel, amely mindkettőre kiterjed. [...] Ulickaja elutasítja azt a felfogást, amely szerint a szexualitás veszélyes, tisztátalan és megalázó” (SKOMP, RADCHLIFF 2015: 33, 59).

Az Ulickaja-hősök szexualitásának gyakori jellemzője, hogy nem illeszkedik az adott társadalmi közegben elfogadott normákhoz és ezáltal válik transzgresszívvé. Egyes esetekben a(z íratlan) normák átlépése, tagadása révén, máskor pedig a szexuális aktusban megélt teljesség-élmény okán. Az első típusra kiváló példa a *Mellékszereplő-párok* című fejezetben tárgyalt két Tánya alakja, akik közül az egyik körül „kutyalakodalom” zajlik, a másik pedig egy „ikerpártól” esik teherbe. Ugyanilyen, a normákon könnyedén túllépő szexualitás jellemzi Médea hűgát, Alexandrát is, aki viharos munkahelyi magánélete során „bármilyen vízből kihalássza a gyöngyszemeket, és az összes virágról begyűjti a nektárt” (ULICKAJA 2003a: 91), majd a nővére férjétől szül titokban gyermeket; vagy a Jákob-regény hősnőjét, Norát, akit „a szerelemnek csak a technikai oldala érdekelt, és gyakorolta is magát ebben az új művészetben minden adandó alkalommal, minden többé-kevésbé alkalmas partnerrel” (ULICKAJA 2016: 94). Majd polgárpukkasztó szándékkal feleségül megy egy osztálytársához még az iskola befejezése előtt, és később, amikor gyereket akar, a „férjét” annak tudtán kívül használja fel erre.

Ezek a határátlépések, Sz. Kastanova terminológiájával élve, „lefelé irányuló” transzgresszióként határozhatóak meg (KAIHTAHOBA 2016), mely a „szakrális” szféra alacsonyabb szintjeit célozza, és a profán világ (jelen esetben: a műben ábrázolt társadalmi közeg) számára elfogadhatatlan. Ugyanakkor, ugyanezek a nőalakok a „felfelé irányuló” transzgressziót is rendre megélik, amikor rátalálnak a partnerre, akivel megtapasztalhatják a határok eltörlődését. Ezt éli meg például, Nora Tengizzel, vagy Olga Iljával: „ezen a végsőkhig vitt, a lehetőségek határán álló testi önkifejezésen keresztül, ezen a szexuális hőstetten keresztül megvalósult a közösen meghúzott határon való átlépés – mintha ott valósult volna meg a kinyilatkoztatás, ahol az ember már nem is várta. A szex legnagyobb gyönyörein túl feltárult előttük valami más, a saját 'én' szavakkal kifejezhetetlen feloldódásának boldogsága...” (ULICKAJA 2011: 205).

A szexualitás Ulickaja műveiben gyakran kapcsolódik össze közvetlenül a másik, Bataille által kiemelt transzgresszív tapasztalattal, a halállal. A *Szonyecska* című kisregényben Robert Viktorovicsot szexuális aktus közben éri a halál, a *Vidám temetésben* a haldokló hőst meztelen nők csapata veszi körül, és utolsó éjszakái egyikén, amikor Valentina segít benedvesíteni kiszáradt ajkát, Alik maga jegyzi meg: „Házasságtörőként fogok meghalni...” (ULICKAJA 2005: 83).

A kifejezetten a halálhoz kapcsolódó határátlépéseket részletesen bemutattam a misztikával foglalkozó fejezetben. A transzgresszió szempontjából is fontos kiemelni, hogy az életből való távozást, a határátlépést Ulickaja műveiben szimbolikus térelemek jelölik. Ezek

közül, ahogy láttuk, leggyakrabban az ajtó és az ablak jelenik meg, de fontos szerepet játszik a folyó-szimbólum is. A *Vidám temetés* főhősének határátlépése, ahogy arról már esett szó az első, főhősökről szóló fejezetben, az *Isteni színjáték*hoz kapcsolatosan szimbolizálódik. A folyamat kezdőpontja, amikor Alik a halál pillanatához közeledvén Kharon ladikjára utal, zárása pedig a már halott hős magnetofonról megszólaló hangja, melyet a narrátor „a túlpartról átdobott kavics”-ként azonosít (ULICKAJA 2005: 156). A Jákob-regény hősnője, Nora, miközben egy folklór-előadás díszletét tervezi, kisebb kutatást végez, és ennek során egy univerzális mítosz nyomaira bukkan, amelyet felhasznál az előadás tervéhez: „Kiderült, hogy minden kultúrában jelen van egy univerzális kép – a szárazföldi, szilárd emberi világ hatalmas vizek ölelésében létezik, és a halál után a léleknek át kell jutnia ezeken a vizeken, hogy elérjen a túlsó partra, egy másik világ szélére, egy másik létezésbe...” (ULICKAJA 2016: 382).

A szexualitás és a halál mellett az Ulickaja-művekben ábrázolt világban fontos szerepet játszanak a különböző pszichofizikai állapotokhoz kapcsolódó határátlépések is. Bataille ezeket nem említi a transzgresszív tapasztalatok között, pedig nyilvánvalóan olyan állapotokról van szó, melyek révén megtapasztalható a lét folytonossága. Ilyen típusú transzgresszív tapasztalatot jelentenek Jelena Kukockaja korábban már említett álmai-látomásai, melyek során a hős egy „közbülső” vagy „harmadik” állapotba kerül. Magában ebben az állapotban is, ahogy azt a misztikáról szóló fejezetben láttuk, kifejezetten fontos szerepet játszanak a legkülönfélébb határátlépések. De a pszichofizikai transzgresszióhoz sorolható Nora fiának, Juriknak a drogfüggősége is, mely egyrészt halálközeli állapotot eredményez (ld. a túladagolás-epizódot a hazafelé tartó repülőúton), másrészt, akárcsak a többi transzgresszív aktust, fizikai és egyúttal szimbolikus terek – Oroszország és az USA – közötti határátlépés kíséri.

A transzgresszió egy másik szintjét képviseli a hősök művészi tevékenysége, amikor a művészet – költészet, festészet, zene, színház – segítségével lépnek ki a hétköznapi világából a Bataille által „szakrálisnak” nevezett szférába. A hősök művészi tevékenységének ábrázolásakor gyakran hangsúlyos momentum magának a határátlépésnek a megjelenítése, annak megmutatása, hogyan alakul át közvetlenül műalkotássá a hősök „valós”, „életbeli” tapasztalata. A *Médea és gyermekei* című regényben például, Mása Miller a halálát megelőző néhány hét folyamán versekben rögzíti a Butonovval átélt szexuális transzgresszív tapasztalatát: „s ahol a testi mély terem, / a hasadék szűk peremén, / reped az ég, akár hidak ha dőlnek, / nincs köztünk szakadék, egyek vagyunk” (ULICKAJA 2003a: 265). Ugyanígy, közvetlen élményből táplálkoznak a Muratov nevű festő rajzai a fürdőző öregasszonyokról az *Imágó* című regényben. A szöveg magát a rajzolás folyamatát, azaz egy kétszeresen transzgresszív aktust jelenít meg: egyrészt a művész kilépését a hétköznapi valóságból a művészet terébe, másrészt a „valóság” műalkotássá transzformálódását, miközben a látványban egyszerre tematizálódik az erotika és az elmúlás. „...meglátta a testüket. Nem tudta levenni róluk a szemét. [...] ezek az érdes lények, akik ott sűrögtek két méterre tőle, a test élő maradványai voltak, és csak nagy képzelőerővel lehetett beleképzelni e görbe csontokba és lógó bőrökbe a női természetet... [...] visszabújt a függöny mögé. Aztán néhány napig titokban rajzolgatta a fehér hattyúk fürdését, ahogyan elnevezte magában a meglesett képet” (ULICKAJA 2011: 354, 355). Szintén az olvasó szeme láttára, a hős közvetlen élményének hatására születik a zene a *Kukockij esete*iben: Szergej búcsúzik a haldokló Tányától és meg nem született közös gyermeküktől a zene nyelvén: „És a zene most érthetően, szabatosan beszélt, egyáltalán nem elmaszatoltan, mint ahogy annak tűnhetett volna, aki nem ért a nyelvén: ég veletek, ég veletek... örökre ég veletek... és ezek a kis éles, kicsorbult, fémes hangok ugyanolyan könyörtelenek voltak, mint amilyen gyönyörűek...” (ULICKAJA 2003: 475).

A transzgresszív alkotói aktusnak a fentiekől némileg eltérő típusát képviselik Nora és/vagy Tengiz színházi adaptációi. Ezeknek az előadásterveknek a kiindulópontja, ahogy arról korábban már volt szó, nem a hősök „valósága”, hanem különböző korszakokat és műfajokat képviselő irodalmi művek. Ahogyan a hősök ezeket a műveket interpretálják és új művészi formába öntik, tulajdonképpen nem más, mint a szemiotikai rendszerek határán zajló folyamatnak, a lotmani „fordításnak” a megjelenítése a regény világában. Előadásterveik záróképeiben ugyanakkor már nem fordításról beszélhetünk, hanem az antropológiai és a szemiotikai határlépés összekapcsolódásáról. Az elemzett művekből Nora és Tengiz gyakran éppen transzgresszív szituációkat emel ki, melyek többnyire az előadások záróképeiben öltenek művészi formát, s kerülnek egyúttal az előadást leíró szövegrész határára.

Ez a kettős transzgresszió a személyes szférához kapcsoltan Leszkov *Kisvárosi Lady Macbeth* című művének adaptációjában jelenik meg a legnyilvánvalóbb módon. A Nora által elképzelt zárójelenetben a szerelmi szenvedély áldozatai bebábozódnak, majd az előadás legvégén a bábok megrepednek, jelezve a határlépést: „... fönt pedig, a levegőben, mint fekete léghajók, szivar alakú, lepelbe burkolt figurák lógtak. [...] Mindenki megdermed, közben megszólal egy finom, hajlékony hang. Az egyik figura felfeslik. A hang hangosabban szól. A repedésből nagy, fehér lepke bújik elő... És még egy...” (ULICKAJA 2016: 478).¹⁴³ Az előadástervben megjelenített transzgresszív aktus tehát egybeesik az elképzelt színpadi mű végével, egyúttal az azt leíró „szöveg a szövegben” részlet határával a regényben – így kapcsolódik össze a transzgresszió antropológiai és szemiotikai aspektusa.

Ugyanezzel a jelenséggel találkozunk Nora utolsó munkájában, a *Hegedűs a háztetőn* előadástervében, amelyben a transzgresszió nem személyes, hanem társadalmi aktus. Mielőtt megtervezné a saját előadását, Nora nem csupán a mű amerikai film-változatát nézi meg, hanem dramaturg barátjával elmegy egy kis moszkvai színházba, ahol éppen ezt a darabot játsszák, majd az előadást közösen értékeli-értelmezik. Ulickaja hőse tehát nem csak az eredeti Sólem Aléchem-művel dolgozik, hanem annak már létező „fordításaival” is a film és a színház nyelvére. Így, miként azt a *Díszlettervező-dramaturg hős* című fejezetben, a többi színpadi terv kapcsán láttuk, a darab értelmezése során egy többszörösen fikcionált, összetett szemiotikai tér keletkezik. Nora interpretációjában a mű eszkatológikus véget ér: Anatevka lakói elhagyják a földi (Bataille terminológiájával: a „profán”) világot, és egy létrán a metafizikai (Bataille terminológiájával: a „szakrális”) szférába lépnek át. Nora előadástervének záróképe ily módon egy közösségi transzgressziót jelenít meg, és ezt a végkifejletet a hős kiterjeszti az egész emberiségre. „Itt zajlik a finálé: egy rohamosztagos közli a zsidókkal, hogy mindenkit kiköltöztetnek Anatevkából, a zsinórpadról leereszkedik egy létra – és gondoljanak róla, amit akarnak, ki-ki a maga ismeretei alapján. Gondolhatják azt is, hogy ez nem más, mint Jákob lajtorjája – a zsidók lerántják a rudakról az utolsó függönyt is, magukra öltik ezeket az éjfekete lepleket, és elindulnak felfelé a létrán, és eltűnnek fent, a zsinórpadráson...” (ULICKAJA 2016: 624).

¹⁴³ A bábból kikelő pillangó az Ulickaja-életmű egyik fontos metaforája. A bebábozódás és a pillangóvá válás folyamatán alapul az *Aqua Allegoria* című elbeszélés szüzséje, és ahogy láttuk, az *Imágóban* is az egyik alaptémához, a felnőtté váláshoz tartozik a kép, mely egyúttal fontos kapcsolódási pontot jelent Dosztojevszkij regényéhez, az *Ördögökhöz*. Érdekes egybeesés, hogy Bataille erotika-filozófiájában is megjelenik ez a kép a transzgresszív aktussal kapcsolatban: „Ezekben az érzésekben nincs semmi beteges, azt jelentik az ember életében, amit a bábállapot az állatban. Az ember abban a pillanatban szerzi meg a belső tapasztalatot, amikor feltöri a gubót, és tudatára ébred, hogy önmagát töri meg, nem a kívülről ellenkező irányba ható ellenállást. Túljut az objektív tudat határain, amelyet a gubó falai zártak le, és ez a folyamat összefügg eredeti életmódja felborulásával” (BATAILLE 2001: 46).

A létrát mint a transzgresszió eszköztét Nora egyértelműen a bibliai Jákob-történethez kapcsolja, „amelyen angyalok mászkálnak le-föl, a legfelső fokáról pedig maga az Úristen szól le hozzá...” (ULICKAJA 2016: 625). Ugyanakkor az, hogy éppen ez a bibliai történet adja a regény címét és jeleníti meg szimbolikusan a másik főhős, Jakov Oszeckij küzdelmes életútját – túlmutat Nora kompetenciáján (aki nagyapja irataival csak a szüzsé legvégén, jóval a *Hegedűs a háztetőn*-előadás után ismerkedik meg), és már a szerzői szinten megvalósuló határátlépések közé tartozik.

A szerzői szinten történő határátlépés ugyanazt a kettősséget mutatja, amit a hősök művészi tevékenysége kapcsán tapasztaltunk. Egyrészt a hősök megformálásában kiemelkedő szerepet játszik a prototípusok és a hozzájuk kapcsolódó referenciális elemek használata – ebben az esetben a valóság, az adott történelmi korszak és a mű fiktív világa között zajló transzgresszióról beszélhetünk. Másrészt a hősök gyakran intertextuális „csomópontként” funkcionálnak: ekkor alakjukban a szemioszféra különböző „nyelvei” és „szövegei” között megy végbe a transzgresszió.

Ahogy azt az Ulickaja-szakirodalom áttekintése során láttuk, az Ulickaja-művek fő- és mellékszereplői mögött gyakran áll többé vagy kevésbé manifeszt módon jelölt prototípus. Ebből a szempontból a *Háború és béke* jelenti a nyilvánvaló párhuzamot és kiindulópontot a hősök megformálásában: miként a Tolsztoj-regényben, Ulickaja műveiben is megjelennek egyrészt valós történelmi személyiségek, másrészt beazonosítható prototípussal rendelkező, részben valós, részben fiktív szereplők, harmadrészt, teljes mértékben fiktív alakok. A hősöknek ez a három kategóriája leginkább a két, széles társadalmi tablót felmutató nagyregényben, a *Daniel Stein, tolmácsban* és az *Imágóban* érzékelhető.

Az utóbbi egyik epizódjában valós történelmi személyként A. Szaharov akadémikus jelenik meg, akinek az emberi jogi tevékenysége kerül előtérbe. Részben fiktív, részben valós hős, többek között, a korábban már említett Liza (prototípusa: E. Leonszkaja), a festő Muratov (prototípusa: V. Sziszojev), vagy a költő és jogvédő Miha (prototípusa: I. Gabaj),¹⁴⁴ akiket teljes mértékben fiktív alakok sokasága vesz körül.

A Daniel-regényben valós történelmi személy például, János Pál pápa. A főhőst Ulickaja köztudottan Oswald Rufaisenről mintázta, akivel egyszer személyesen is találkozott. A találkozás olyan mély benyomást tett rá, hogy a már létező hivatalos életrajzok mellett ő is meg akarta írni a maga változatát, amihez több éven át gyűjtött anyagot.¹⁴⁵ Végül mégis a fikciós forma mellett döntött, különböző módon és mértékben megváltoztatva az eredeti életrajzot. A regény egyik szerzői levelében reflektál is erre az eljárásra: „Ez alkalommal megpróbálok szabadulni a dokumentumok nyomása alól, a kereszt- és vezetéknevektől, a valós személyektől, akiket esetleg megbántok vagy kárt okozok nekik, de megőriznék mindent, aminek »nem privát« jelentősége van. Megváltoztatom a neveket, berakom a saját, kitalált vagy félig kitalált alakjaimat, hol a helyszínt, hol az időpontot változtatok meg, önmagamat szigorúan kézben tartom és megpróbálok nem önfejtősködni” (ULICKAJA 2009: 121).¹⁴⁶ Daniel atya, a részben valós, részben fiktív regényhős legalább annyira szimbolikus, mint amennyire a prototípus által determináltan realiztikus, mivel, ahogy azt a *Heterotópiák* fejezetben láttuk, alakjának meghatározó sajátossága a közvetítés, a határátlépés nyelvek, vallások, nemzetek, emberi sorsok vonatkozásában.

¹⁴⁴ A regény több hősének prototípusát is megnevezi ЛАТЫНИНА 2011.

¹⁴⁵ Ulickaja első elképzelése a Rufaisenről N. Tec (TEC 1990) által írt életrajz lefordítása majd átdolgozása volt.

¹⁴⁶ A prototípus problematikához tartozik bizonyos hősök autobiografikus jellege. Ebből a szempontból kiemelkedik Nora, a Jákob-regény hősnője, akinek az alakjához, ahogy láttuk a *Diszlettervező-dramaturg* hős című fejezetben, beazonosíthatóan kapcsolódnak Ulickaja életének bizonyos momentumai.

Ez a kettősség, a prototípus használatából adódó realizztikusság egyfelől, illetve az alak szimbolizációja másfelől, számos mellékszereplőre is jellemző, többek között az alkotó hősökkel foglalkozó fejezetben már érintett ikonfestő, Johanna anya alakjára. Az ő példáján mutatom be röviden, hogyan alkalmazza Ulickaja a prototípust a hős megformálásához, illetve hogyan kapcsolódik a prototípus élete és munkássága háttérén szimbolizálódó alak a mű egyik alapproblémájához, egyúttal Ulickaja poétikájához.

Johanna anya jelentéktelen epizód szereplőként, mindössze néhány rövid levél szerzőjeként tűnik fel a műben. Daniel Steinnel nem kerül közvetlen kapcsolatba, de fontos szerepet játszik Tereza és Jefim életében, és ő küldi Danielhez Fjodort, aki később megrongálja a templomot és benne a *Dicsőítések az Urat* ikont. Johanna Mihail atyának címzett leveleiből a hősről csak kisszámú életrajzi tény derül ki, amelyek azonban elegendőek ahhoz, hogy beazonosítható legyen a hős prototípusa: az ikonfestő Johanna nővér, azaz Julia Reitlinger.¹⁴⁷

Julia Reitlinger 1898-ban született, a felmenői közt anyai és apai ágon is több magasrangú katonatiszt volt.¹⁴⁸ Erre a momentumra Johanna anya is kitér az egyik regénybeli levélben: „...az én családomban a férfiak két évszázadon át hol katonaként, hol az egyházban szolgáltak, és mindkét pályán magas rangokba jutottak...” (ULICKAJA 2009: 319). Reitlinger 1918-ban ismerkedett meg Sz. Bulgakovval, aki a lelki vezetője lett, s nem sokkal később mindketten emigráltak. Néhány év prágai tartózkodás után Reitlinger is Párizsba költözött, ahol világi szerzetesként felvette a Johanna nevet, és szoros kapcsolatot tartott fenn Sz. Bulgakov családjával. Bulgakov a halála előtt hagyta meg Reitlingernek, hogy települjön vissza a Szovjetunióba, aki ezt az engedélyezési folyamat elhúzódása miatt csak 1955-ben tudta megtenni. Taskentbe irányították, ott telepedett le és kapott munkát egy vegyi üzemben. Gyakran utazott Moszkvába, ahol a szintén repatriált Szergejenko atya, majd annak halála után Alekszander Meny lett a lelki vezetője. Reitlinger tizennégy éven át folytatott intenzív levelezést A. Meny atyával, így feltételezhető, hogy a regénybeli Mihail atya prototípusa A. Meny.¹⁴⁹ Az idős korára teljesen megvakult Reitlinger kilencven évesen hunyt el. Ez a két utóbbi életrajzi tény is megjelenik a regénybeli Johanna anyával kapcsolatban: a kilencvenéves hős súlyos látásproblémákra panaszkodik levelezőpartnerének: „Már három éve csak annyit látok, hogy ott az ablak, de hogy kint mi van, azt nem tudom kivenni. Tényleg nem tudom. Mire megkapod ezt a levelet, vagy látó leszek, vagy sötétben maradok immár végig” (ULICKAJA 2009: 403).

Johanna anya prototípusát, J. Reitlingert gyerekkorától érdekelte a festészet. Művészeti iskolában tanult, majd Prágában az ottani Művészeti Akadémián és N. P. Kondakov ikonográfiai kurzusain vett órákat. Prágában kóstolt bele az ikonfestészetbe is, egy óhitű ikonfestő útmutatásai alapján. Később Párizsban M. Denis stúdiójába járt, ahol a középkori hagyomány és a kortárs esztétikai áramlatok egyesítésével a vallási művészet megújítására törekedtek. 1929-ben Münchenben egy régi orosz ikonokat bemutató kiállítás gyakorolt rá olyan nagy hatást, hogy komolyabban kezdett az ikonfestéssel foglalkozni, a saját önálló útját

¹⁴⁷ A Johanna anya prototípusára vonatkozó feltételezésemet megerősítette a Szolzsenyicin-ház J. Reitlinger hagyatékát gondozó munkatársa.

¹⁴⁸ J. Reitlinger részletesebb életrajzát ld. ЯЗЫКОВА 2016.

¹⁴⁹ Erről a hősről olyan kevés az információ a műben, hogy nehéz egyértelműen kimutatni a mögötte álló prototípust. De a regény utolsó előtti szerzői levelében Ulickaja személyes ismerősként ír az A. Meny köreihez tartozó emberekről: „...ha tudnád, milyen elbűvölő keresztényekkel találkoztam fiatalkoromban, az eltávozott nemzedékből, akik aztán a szovjet zülléstől érintetlenül tértek vissza az emigrációból... [...] Alekszandr Meny atya, Szergej Zseludkov atya, Anatolij Emmanuilovics Kraszov-Levityin, Vegyernyikovék... Számomra ezek az emberek voltak az egyház” (ULICKAJA 2006: 486). Ulickaja kapcsolatáról A. Meny atyával és körével ld. ШУБИНА 2017.

keresve a szigorú hagyományon belül. Sz. Bulgakov támogatta Reitlinger abbéli törekvését, hogy megújítsa az ikonfestészetet. Úgy gondolta, hogy „Johanna nővérben megvan egy teológus adottsága, az élő teológiai gondolat”, és esélyt látott arra, hogy éppen Johanna lesz az, aki „kitapintja az ikon jövőjét” (ЯЗЫКОВА 2016: 10).

Reitlinger termékeny festő volt: a kisebb-nagyobb ikonokon kívül templomi freskókat is festett, illetve részt vett teljes ikonosztáz megalkotásában is. Idősebb korában, már a Szovjetunióban, jellegzetes munkái a mini ajándék-ikonok, melyeket elsősorban a Menygyülekezet tagjai számára készített. Egy ilyen ikont maga Ulickaja is kapott a fia születésének alkalmából (УЛИЦКАЯ 2017).

A franciaországi orosz diaszpóra kedvelt városkájában, Meudonban található pravoszláv templom Johanna nővér által 1932-ben festett freskóit így értékeli a kortárs Ju. N. Zavadovszkij: „Julinka Reitlinger valami egészen sajátosat hozott az Úrnak ebbe a gyümölcsöskertjébe – örömmel és gyermekien festette ki a templomot, hogy a hívők úgy örvendezzenek, mint a gyermekek, amikor körös-körül minden olyan nehéz és szomorú. Szidták őt a szigorú kánonok megsértése miatt, de lassan mindenki megértette, hogy Johanna nővér filozófiája életigenlő filozófia, amely legyőzi a kétségbeesést...” (ПОПОВА 2008). N. A. Sztruve pedig így nyilatkozik Reitlinger munkásságáról: „[Johanna nővért] az foglalkoztatta, miként tudna olyan ikont festeni, amely egyszerre szellemi, hogy ne zavarja az imát, ugyanakkor művészi is. [...] Ez a kettősség, a látszólag egyesíthetetlen egyesítése, a régi mesterek iránti hűség és a művészi megvalósítás szabadsága, érintse az a szint, a vonalvezetést vagy a témát – ez határozza meg Johanna nővér művészi-vallási útját” (СТРУБЕ 2006: 13–14).

J. Reitlinger életművének helye és szerepe az orosz szellemi kultúrában nyilvánvaló párhuzamban áll mind a Daniel-regény főhősének bizonyos vonásaival, mind a regény egyes esztétikai-poétikai sajátosságaival. Reitlinger önmagát „világokat összekötő hídnak” nevezte (ЯЗЫКОВА 2016: 1). A híd-metaforát használja Daniel Stein életútjának összegzésére Ulickaja is: „Amikor ő meghalt, kiderült, hogy a judaizmus és a kereszténység közti egyetlen híd az ő eleven teste volt. Meghalt – nincs híd” (ULICKAJA 2009: 502). A metafora a két alak törekvéseit és habitusát meghatározó párhuzamra mutat rá: egyrészt a profán és a szakrális szféra, másrészt a kultúra különböző szférái és korszakai között betöltött közvetítő/összekötő szerepre. Reitlinger világi, Daniel Stein pedig a kolostorából egyedülként a világba kijáró szerzetesként, az életmódja révén közvetít(ett) alapvető értékeket, mindenekelőtt az életigenlést, az élet elsőbbségét a dogmához képest. Ebből a szempontból életük és tevékenységük mindenképpen „eltér a kánontól”, de ugyanígy a kánontól eltérő helyet foglalnak el a kultúrában is. Ahogy láttuk, Daniel nyelvek és vallások között tölti be az összekötő kapocs szerepét, Johanna nővér pedig az orosz kultúra egymástól elszakadt szférái, a párizsi orosz vallásfilozófiai iskola és a Szovjetunióban a súlyos üldöztetések után a hatvanas években újjáéledő pravoszláv egyház között. Reitlinger szerepét így értékeli A. Meny a hozzá írott levelében: „Az Ön jelenléte számomra a szellemi kapcsolat helyreállítását jelenti azzal a nemzedékkel, amelynek oly sokkal tartozunk. [...] Nem lehet túlértékelni azt a szerepet, amelyet a jelenlegi nemzedékek számára játszik és játszott Sz. Bulgakov és a körülötte lévő gondolkodók egész sorának az öröksége. Gazdag és nélkülözhetetlen táplálékkal látták el azokat, akik most tértek meg az Atya házába. A szakadék át lett hidalva, és ennek jele az Ön munkái” (idézi ЯЗЫКОВА 2016: 15).

A Daniel-regény főhősével való párhuzamon túl magának a műnek az esztétikai-poétikai sajátosságai is kapcsolatba hozhatóak J. Reitlinger életművével. Ahogyan Reitlinger törekedett összeegyeztetni művészetében a vallási és profán festészetet, és a hagyományon

belül, de azt megújítva megtalálni a maga egyéni útját, úgy kapcsolta össze regényében Ulickaja a vallási tematikát a modern kor profán problémáinak széles körével, és hozott létre egy sajátos műfaji alakzatot a dokumentarizmus és a fikció egyedi vegyítésével. Ily módon Ulickaja, akárcsak a főhőse, Daniel Stein, illetve epizódszereplőjének prototípusa, J. Reitlinger, regénye révén a híd szerepét tölti be a kultúra különböző szférái között.

A művön kívüli valóságból „átléptetett” hősökön kívül Ulickaja műveiben olyan alakokkal is találkozunk, amelyek intertextuális csomópontként funkcionálnak, azaz művön kívüli szemiotikai rendszerek bizonyos elemei kapcsolódnak össze bennük. Ilyen, neves irodalmi nőalakokból „kikevert” figura Szonyecska az azonos című Ulickaja-kisregényben – az ő példáján mutatom be a hősök megformálásában tetten érhető tisztán szemiotikai transzgressziót.

A Szonyecska alakjában kimutatható irodalmi prototípusok egy része elsősorban tematikus-szimbolikus, egy másik része pedig strukturális-funkcionális párhuzamban is áll Ulickaja hősnőjével. Az előbbieket közé tartozik Natasa Rosztova a *Háború és békéből*, és Olga Szemjonovna a *Tündérke (Aranyoska)* című Csehov-elbeszélésből, az utóbbiakhoz sorolható Szonya Marmeladova a *Bűn és bűnhődésből* és Liza Puskin *Parasztruhás nemeskiasszony* című elbeszéléséből.

Natasa Rosztova neve már Szonyecska első bemutatásakor feltűnik, az Ulickaja-hősnő irodalomhoz való viszonyának jellemzésére: „A nyomtatott szó iránti fogékonysága olyan erős volt, hogy a kitalált hősök együtt léteztek az élőkkel, a hozzá közelállókkel, és Natasa Rosztova tiszta szenvedése a haldokló Andrej herceg ágyánál hitelességét tekintve tökéletesen egyenrangú volt Szonyecska nővérének égető fájdalmával, aki egy ostoba figyelmetlenség miatt veszítette el négyéves kislányát...” (ULICKAJA 2006: 6). A szüzsé szintjén Szonyecska útja Tolsztoj hősnőjének átváltozásával hozható párhuzamba. Natasa, a bájos és költői nemeskisasszony a regény végére „erős, szép, termékeny nősténnyé” (TOLSZTOJ 1979: IV/269) válik, akinek az életét kizárólag a család tölti ki: „Az a tárgy, amibe Natasa teljesen belemerült, a család volt, vagyis a férje, akivel úgy kellett bánnia, hogy oszthatatlanul, csakis az övé legyen; a ház meg a gyermekek, akiket hordania, szülnie, táplálnia és nevelnie kellett” (TOLSZTOJ 1979: IV/271). Ugyanígy változik át Szonyecska, a kevésbé költői külsejű és az irodalom világába merült könyvtáros lány a családjának élő, férjét és lányát a testével tápláló,¹⁵⁰ a munkájával fenntartó mintaszerű háziasszonnyá, aki „minden önkéntelen-vallásos buzgalmát a hússal, hagymákkal és sárgarépákkal zajló konyhai tevé-vevésbe helyezte...” (ULICKAJA 2006: 66).

A család, a férj támogatása köti tematikusan és szimbolikusan Szonyecskát Csehov hősnőjéhez, Tündérkéhez is. A Csehov-elbeszélés szüzséje a hősnő egymást követő házasságainak történetéből áll. Tündérke, Szonyecskához hasonlóan, „csendes, jólelkű, sokat siránkozó, szelíd, lány tekintetű, egészséges kisasszony”, aki „állandóan szeretett valakit, anélkül nem bírta ki” (CSEHOV 2004: 610). Kétszer megy férjhez, majd a volt bérőjével él együtt, míg végül annak gyermekét veszi magához. Maximálisan azonosul a férfiak – egy mulatókert tulajdonosa, egy fakereskedő, egy állatorvos és a gimnazista fiú – életmódjával és gondolkodásával, teljes mértékben feloldódva bennük. A hősnő különböző állapotainak szimbolikus megjelenítője a ház, „amelyben születése óta lakott, és amely végrendeletileg az ő nevére volt írva” (CSEHOV 2004: 610). Amikor Tündérkének van partnere, a ház virágzik, amikor férfi nélkül él, az udvar kiürül, a ház elsötétül.

¹⁵⁰ V.ö.: „...teste néma örömmel csillapította a két, tőle elválaszthatatlan, drága lény szomját” (ULICKAJA 2006: 31).

Szonyecska személyisége ugyan nem oldódik fel teljesen Robert Viktorovics mellett (ld. vitájukat az orosz irodalom és Tanya nevelése kapcsán), de „asszonyi bizalma nem ismert határokat. Valamikor elhitte, hogy a férje tehetséges, és attól fogva a legáhitatosabb lelkendezéssel tekintett mindenre, ami kikerült a kezéből” (ULICKAJA 2006: 34). Szonyecska és Robert Viktorovics házasságának különböző fázisaihoz különböző lakóhelyek tartoznak, a kazánháztól kezdve a baskír kunyhón át a moszkvai volt nyaralóig, amely számukra az ideális családi élet tere. A házasságtörés felszínre kerülésével ez az ideális ház is elvész: a családot egy „ellenszenves, háromszobás” lakótelepi lakásban költöztetik, „ahol minden, de tényleg minden megalázóan ronda volt” (ULICKAJA 2006: 78).

Csehov elbeszélése és Ulickaja kisregénye között nyilvánvaló kapcsolatot jelent a címbe kiemelt kicsinyítőképzős női név is. A Szonyecska név konnotálta intertextuális kapcsolódásra más művekkel, Cvetajeva és Dosztojevszkij kisregényével a *Hősök és az irodalmi hagyomány* című fejezetben láttunk példát. Ahogy azt a Dosztojevszkij mű kapcsán kimutattam, Szonyecska strukturálisan a *Fehér éjszakák* álmodozójával kerül ekvivalens helyzetbe. A név azonban egy dosztojevszkiji nőalakhoz is köti Ulickaja hősnőjét – Szonya Marmeladovához. Szonya Marmeladovára is a család fenntartásának terhe hárul, és mielőtt prostitúcióra kényszerülne, ő is – mint Szonyecska – varrást vállal, hogy el tudja tartani mostohaanyját és annak gyermekeit. A két nőalak kapcsolatában azonban a strukturális párhuzam a jelentősebb.

Szonyecska hasonló funkciót tölt be Robert Viktorovics életútjában, mint Marmeladova Raszkolnyikov „feltámadásában”. A munkatáborból szabadult Robert Viktorovics, akinek „vadállati életerejére csaknem kimerült”, Szonyecskában leendő feleségére ismer, aki „törékeny kezében tartja majd az ő gyengülő, földhöz közelítő életét” (ULICKAJA 2006: 17). Szonyecska is elkíséri Robert Viktorovicsot a száműzetésbe, és biztosítja számára azt a hátteret, amely hozzásegíti a hőst az újjászületéshez, hogy visszatérjen hivatásához, a festészethez. Robert Viktorovics szempontjából a történet éppen olyan „feltámadás-történetként” olvasható, mint Dosztojevszkij regénye – annak egyfajta profanizált változataként, amelyben a vallási-etikai helyett az esztétikai szférára helyeződik a hangsúly.

A legösszetettebb módon a *Parasztruhás nemeskisasszony* hősnője kapcsolódik Szonyecska alakjához. Szonyecska Puskinnak ezt az elbeszélését emeli le találomra a polcról, amikor szembesülvén férje és Jászja viszonyáról, újra „az olvasás narkózisába” merül – ez a mű jelöli ily módon az Ulickaja hősnő határátlépését a „valóságból” a fikció világába.

Puskin hősnőjéhez köthető a felcserélhetőség gondolata is, mely Szonyecska esetében a nem megérdemelt boldogság, a más helyének elfoglalása érzésében fogalmazódik meg. Liza, hogy kapcsolatba léphessen Alekszej Beresztovval, Akulina nevű parasztlánynak adja ki magát. A név által a hősnő egyrészt Beresztov leveleinek titokzatos címzettje helyére pozicionálja magát, másrészt megváltoztatja a társadalmi státuszát. Beresztov a barnára sült, élénk eszű parasztlányba szeret bele, és nem akarja feleségül venni a fehérre maszkírozott, kényeskedő nemeskisasszonyt, akit Liza szintén szerepként játszik el előtte. Liza maszkjai a szerzői szinten mindenekelőtt a társadalmi és irodalmi sztereotípiák dekonstrukcióját célozzák, de leképezik a mű egyik alapvető problémáját, a saját-idegen kérdését is: a barna szín a sajátot (oroszt), míg a fehér az idegent (angolt) szimbolizálja.¹⁵¹

A színszimbólika és a saját-idegen problematika Ulickaja művében is alapvető, itt azonban két különálló nőalakra bontva. Szonyecska színe a „kreol, szomorú-umbra és

¹⁵¹ Ld. a két fiatal apjának gazdálkodását, akik közül az egyik a hagyományos orosz földesúri életet folytatja, míg a másik angol mintára rendezi be a birtokát. A saját-idegen szembeállítás jelenik meg az elbeszélés szemantikai magját jelentő „De idegen módszerrel nem terem az orosz kenyér” mondásban is.

rózsaszínű, meleg”, illetve „halványbarna” (ULICKAJA 2006: 11, 16), míg az idegen, lengyel származású Jászsát a fehér szín határozza meg: „kicsiny teremtmény, akit mintha esztergapadon vágtak volna ki a legfehérebb és legmelegebb fából [...] tojásfehér arcocská, amely a fehérség, a melegség és az elevenség csodája volt” (ULICKAJA 2006: 62, 72).

Az orosz irodalmi nőalakokon kívül¹⁵² bibliai nőalakok is szerepet játszanak Szonyecská (és Jászsá) megformálásában. Robert Viktorovics temetésén a két összekapaszkodó nőt látva a festő barátja így szól: „Milyen szép... Lea és Rachel... Sose tudtam, milyen szép lehet Lea...” (ULICKAJA 2006: 89). Szavaiból nem derül ki, hogy melyik nőt melyik bibliai alakkal azonosítja, ami poétikailag is leképződik Szonyecská és Jászsá megformálásában. Mert bár Rachel és Lea bizonyos vonásai egyértelműen beazonosíthatóak Ulickaja két nőalakjában, nem egy az egyben: Szonyecská és Jászsá „osztóznak” ezeken a vonásokon. Az életkor és a „házasságok” sorrendje alapján Szonyecská Leával kerül párhuzamba, akivel egy testi attribútum is rokonítja, a gyenge szeme. A Bibliai történetben Lea külsejéről egyetlen dolog derül ki, hogy „gyenge szemei valának” (MÓZES I: 17), a rövidlátó Szonyecská pedig „egészen kis korától szemüveget hordott...” (ULICKAJA 2006: 5).

Jászsát mindenekelőtt a fiatalsága és szépsége állítja párhuzamba Rachellel. Ugyanakkor Szonyecská találkozása Robert Viktorovicsal Jákob és Rachel találkozását idézi fel: ahogyan Jákob Rachelben, úgy látta meg Robert Viktorovics váratlanul és teljes bizonyossággal Szonyecskában a leendő feleségét. És ahogyan Rachel szenvedett attól, hogy nem tudta sok gyermekkel megajándékozni Jákobot, Szonyecská „titokban azon kesergett, mért nem adatott meg neki, hogy gyermekek garmadáját hozza a világra, ahogy nemzetségében szokás volt” (ULICKAJA 2006: 66).

A két nőalak szoros kapcsolata Robert Viktorovics „feltámasztásában” nyer értelmet. Jászsá, amikor először adja oda magát a festőnek, Szonyecská hálóingéből bújjik ki, ami szimbolikusan jelzi a szerepcserét. Jászsá Szonyecská funkcióját veszi át a festő átalakulásának utolsó szakaszában, amikor az a fehér titkát kutatva a fehér Jászsá jelenlétében festi meg azokat a képeket, amelyek bejárják a világot és minden darab „infarktusközeli állapotba sodorja a gyűjtőket” (ULICKAJA 2006: 91).

Összességében tehát Szonyecská alakja intertextuális csomópontként funkcionál; a név és a hozzárendelt élettörténet egy olyan szemiotikai teret hoz létre, amelyben különböző „nyelvek” és „szövegek” lépnek egymással kölcsönhatásba, így kapcsolva be a hőst az irodalmi és kulturális hagyományba. A transzgresszió szempontjából pedig azt látjuk, hogy a szerzői kompetencia szintjén is meghatározó szerepet játszik a transzgresszióknak mind az antropológiai, mind a szemiotikai aspektusa. Az előbbi a hősokeket és a műveket a szerző valóságához, a 20. század közepének – második felének történelmi és hétköznapi valóságához kapcsolja, az utóbbi pedig a hősokek és a művek kulturális beágyazottságát biztosítja. A művek világában egyrészt a különböző (referenciális és kulturális) háttérű elemek egyaránt szimbolizálódnak. Másrészt ez a kettősség tematizálódik Ulickaja alkotó hőseinek tevékenységében, miáltal bizonyos szöveghelyeken többszörösen összetett szemiotikai terek nyílnak meg.

¹⁵² A már említettekén kívül Szonyecská irodalmi előképének tekinthető Je. Zamjatin *Áradás* című elbeszélésének hősnője, Szofja is. Az elbeszélés közvetítő szöveg szerepét tölti be az Ulickaja-kisregény és a *Bűn és bűnhődés* között. Ld.: САБО 2015: 23–47.

VII. ÖSSZEGZÉS: EMBERKÉP ÉS ALAKÁBRÁZOLÁS

Összegzésképpen az Ulickaja-életműre jellemző emberkép és alakábrázolás kölcsönös összefüggésének aspektusait szeretném számba venni. Az elemzések különböző nézőpontokból, de egyértelműen alátámasztják azt a *Bevezető*ben kiemelt sajátosságot, hogy az Ulickaja-művekben kirajzolódó emberkép alapvetően kettős. Egyfelől abszolút értéként tételeződik az alkotó személyiség, aki hivatásán keresztül a kultúra gyakorlatilag bármely területén a világ Teremtésének folytatója. Ez a felfogás, ahogy arra az elemzések több helyen is rámutatnak, alapvetően Ny. Bergyajev személyiség-konceptiójára vezethető vissza. Másfelől viszont minden alak csak egy nagyobb egység részeként, valamiféle közös emberi lényeg egyedi megjelenítőjeként érdekes – ami minden bizonnyal Ulickaja természettudományos szemléletéből fakad, melynek meghatározó összetevője a populációgenetika.¹⁵³

Ily módon az emberképet, és azzal szoros összefüggésben az alakábrázolást is elkülönültség (fragmentáltság) és összefűzöttség kettőse, illetve az előbbi megszüntetésére irányuló dinamika jellemzi, amit poétikailag három szinten lehet megragadni. Egyrészt az életutak domináns tematikus összetevőiben, másrészt a hősök kapcsolódásaiból kirajzolódó szűzséstruktúrákban és mintázatokban, harmadrészt az alakok kultúrába ágyazottságában.

VII.1. AZ ÉLETUTAK DOMINÁNS ÖSSZETEVŐI

A multibiografizmussal foglalkozó fejezetben azt láttuk, hogy Ulickaja főhőseinek megformálása a 19. századi pszichologizáló prózát megelőző időszak eljárásaihoz áll közel, és a bahtyini értelemben vett klasszikus hóstípust aktualizálja. Ennek egyik következménye, hogy a hősök belső világának ábrázolása lényegesen kisebb jelentőséggel bír, mint az általuk bejárt életút, és főként, mint a különböző életutak együttállásai.

Az életút mint az alakábrázolás kitüntetett egysége az Ulickaja-művekben, maga is elkülönültség és összefűzöttség kettősen alapul. Az életutat egyrészt az adott hős életének folyamából kiemelt, önálló epizódok vagy életszakaszok alkotják, másrészt ahhoz, hogy az életút egységesnek és teljesnek mutakozzon, szükségszerű ezeknek az epizódoknak és életszakaszoknak a különböző módokon történő összefűzése.

Az életút fragmentáltsága leggyakrabban abból fakad, hogy egy adott hős életének epizódjai egy másik hős életének eseményeivel váltakoznak. Ez történhet azonos idősíkon, mint például Surik és a hozzá kapcsolódó nőalakok esetében, vagy két párhuzamos idősíkon, ahogyan Nora és Jakov életének eseményei váltakoznak, illetve lehet ezek kombinációja, mint például a Daniel-regényben. A családregény sémában egy hosszabb életszakasz megjelenítése után kerül át a hangsúly a következő nemzedék képviselőjére, akinek az életében a korábban központi hős már csak elszigetelt epizódokban jelenik meg – ahogy az például Pavel Kukockij és a lánya esetében történik.

A fragmentáltság másik gyakori, hagyományosabb módozata az idősíkok váltakozása ugyanazon hős életútján belül. Erre – lineáris történetkibontás mellett – a legeklektánsabb példa Jelena Kukockaja, akinek a szűzsé jelen idejéhez tartozó életeseményei közé az első házasságáról, a gyerekkoráról, sőt a halála utáni létmódjáról szóló hosszabb-rövidebb epizódok

¹⁵³ Fontos leszögezni, hogy bár Ulickaját a szovjet korszak krónikásának tartják, emberképének mindkét aspektusa kifejezetten polemikusan viszonyul a szovjet emberideálhoz. Az alkotó személyiség koncepciója direkt módon nyúl vissza az Ezüstkor embereszményéhez és helyezkedik szembe a személyiséget felszámoló/elnyomó szovjet közösségeszménnyel. A személyiséget meghaladó nézőpont pedig a (korai) szovjet korszakban üldözött genetikai szemléletet állítja vissza jogaiba (polemizálva egyúttal az akkor divatos lamarcista felfogással).

ékelődnek, és ezek összessége adja ki végül a hős életútját. Szintén különböző idősíkokhoz tartozó epizódokból áll össze Daniel Stein élete, de az ő esetében maga a történet kibontása sem lineáris. A hős életének különálló eseményei különböző szövegszjektumokhoz tartozó szövegtípusokban realizálódnak, ami a végsőig feszíti az életút fragmentáltságát.

Az Ulickaja-hősök életútja ugyanakkor az erőteljes fragmentáltság ellenére is egységes egészként mutatkozik meg. Az epizódok összefűzöttségét részben a hősök belső változatlansága, részben a narrátori nézőpont kettőssége biztosítja. Ahogy arról a főhősökkel foglalkozó fejezetben volt szó, Ulickaja hősei túlnyomó többségükben eleve meghatározott személyiségek, akik konzekvensen kitartanak belülről motivált életfeladatuk mellett, s így kevésbé változnak a mű során. A narrátori nézőpont pedig nem csupán életük elszigetelt hétköznapi epizódjait rögzíti, hanem nagyobb, történelmi vagy legalább nemzeti távlatba is helyezi a hős életének eseményeit, s láttatja az adott hős életútját más életutakkal való összefűzöttségében.

A különböző életutak összefűzését a hősök életének négy jellegzetes, tematikusan kiemelkedő összetevője biztosítja: 1/ a nemzetség, illetve annak kisebb egysége, a család; 2/ a szeretet/szerelm; 3/ a halál; és 4/ a hivatás.

Ahogy azt a bevezető fejezetben láttuk, az Ulickaja-szakirodalomban számos munka foglalkozik ezekkel a témákkal, de összességében inkább leíró jelleggel és kontextuális megközelítéssel. Én mindenekelőtt ezeknek az összetevőknek a funkcionalitására szeretném felhívni a figyelmet. Meglátásom szerint Ulickaja műveiben nem az az alapvető kérdés, hogy mi a szerelem, a család vagy a betegség stb., és még csak nem is az, hogyan él meg ezeket az egyes hősök egy bizonyos történelmi korszak hátterén. Ezeken a tematikus összetevőkön keresztül egy olyan erő mutatkozik meg a művek világában, amely a hősöket és életútjukat valamiféle nagyobb egységbe kapcsolja. A szerző érdeklődésének középpontjában – az egyedi életutak mellett – ez a nagyobb egység, a minden egyedit a maga számtalan változatában és kapcsolódásával magába foglaló, folytonosságában egészes és egyúttal végtelen emberi jelenség áll.

A nemzetség és család tematikán belül az elkülönültség mindenekelőtt a korábbi nemzedékek életére vonatkozó tudás hiányában, illetve az „apátlanság”-ban mutatkozik meg. Mindkét jelenség, természetesen, a regények világában megjelenített történelmi valóságban gyökerezik. Az apák tömeges megtagadásáról és ennek folyományaként a nemzedéki folytonosság megszakadásáról a polgárháborút követő időszakban a *Szociális hálózat* című alfejezetben esett szó. Az pedig közismert tény, hogy a II. világháborút követően a Szovjetunió nemzőképes férfi lakossága jelentős mértékben megfogyatkozott, így generációk nőttek fel olyan családban, melyben nem volt jelen a férj/apa.

Az elemzések azt mutatják, hogy mindkét jelenség fontos szerepet játszik az Ulickaja-hősök megformálásában. A nagyszülők elhallgatott sorsának megismerése, a szellemi rokonság felismerése és vállalása – azaz a nemzedéki folytonosság helyreállítására irányuló dinamika – alakítja a Norához tartozó szüzsés szálát a Jákob-regényben. Ugyancsak kulcsfontosságú momentum a nagyszülők sorsával való szembesülés az *Imágó* egyik központi nőalakjának, Olgának az életében. A nemzedéki folytonosság pozitív képviselője Médea, aki gyermekkorától kezdve tudatosan fogja össze a szerteágazó család tagjait, illetve Anna Alekszandrovna, a dekabrista leszármazott nagymama az *Imágóban*, aki tudatosan tartja életben a körülmények engedte keretek között felmenői arisztokrata-értelmiségi életformáját, és adja tovább unokája nemzedékének.

A nemzedékek közötti folytonosság a legtöbb műben a nagyszülők–unokák viszonylatban áll helyre, miközben a szülők nemzedékéből több szereplő kifejezetten negatív

alak. Ilyen például Olga anyja (*Imágó*), aki karrierje érdekében megtagadja a családját; Nora apja (*Jakob lajtorjája*), aki elhatárolódik Jakovtól és támogatja, hogy Maruszja titokban elváljon tőle; Szanya anyja (*Imágó*), aki nem képes azonosulni az Anna Alekszandrovna képviselte mentalitással, és azzal minden szempontból ellentétes partnert választ magának.

Számos hős személyiségének és életútjának alakulását negatívan befolyásolja az apa hiánya. Részletesen foglalkoztam ebből a szempontból a Surik-regény főhősével az *Apátlanok* című alfejezetben, de megemlíthető itt az *Imágó* három központi alakja, melyek mindegyike apa nélkül nőtt fel, vagy női változatként Mása Miller (*Médea és gyermekei*), akit a nagyszülei neveltek. Ugyanakkor a (pót-)apára találás minden esetben pozitív változást hoz az adott hős életébe: lehetőséget, hogy kilépjen az elkülönültségből és kapcsolódjon másokhoz. Erre a legnyilvánvalóbb példa T-shirt a *Vidám temetésből*, aki, miután az apja közelébe kerül, kigyógyul autizmusából, de ennek egy-egy variációja az Iljában apára találó Kolja (*Imágó*) vagy a Tengizt pótapaként elfogadó, szintén autista tüneteket mutató Jurik (*Jakob lajtorjája*).¹⁵⁴

A nagyobb egységbe kapcsolódás legfontosabb keretét a család jelenti: az egész életműben elenyésző az olyan alakok száma, amelyek családi viszonyokon kívül ábrázoltak. Akárcsak az apátlanság és a nemzedéki megszakítottság, a szűkebb családi alakzatok megjelenítése is a 20. század társadalmi realitásában gyökerezik, melyben a vérségi kapcsolatokat háttérbe szorítva, egyre gyakoribb az ún. mozaikcsalád. Az Ulickaja-művekben többnyire ez a típus jelenik meg: a válások, partnercserék és házasságtörések következtében a szülők és gyermekek egy része közt nincs vérségi kapcsolat, amely végső soron érdektelennek is bizonyul az egyéb kötődések mellett.

Az összefüzettség szempontjából kiemelt jelentősége van az idegen gyermekek el- és befogadásának, ami nem csak a családi viszonyrendszerben hoz változást, hanem gyakran fordulópontot jelent a szüzsében is. Az „apátlanok” egy része, ahogy fentebb említettem, anyjuk új partnerében talál valódi apára. Ennek sajátos változatai Ewa Manukjan harmadik férjének homoszexuális kapcsolata a nő korábbi házasságából született fiával (*Daniel Stein, tolmács*), vagy az időben széthúzott kapcsolatot Kolja, illetve Ilja Amerikába menekített autista fia között (*Imágó*). Befogadnak a családok házasságtörésből származó gyermeket, vagy, valamilyen kényszerítő véletlen körülmény folytán, teljesen idegent is. Az előbbire példa Médea gyerekkori barátnője, aki sajátjaként neveli a férje házasságtörő viszonyából született fiút, de ennek egy változatát láthatjuk a *Szonyecskában*, ahol maga a befogadott lány lesz a családfő szeretője. Az idegen gyermek befogadását Surik és az anyja esete példázza, akik a hozzájuk vérségi kötelékkel nem kapcsolódó Mariját kezelik saját gyermekükként, vagy Kukockijék, akik Tomát veszik magukhoz és nevelik fel sajátjukként.

Összességében azt mondhatjuk, hogy a nemzetséghez/családhoz tartozás az Ulickaja-művekben a hősök és életútjuk összefüzésének egyik legfontosabb tematikus eszköze, amely konkrét történelmi-társadalmi jelenségek lenyomataként egyúttal a referenciális háttérüket is biztosítja. A másik három tematikus összetevő, a szerelem/szeretet, a halál és a betegség, illetve a hivatás gyakorlása tulajdonképpen a *családhoz* szorosan kapcsolódó altéma, melyek fő funkciója a családi formációk külső és belső dinamikájának alakítása.

A szerelem sokszínű jelenségként ábrázolódik Ulickaja műveiben, de a hősök életének ezt az összetevőjét is alapvetően elkülönültség és összefüzettség kettőssége jellemzi. A szerelem egyrészt a szabad és autonóm személyiség döntése, melyet az esetek egy részében pusztán a környezettel való szembeszegülés motivál (ld. például Tanya Kukockaja és Nora

¹⁵⁴ Ebből a szempontból az autizmus, amely több gyerekalak betegsége Ulickaja műveiben, poétikailag is motivált, illetve funkcionális: az elkülönültség egy speciális változata.

szerelmi életét), az esetek egy másik részében viszont a váratlan döntés az igazi pár megtalálását jelenti (ld. például Pavel Kukockij és Robert Viktorovics párválasztását). Másrészt a szerelem a személyiségen és a hősök kompetenciáján túlmutató erő, amely a természetben vagy a kultúrában (pl. a kémiai vegyületek vagy a játékelvek mintájára) működő személytelen erőhatásként alakítja a hősök viszonyait – ahogy azt a két Tánya példáján láthattuk a *Mellékszereplő-párok* című fejezetben.

A szerelem mindkét esetben kétarcú: testi és lelki aspektusa egyforma súllyal jelenik meg az Ulickaja-hősök megformálásában. A testi szerelem felfedezése és érzelmektől független gyakorlása konstans elem az alakok kamaszkorának ábrázolásában. Ugyanakkor azok a hősök, amelyek felnőttként is csak a testi vonzalmat képesek megélni (pl. Liza az *Imágóban*, Butonov a *Médea és gyermekeiben*), vagy a két aspektust két különböző partnerrel realizálják (pl. a Surik-regény főhőse Matildával és Liljával, Szanya az *Imágóban* Nagykával és Lizával), nem tudnak túllépni az elkülönültség állapotán. A teljesség csak ott jön létre, ahol a testi és a lelki szerelem találkozik, mint például Pavel Kukockij és Jelena (*Kukockij esetei*), Musza és Hilda (*Daniel Stein, tolmács*), Jákob és Maruszja (*Jákob lajtorjája*) kapcsolatában. Mindegyik esetben hosszantartó, de nem életre szóló a teljességélmény, melynek vagy az egyik fél váratlan halála, vagy az elidegenedés vet véget.

Ugyanakkor, ezekben a típusú kapcsolatokban, ameddig működnek, a testi-lelki vonzalom egyúttal az alkotóerőt is táplálja, ami, ahogy arról a Jákob-regény kapcsán volt szó, a bergyajevi személyiség-koncepciót aktualizálja. A szerelem vagy kölcsönösen mindkét félben felszabadítja és biztosítja az alkotáshoz szükséges energiát, mint például Nora és Tengiz vagy Tanya Kukockaja és Szergej esetében, vagy az egyik fél szerelme által növekszik a másik alkotóereje, mint például Szonyecska és Robert Viktorovics kapcsolatában. Az Ulickaja-művek világában ezek, a szerelem és az alkotás teljességét együtt megélt párok állnak a szereplői értékhierarchia csúcsán.

Ellenpólusukat a szerelem/szeretet-hiányos hősök jelentik, melyek egy sajátos csoportját azok a perifériáról a centrumba törekvő lányalakok alkotják, akik többnyire a szovjet hatalmi struktúra alacsonyabb rangú képviselői közt találnak párta: Alja egy rendőr felesége lesz (*Odaadó hívetek, Surik*), Galját egy KGB-s veszi el (*Imágó*), Toma férje pedig egy agresszív, alantas figura (*Kukockij esetei*).¹⁵⁵ Ezek a házasságok pragmatikus megfontolásokból kötöttek, és a szerelemhiány mellett a teljes kultúrán-kívülség jellemzi őket. Ennek köszönhetően ezek a párok a szereplői értékhierarchia legalacsonyabb fokán helyezkednek el, és a leggyengébben kapcsolódnak a szereplői rendszerbe.

A családi formációk dinamikáját az Ulickaja-művek világában a szerelem/szeretet mellett a betegség és a halál is erőteljesen alakítja. Sajtónyilatkozataiban és publicisztikájában Ulickaja többnyire a halál két aspektusát emeli ki, melyek szintén elkülönültség és összefüzttség kettősségébe illeszkednek.

Az első aspektus az egyén távozása az életből. Ulickaja számára ez egy jelentős aktus, melynek lefolyásában a haldokló emberi méltóságának mércéjét látja.¹⁵⁶ Interjúiból és publicisztikájából ezzel kapcsolatban egy határozott értékhierarchia rajzolódik ki, a nehéz,

¹⁵⁵ Jászja, aki szintén ehhez a hőstípushoz tartozik, ebből a szempontból kivételt jelent, mert bár az ő életútjának alakulásában is fontos szerepet játszik egy rendőr, végül Robert Viktorovics műzsája, majd egy gazdag francia fiatalember felesége lesz. Poétikailag itt a mese műfaji kódja írja felül a többi műben megvalósuló modellt: „Miután Szonyecska mindent előkészített, Jászja elutazott Lengyelországba, ahol hamar le is játszódtott a klasszikus mesesztori: férjhez ment egy franciához, egy szép, fiatal és gazdag emberhez” (ULICKAJA 2006: 91).

¹⁵⁶ Egy nyilvános beszélgetésben Ulickaja elismeri, hogy jobban fél attól, hogy nem lesz képes majd méltósággal távozni az élők sorából, semmint magától a halál tényétől (УЛИЦКАЯ 2015a).

küzdelmes haláltól az „igazak” békés, csendes elszenderedéséig, szépirodalmi alkotásaiban pedig a szüzsé fontos összetevőit képezik az életből való távozás legkülönbözőbb módozatai.

Az „igazak” elszenderedését példázza Jelena Kukockaja nagymamájának a halála; gyorsan és fájdalommentesen távozik az élők sorából Anna Alekszandrovna, Szanya nagymamája az *Imágóban*. Ugyanakkor megjelennek a művekben extrém halálformák is: Robert Viktorovicsot a *Szonyecskában* szexuális aktus közben éri a halál, Jurik New York-i kábítószeres barátja és mentora pedig AIDS-be hal bele. Számos más hős halálát is súlyos betegség előzi meg (pl. Aliknál a sclerosis, Médea férje, valamint Olga esetében a rák, Tánya Kukockajánál a vérmérgezés), vagy balesetben veszítik életüket, mint Daniel Stein és Murigin, az *Imágó* három főhősének ellenszenves osztálytársa. Vannak öngyilkos hősök (pl. Mása a *Médea és gyermekeiben*, Szvetlana a Surik-regényben, vagy Miha az *Imágóban*), és két gyilkosság is, amelyekből az egyik sikertelen: Szergej, akit egy pszichopata támad meg, a halálközeli állapotból visszatér az életbe. Fontos momentum, hogy a személyes halál a művek világában, ahogy azt a *Transzgresszió* és a *Misztika* című fejezetben láttuk, határátlépő, a bataille-i értelemben vett transzgresszív aktusként ábrázolódik, melyben a határ konstans, a feltámadást szimbolizáló elemekkel jelölt, és átlépése az elkülönültség megszűntetését célozza.

A halál hősöket összekötő funkciója a szüzsében teljesen nyilvánvaló a *Vidám temetésben* és a *Kukockij eseteiben*. Alik haldoklása kapcsolja össze szüzsésen a teljesen eltérő élethelyzetben lévő, legkülönbözőbb szereplőket, míg a Kukockij-regény második fejezetében együtt vándorol csaknem az összes hős a halál terében, függetlenül attól, hogy találkoztak-e, egyáltalán megjelentek-e már a szüzsé „valós” síkján. Ugyanakkor a személyes halál reprezentálhatja az összefűzőtség megszűnését is a „valóság” síkján: Daniel Stein halála a „nyáj szétszéledését”, a judaizmus és kereszténység között létrehozott „híd” megszűnését eredményezi – ami, ahogy láttuk, egy bizonyos szinten a hős bukását jelenti.

A halál másik, egy nagyobb egységet megjelenítő aspektusa a különböző kultúrákban leképződő összembari tapasztalat. A jelenlegi nyugati civilizáció „orientációját a sikerre, győzelemre és eredményre” Ulickaja elhibázottnak tartja, mert meggyőződése szerint a halál tényének és a róla való gondolkodásnak a kiszorítása a mindennapi életből megfosztja az embert az élet értelmétől. A modern civilizációnak ezzel a beállítottságával az ősi kultúrák gyakorlatát helyezi szembe, amelyekben, meglátása szerint, megfelelő súlyt kapott a halál és a túlvilági élet. Erről tanúskodnak az ősi halottas könyvek, amelyeket Ulickaja külön tanulmányozott, és amelyekre nem egyszer utal a műveiben is. Ezek az utalások megjelenhetnek a hősök kompetenciájának szintjén: a Jákob-regény hősnője, Nora, ahogy arról már volt szó, kifejezetten tanulmányozza a különböző kultúrák halállal kapcsolatos szimbólumait, és az univerzális képzetet a lélek „nagy vízen” történő átkeléséről beépíti a készülő folklór-előadás színpadképébe; de ugyanezt a képzetet idézi fel Alik is, az *Isteni színjáték* kontextusában.

Ebben a kisregényben, ahogy azt *A centrum kiüresedése* című alfejezet bizonyítja, maga a szüzséstruktúra is szimbolizálódik, és a szerzői kompetencia szintjén idézi meg a térbeli köralakzatok, valamint az időben kibomló rondo-forma révén a halál mindenkire érvényes elkerülhetetlenségét és a test visszavonhatatlan elmúlását kódoló haláltánc-műfajt. Azt is láttuk ugyanakkor, hogy (az általánostól némiképp eltérően) a végleges elmúlást megjelenítő ciklikus szüzsétípus összefonódik az újjászületést/feltámadást kódoló lineárisal, mely nem csupán a hős személyes létének folytonosságát biztosítja a gyermekben és a műalkotásokban, hanem egy újonnan születő kultúra manifesztációjáért is felel.

A hősök életútjának harmadik kiemelt tematikus összetevője, mely a családi formációkat alakítja, a hivatás. Jelentősége a szüzsében ugyan kisebb, mint a

szerelemé/szereteté és a halálé, de Ulickaja alakábrázolásának egyik specifikumát éppen az adja, hogy a hivatás csaknem mindegyik alak életútjában meghatározó tényező. A hősök a munkájukon keresztül kapcsolódnak be a társadalomba, a hivatás jelenti az átmenetet a személyes és a társadalmi lét között. Ennek megfelelően a hivatás kiválasztásában és gyakorlásában mindig két tényező játszik szerepet az Ulickaja-hősök ábrázolásában, s ezek szintén az elkülönültség és összefűzöttség kettősébe illeszkednek: egy belső, egyéni készíttetés, illetve a külső körülményeknek az egyént meghaladó kényszerítőereje.

A legnyilvánvalóbb példája annak, ahogyan ez a két erőhatás együttesen alakítja az életutat, az utolsó nagyregény főhősének, Jakov Oszeckijnek az alakja. A hős kiskamaszkori eszmélésétől fogva zenésznek készül, de először az apja akarata, majd a származása miatt egészen más pályára kényszerül. Ugyanakkor a zenében való jártassága gyakran segíti abban, hogy fordulatos életútján, a történelmi-társadalmi körülmények folytán kialakult legkülönbélebb élethelyzetekben megtalálja a helyét. Hasonlóképpen eltéríti az *Imágóban* a külső, társadalmi közeg Miha életútját. Mivel a verseket író és irodalomtanárnak készülő hős a származása miatt nem juthat be egyetemre, gyógypedagógiát tanul, és siketnéma gyermekek tanításában találja meg a hivatását. De az adott társadalmi közeggel össze nem egyeztethető naivitása miatt ezt a foglalkozást, majd később a szamizdat folyóirat szerkesztését is fel kell adnia. Alik nagy szerelmének, Irinának (*Vidám temetés*) az életútjában a hivatás szempontjából az emigráció hoz fordulatot. A Szovjetunióban akrobataként dolgozó hős az USA-ban az amerikai társadalom diktálta feltételek közt egy teljesen más területen szerez képesítést, majd munkát: a szüzsé jelen idejében már jól menő ügyvédként dolgozik. Vaszilisz (*Kukockij esetei*) életútját két éles váltás határozza meg: egy kolostor apátnője fogadja be a sérült falusi lányt, aki az apátnő mellett akarja leélni az életét, de a történelmi események folytán arra kényszerül, hogy először Jelena nagymamájánál, majd a Kukockij családnál legyen házvezetőnő.

Ezek a különböző művekből kiragadott példák jól mutatják, hogy a hivatás egyaránt fontos összetevője mind a fő-, mind a mellékszereplők, mind a férfi-, mind a nőalakok életútjának, melyet ebből a szempontból az egyes hősök belső igényének és a társadalmi közeg személytelen kényszerítő erejének kölcsönhatása alakít. A legtöbb Ulickaja-hős életében a hivatás gyakorlása egyfajta lehetőség a személyiség integritásának megőrzésére, az ellenállásra az egyént durván korlátozó társadalmi közeggel szemben. A törekvés az ilyen típusú ellenállásra, ami nem hőstettekben, hanem a hétköznapiakban, a hivatás konzekvens gyakorlásában mutatkozik meg, az Ulickaja-művek világában abszolút érték, még akkor is, ha a hősök végsősoron elbuknak a történelmi-társadalmi nyomással szemben – ahogy azt Pavel Kukockij, Daniel Stein és Jakov Oszeckij életútja példázza.

VII. 2. SZÜZSÉSTRUKTÚRÁK ÉS MINTÁZATOK

VII.2.1. A MAKROSTRUKTÚRA SZIMBOLIZÁCIÓJA

Ulickaja műveiben a főhős-státusz relativizálásának egyik fő eszköze a multibiografizmus, és a hősök életútja, illetve az életutak kölcsönös összefüggései szoros kapcsolatban állnak a szüzsé struktúrájával. Ebből egyenesen következik, hogy elkülönültségnek és összefűzöttségnek az életutak tematikus összetevői kapcsán kimutatott kettőssége az Ulickaja-művek strukturális sajátosságaiban is alapvető tényező. Az elkülönültség a regényszüzséknek a kritika által gyakran értetlenül fogadott fragmentáltságában realizálódik. Ugyanakkor, e fragmentáltság ellenében hatnak magának a struktúrának a felszínen kevésbé érzékelhető szimbolikus elemei, amelyek a fragmentumok egységes szimbolikus rendbe tagozódásáért, végsősoron a művek egységéért felelnek. A struktúra e kettőssége leginkább a család/nemzetiség körén túllépő, szélesebb történelmi-társadalmi tablót felmutató három nagyregény, a *Daniel Stein, tolmács*, az *Imágó* és a *Jákob lajtorjája* szüzséjét jellemzi.

A Daniel-regény a fragmentáltság tekintetében egyedi jelenség, és nem csupán a kortárs orosz irodalomban. A *Heterotópiák* című fejezetben már szóba került, hogy a mű szüzséjét számos, különböző korszakokban, helyszíneken és nyelveken keletkezett, különböző szövegszubjektumokhoz tartozó, nem szépirodalmi szövegtípus alkotja, melyek egy része konkrét szereplőhöz kötött, egy része pedig személytelen kvázi-dokumentum; egymás mellé helyezésük pedig a történész munkáját imitálja.

A személyekhez kötődő szövegtípusok¹⁵⁷ esetén az interakciók – levélváltás és rögzített beszélgetések átiratai – dominálnak, amelyek kisebb blokkokat is alkothatnak a szüzsében. Maguk a tipikusan csak két személyt összekötő szövegegységek azonban egymástól nagyrészt elszigeteltek: egyáltalán nem, vagy csak áttételesen kapcsolódnak a bennük részt nem vevő többi szereplőhöz. Még inkább jellemző ez a személytelen dokumentumokra,¹⁵⁸ amelyek, mivel nem azonosítható a szövegszubjektumuk, csak lazán kapcsolódhatnak a többi szövegegységhez. Az egyes szüzséfragmentumokat alkotó különböző szövegegységek izoláltságát erősíti az egységes narrátori nézőpont és hang hiánya; még a narrátori szerepkörhöz közel kerülő Ewa Manukjan számára sem hozzáférhető a szereplők és szövegek túlnyomó többsége.

Az izolált szüzséfragmentumok között a tematikus kapcsolatot mindenekelőtt, természetesen, a főhős személye jelenti, akinek az életútja bizonyos pontokon közvetlenül vagy áttételesen érintkezik a szereplők többségének életútjával. A Daniel által strukturális szempontból is betöltött összekötő, közvetítő funkcion kívül a szüzsé makrostruktúrájának szimbolizációja is a mű egységének, az összekapcsoltság erősítésének irányába hat.

Az egymástól izolált szövegegységek-szüzséfragmentumok öt nagy részt alkotnak, ami szimbolikus jelentőséggel bír, amennyiben ez a tagolás egyrészt összefüggésbe hozható az újszövetségi *Jakab apostolnak közösleges levelével*. Ulickaja főhőse éppen Jakab egyházának

¹⁵⁷ Néhány, a fejezetcímek alapján kiragadott példa, amelyek között semmiféle strukturális vagy tematikus kapcsolat nem áll fenn (zárójelben a rész és fejezet száma): *Isaac Hantmann feljegyzéseiből* (I/3), *Pavel Kociński – Ewa Manukjannak* (I/11), *Daniel Stein előadása diákoknak, részlet* (I/20), *Hilda Engel levele az édesanyjának* (II/1), *Daniel testvér pütkösdí prédikációja* (II/30), *Johanna anyától Mihail atyának, Tyiskinoba* (III/34), *II. János Pál pápa életrajzából* (III/48), *Gerson Simesz levele – édesanyjának, Zinaida Genrihovnának* (IV/8), *Ewa és Esther beszélgetéséből* (IV/30), *Részlet Deborah Simesz és dr. Frejdin beszélgetéséből* (V/3), *Ljudmila Ulickaja – Jelena Kosztyukovicznak* (V/21).

¹⁵⁸ Szintén néhány példa: *Fénymások az NKVD archívumából* (I/11), *A Haifai Hírek c. újság Olvasói levelek rovatából* (III/9), *Az egyházközség faliújsága* (IV/29), *Pszichiátriai szakvélemény* (V/4, 5).

felélesztésére törekszik, s a regény szerkezete az öt nagy résszel Jakab levelének ötös tagolását képezi le. Ahogy Goretity József fogalmaz: „Külön hosszú tanulmányt igényelne, hogy Ulickaja a *Daniel Stein, tolmács* című regényének öt részében hogyan fejt ki történetekbe ágyazva, bűvópatakként újra és újra felszínre hozva, különböző szempontok szerint megjelenítve az újszövetségi Jakab apostolnak közönséges levele öt részének minden fontosabb témáját, olyanokat, mint a megpróbáltatások haszna, a bűn eredete, a keresztény hit nem személyválogató volta, a hit cselekedetek nélküli értéktelensége, a nyelv bűnei, az emberi álbölcsességgel szemben az égi bölcsesség elsőbrendűsége, a pártoskodás elítélése, az önhittségtől és az esküvéstől való óvás. [...] Másként fogalmazva: Ulickaja könyve mind tartalmát, mind szerkezetét tekintve¹⁵⁹ Jakab levelének XXI. századi regényes kibontása...” (GORETITY 2009: 27).

A Daniel-regény makrostruktúrájának ötös tagolása másfelől a mű mottója révén szimbolizálódik. A mottó Pál apostolnak a Korinthusbeliekhez írt első leveléből származik: „Hálát adok Istenemnek, hogy mindnyájatoknál jobban tudok az elragadtatás nyelvén szólni, az egyházban azonban inkább szólok öt érthető szót azért, hogy másokat tanítsak, mint tízezer szót az elragadtatás nyelvén” (1Kor 14, 18–19). Ennek a részletnek a fényében a regény öt szerkezeti egysége egy-egy szó státuszát kapja, azaz szimbolikusan egységben kezelendők az egyes részeket alkotó szüzséfragmentumok. Elkülönültség és összefűzöttség kettősségének szempontjából külön érdekesség, hogy a regény mottójául választott részlet kontextusa éppen az egyén és a nagyobb egység (a gyülekezet) szembeállítása: Istenhez vagy az emberekhez fordulás; az előbbihez kapcsolódóan a csak önmagát építő egyén mások számára érthetetlen „nyelveken szólása”, az utóbbi esetében az értelemre apelláló, az embereket elérő tanítás. E kettősség jelentősége Ulickaja poétikájában is vitathatatlan, de itt most elsősorban abból a szempontból érdekes, hogy a mottó felől nézve is megjelenik a struktúra szimbolikájában az elkülönülés meghaladására, a szüzséfragmentumok egységbe fogására irányuló törekvés.

Az újszövetségi szövegek mellett a makrostruktúra ötös tagolása az Ószövetség legfontosabb részével, Mózes öt könyvével is szimbolikus kapcsolatban áll. A Meny Ószövetség-értelmezésére támaszkodva G. P. Mihajlova formai-tematikus párhuzamokat von a Daniel-regény részei és Mózes egyes könyvei között. Meglátása szerint a *kezdet* fogalma kapcsolja össze a regény első részét, amely Daniel életének és személyiségének formálódását és a Hantman-család előtörténetét tartalmazza, illetve a vallások eredetét problematizálja, a világ és az ember eredetét, a zsidó nép keletkezését elbeszélő *Genezissel*. Mózes második könyvének témája, a zsidók kivonulása Egyiptomból és vándorlásuk a pusztában, részben az emszki gettóból kiszabaduló zsidók történetében, részben Daniel kényszerű vándorlásaiban köszön vissza az Ulickaja-regény második részében. A zsidó egyházi tanításokra fókuszáló *Leviták könyve* Daniel teológiai elképzeléseiben, és ellenlábásában, Jefim alakjában idéződik meg. Mihajlova meglátása szerint „teológiai szempontból Daniel testvér ortopraxiája éppen a Leviták könyvéből ered, amely nem tesz különbséget a zsidó közösségen belül a szellemi és profán között” (МИХАЙЛОВА 2015: 44). A *Számok* adatainak sokaságát és forrásainak sokszínűségét idézi meg az Ulickaja-regény negyedik része, amelyben politikai, vallási és nemzetiségi problémák a legkülönbözőbb szereplők életrajzi epizódjaival váltakoznak. Ulickaja regényének zárófejezetében a tanulságok levonása, a mű alap gondolatának összegzése pedig az ötödik könyvvel, Mózes utolsó intelmeivel és tanításaival mutat párhuzamot, miközben – hangsúlyozza Mihajlova – mindkét szöveg alapvetően lezáratlan marad.

¹⁵⁹ Itt Goretity József már a szüzsészerkezet fragmentáltságára utal, melyet a Jakab-levelet értelmező hagyomány alapján a „maroknyi gyöngy” metaforával világít meg.

Összességében azt látjuk, hogy a Daniel-regény makrostruktúrájában, mely egyaránt értelmezhető ószövetségi és újszövetségi kontextusban, szimbolikusan kódolt a mű alaptémája, a zsidó és keresztény vallás szoros kapcsolata, az összefüzttség gondolata.

A Daniel-regénynél kevésbé radikálisan fragmentált az *Imágó* című regény szüzséje. Ebben a műben szűkebb a tér, kevésbé szabdalt az időstruktúra, és egységes narrátori hang biztosítja a szöveg egységét. A művel foglalkozó szakirodalomban mégis felmerült, hogy nem regényről, hanem különálló elbeszélések soráról van szó. Ennek az elképzelésnek az alapját az adja, hogy az egyes, önálló címet viselő fejezetek különböző hősök életútjának egy-egy epizódját vagy szakaszát megjelenítő, egymástól többé-kevésbé elszigetelt és lezárt szüzséfragmentumok. A fragmentumok keretein belül időlegesen főhős-státuszt betöltő szereplők többsége semmilyen kapcsolatban nem áll a többi szüzséfragmentum szereplőivel, és történetük nem befolyásolja a három központi alak sorsát sem.

A regény elemzése során ugyanakkor azt tapasztaltuk, hogy a szüzsé fragmentáltságát a szociális hálózatként felépített szereplői rendszer ellensúlyozza, az összefüggő gráf, amelyben bármelyik mellék- vagy epizód szereplőtől maximum három lépésben el lehet jutni a központi alakok valamelyikéhez (ld. a *Szociális hálózat* fejezetet). A hősök ilyen típusú összekapcsoltságán kívül, akár csak a Daniel-regényben, a makrostruktúra szimbolikus rétege is a szüzsé egységét, az összekapcsoltságot biztosítja.

A harminc fejezetből álló mű tizenkettedik fejezete a *Felső regiszterek*, melynek elhelyezkedése ily módon egybeesik az arany metszés pontjával, és ez már önmagában jelzi a Liza és Borisz esküvőjét tartalmazó fejezet kiemelt szerepét. Ahogy azt a regény zenei anyagának elemzése során láttuk, éppen az esküvő-epizódban kapcsolódik össze szimbolikusan a prologus és az epilógus: az idős vendég zongoristát prototípusának (M. Jugyina) élettörténete Sztálinnal hozza összefüggésbe, míg a menyasszony alakja prototípusán (E. Leonszkaja) keresztül, illetve az epilógusban közvetlenül is, J. Brodskijhoz köthető. Strukturálisan tehát a legkülönbözőbb művészeti ágakban különös jelentőséggel bíró arany metszés pontjához van „kifeszítve” a regényszüzsé kezdő- és végpontja. A kapcsolatot tematikus szinten a halál és emigráció, zene és irodalom szemantikájának a mű egészére kiterjedő összefüggése is erősíti.

A makrostruktúra szimbolikus egységén kívül az egyes szüzséfragmentumok kisebb strukturális egységekbe is rendezettek. A *Felső regiszterek* című fejezet például, nem csak a prologussal és az epilógussal van összekapcsolva, de sajátos tükröző viszonyban áll az *Artúr király esküvője* című fejezettel is. Ez utóbbi (mely a fejezetek sorrendjében megelőzi Liza és Borisz esküvőjét), sajátos travesztált változata a fővárosi zenei elit körében zajló elegáns eseménynek. Az Artúr király gúnynevű epizód szereplő esküvőjét Ilja és Olga szemszögéből láttatja a szöveg. A helyszín egy Moszkva környéki agglomerációs település elhanyagolt háza; a Liza nevű nőalak nem a menyasszony, hanem a volt feleség, aki a saját nővérét készül Artúrhoz adni; neve, mely a Liza név torzított változataként hangzik, valójában az orrára utaló csúfnév. Az epizódban megjelenített fiziológiai részletek a bahtyini értelemben vett groteszk realizmus jellemzői, melyek kiterjednek Liza emigrációjának ábrázolására is.

A groteszk esküvői epizód, mely a zenész-escüvő konkrét elemeinek travesztált tükröződése, a mű utolsó fejezetével is párhuzamba kerül. Az *Ende gut* című fejezetben Szanya, Lisához hasonlóan, fiktív házasság segítségével hagyja el az országot. A „fiktív” amerikai menyasszonnyal, Debyvel való moszkvai találkozás és házasságkötés ironikus leírása egyrészt Szanya és Liza lelki közelségét ellenpontozza, másrészt, ahogy azt a zenei anyag elemzése során kimutattam, irodalmi ekvivalense a *Szimfonikus táncok* című Rahmanyinov-darab egyik kitüntetett zenei eljárásának, melyet az *Első vonalban* című fejezet Szanya belső világának leírásában idéz meg.

A *Jakob lajtorjája* című regényben a fragmentáltságot részben a két párhuzamos idősík, részben az egyes idősíkokon belül nagyobb időszakok kihagyása biztosítja. Ezt jól tükrözi a mű tartalomjegyzéke, amelyben, csakúgy, mint a Daniel-regényben, a fejezetcímekhez rendelt évszámok segítik az olvasó orientálódását.¹⁶⁰ A Jakovhoz tartozó idősíkon tovább erősíti a hős életútjának fragmentáltságát az E.sz./1. személyben íródott szövegtípusok – naplóbejegyzések és levelek –, illetve E.sz./3. személyű narrátori szövegrészek váltakozása.¹⁶¹

A két idősík összefűzése több szinten történik. A tematikus kapcsolatot a két főhős között fennálló rokoni viszony biztosítja, illetve Nora közreműködése nagyanyja temetésének a megszervezésében és egyetlen találkozása a nagyapjával. Szerkezetileg, ahogy azt a főhősökről szóló fejezetben láttuk, egy matrjosa-alakzatról beszélhetünk, amennyiben Jakov élettörténete a fikció szerint a Norához tartozó idősíkon belül, a hősnőhöz került családi archívum révén bomlik ki. Ugyanakkor Nora csak életútja végéhez közeledvén ismerkedik meg ezzel az anyaggal, ami azt jelenti, hogy az ő nézőpontjából – szemben az olvasóéval – Jakov életútja egységes egészként jelenik meg. Ennek köszönhetően a már saját életére is gyakorlatilag a végpontból visszatekintő hősnő pozíciója rendkívül közel kerül a mindkét életútra kívülről rálátó, és a kettőt összekötő szerzői pozícióhoz.

A szimbolikus kapcsolatot a két sík között a *Lear királyból* kiemelt mondat biztosítja, mely egyúttal a fejezetcímek között is szerepel. Ahogy a regény intertextuális kapcsolódásának elemzésében láttuk, Jakov ugyanarra a mondatra reflektál Shakespeare drámájából, amelyből évtizedekkel később Nora bontja ki a maga interpretációját, és vonatkoztatja önmagára is a mondat értelmét. A mindkét hős által kiemelten kezelt emberkép, a társadalmi feltételelenségetől megszabaduló, az 'én'-jét is levetkőzni képes, lecsupaszított ember képe azt az összemberi jelenséget szimbolizálja, amely a szerző Ulickaja emberképében az ellenpólusát jelenti az alkotó, erőteljes személyiségnek – melyet egyébként mind Jakov, mind Nora alakja megtestesít.

Kifejezetten a makrostruktúra szimbolizációjával függ össze Jakov és Jurik összekapcsolása, akik a műben ábrázolt világ „valóságában” nem találkoznak. Alakjuk mégis párhuzamba állítható, mivel Jurik is, bár egészen más zenei műfajban, de gyerekkorától fogva zenésznek készül, később azonban, akárcsak Jakovnak, nem csak, és nem elsősorban az lesz a hivatása. Jurik abból a szempontból is Jakov örökösének bizonyul, hogy az ő fia az „új” Jakov, akinek a születését megjelenítő epizód közvetlenül az idős Jakov halálával záruló fejezetet követi.

Jakovot hirtelen éri a halál, és a hazatérő Aszja az asztalán több megkezdett jegyzetet és könyvet talál, többek között Händel *Messiás* című oratóriumának partitúráját. Händel műve azonban a szüzsében már jóval korábban, éppen Jurik életútjának egy fordulópontján is felbukkan. Az amerikai zeneiskolában Jurik első kóruspróbáján a karnagy a *Messiás* egyik részletét, az „Íme az Isten bányája, aki elveszi a világ bűneit” (Jn.1:29) kórustételt elemzi. A mondat és kontextusának szimbolikus értelmén (áldozatiság, a megváltáshoz vezető út kezdőpontja) túl, ami egyértelműen vonatkoztatható Jakov életútjára is, a *Messiás* az Ulickaja-regény makrostruktúrájával is párhuzamot mutat, amennyiben tételeinek a száma megegyezik a regény fejezeteinek számával. Az oratórium hármas tagolását pedig a Jakov – Jurik – „új”

¹⁶⁰ Ld. például ezeket az egymást követő fejezeteket: *A ládikóból. Bijszk. Jakov levelei (1934–1936); Háború. Levelek a ládikóból (1942–1943); Az ötödik kísérlet (2000–2009); Családi titkok (1936–1937); Variációk a Hegedűs a háztetőn témájára (1992); Mihoelsz körül (1946–1948).*

¹⁶¹ Ezeken kívül Ulickaja, igaz, kisebb számban, de ebben a műben is felhasznál valódi és fiktív dokumentumokat a KGB archívumából.

Jakov hármasként képezi le, amely így együttesen átfogja a szüzsében megjelenített időtartamot és biztosítja annak nyitottságát a jövő (a megváltás lehetőségének) irányába.¹⁶²

¹⁶² A Jákob-regénnyel fennálló konkrét kapcsolódáson túl, az Ulickaja-életműben több párhuzamos momentum is kimutatható a *Messiás* oratórium különböző aspektusaival. A *Messiás* az első olyan oratórium, amely Jézus életének nem csak egyes epizódjait, hanem teljes életútját dolgozza fel – ami önmagában jelentőséggel bír az életutat az alakbrázolás alapegységeként kezelő poétikában. Az oratórium műfaji sajátosságai, az eltérő zenei formában komponált (az előadásmód szerint: szólóének, kórus, zenekar stb., zenei műfajok tekintetében: recitativo, korál, turba stb.), önmagukban is megálló és előadható, összekötő narratív részeket nélkülöző tételek, melyeket egyrészt a „hős” személye, másrészt a jellegzetes zenei nyelvezet fűz össze – a legközelebbi zenei megfelelője annak a fentebb leírt szüzséstruktúrának, amelyet Ulickaja a *Daniel Stein, tolmács* című regényében alkalmaz. Az egész Ulickaja-életműben többé-kevésbé látens módon jelen van, de Daniel-regényben különös jelentőséggel bír a *Messiásra* is jellemző sajátosság: az Ó- és Újszövetség világának szerves összetartozása. Szintén a Daniel-regényben képződik le a *Messiás* azon (szintén úttörő) jellegzetessége, hogy kizárólag a téma egyetlen autentikus forrásából, a Bibliából használ szövegrészeket a Szent Történet profán formában, profán közeg számára történő feldolgozásához. Ulickaja művében – a profanizáció nyilvánvalóan egészen más szintjén – a főhőshöz kapcsolódóan teológiai és egyházpolitikai kérdések jelennek meg hangsúlyozottan profán közegben, a témához köthető (kvázi)autentikus forrásszövegek felhasználásával. Magának a zeneszerzőnek az alakja pedig, aki élete nagy részében idegen országban élt és alkotott, az Ulickaja-művekben alapvető emigrációs-témához kapcsolható (ld. még ezzel kapcsolatban Rahmanyinov szerepét az *Imágóban*).

VII.2.2. SZEREPLŐCSOPORTOK SZIMBOLIZÁCIÓJA

A három nagyregény példája azt mutatja, hogy a makrostruktúra szimbolizációja legalább olyan fontos szerepet játszik a szüzséfragmentumok összefűzésében, mint a művek világában ábrázolt életutak összekapcsolása a kiemelt tematikus összetevők révén. A két folyamat, természetesen, nem független egymástól, amire kiváló példa a zene. Ahogy láttuk, a művek struktúrája gyakran zenei elvek alapján épül fel, és ily módon összefüggésbe kerül az ábrázolt világ zenei reáliáival és témáival. Ez egy újabb szimbolikus réteget generál, egyúttal poétikailag leképezi azt a több hősnek is szájába adott állítást, mely szerint az egész világot áthatják a zenei elvek.¹⁶³

A makrostruktúra szimbolizációja és az életutak tematikus összefűzöttsége között egy átmeneti szintet jelent, hogy különböző szimbolizációs folyamatoknak köszönhetően a szereplők bizonyos csoportjai a referenciális világban érvényes viszonyrendszerükre rárétegződő szimbolikus mintázatokat alkotnak.

A tudomány Don Quijotéi című alfejezetben részletesen leírtam, miként szimbolizálódik egy, az Ulickaja-életműben konstans szereplőpáros egy konkrét irodalmi mű és annak az orosz kulturális hagyományban meghonosodott jelentésrétegei háttérén. A legnagyobb számú hőst átfogó, szimbolizáció útján létrejövő mintázatot pedig az *Imágó* című regényben láttuk (ld. a *Szociális hálózatok* című alfejezetet). A három-három központi férfi- és nőalak a hatalomhoz és a kultúrához való viszonya alapján együttesen egy háromszintes hierarchiába rendeződik, melynek három szintje – test, lélek és szellem – összességében és szimbolikusán az Embert mint olyat jeleníti meg. A háromosztatú, a test, lélek, szellem alkotta emberkonceptióra D. Merezszkovszkij Tolsztoj munkásságának elemzése kapcsán hivatkozik. Állítása szerint a lélek „a másik kettőt [testet és szellemet] egyesítő láncszem, valami köztes, kettős, átmeneti és homályos, már nem test, de még nem is szellem, félig állati, félig isteni...” (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: 79), és Tolsztoj művészetének felülmúlhatatlanságát éppen ennek a köztes összetevőnek, a „lelki embernek” az ábrázolásában látja.¹⁶⁴ Merezszkovszkij a lélek összekötő szerepét később kozmikus elvvé tágítja, mely nem csak a test és a szellem között közvetít: „Vágyakozás-Erősz aranyláncá”-val azonosítja, melyet „Homérosz szavai szerint az istenek eresztettek alá az égből a földre, hogy segítségével egyesítsék a földet az éggel, az egyik nemet a másikkal, a világ egyik felét a másikkal egy egységes kerek egészbe, egységes Mindenbe – élőbe, állatiba” (МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: 90).

Merezszkovszkij meglátásának háttérén jól kiviláglik Ulickaja poétikájának eddig tárgyalt alapvető sajátossága. A multibiografizmussal foglalkozó fejezetben azt tapasztaltuk, hogy Ulickaja hőseinek megformálásában a testiségük és szellemi tevékenységük megjelenítése mellett háttérbe szorul a belső világuk, „lelki életük” ábrázolása, amit részben a 18. századi klasszikus hőstípus sajátosságainak felelevenítése magyaráz. Míg Tolsztojnál a lélek dinamikája, Merezszkovszkij szerint, elsősorban a testiség irányába hat és a fókusz lélek és test kapcsolatára kerül, addig Ulickajánál a lélekhez köthető (vagy inkább a lélek helyén megjelenő) dinamika olyan szimbolizációs folyamatokban manifesztálódik, melyek mind az egyént, mind

¹⁶³ Ld. Szanya konzervatóriumi tanulmányai során tett felfedezését: „...itt már nem csak a zenéről van szó, hanem a világmindenség szerkezetéről, az atomfizika, a molekuláris biológia törvényeiről, a csillaghullásról és a falevelek susogásáról. Tudományon kívül belefért ebbe maga a költészet is, a legkülönfélébb művészeti ágak is” (ULICKAJA 2011: 250). Vagy ld. Jurik gondolatát: „...a zenében, magasabb értelemben, nincs szerzőség, hanem csak az Isteni Könyv olvasásának képessége van, és hogy ezt a kozmikus hangot, amelynek nincs szüksége kottára, át kell tenni gyarló hangszerekre és kottákra, amelyeket azért ötlöttek ki, hogy a nagy, semmilyen más nyelven nem kifejezhető mondanivalót könnyebb legyen közvetíteni...” (ULICKAJA 2016: 441).

¹⁶⁴ Merezszkovszkij koncepciója annyiban ellentmondásos, hogy később a „lelki embert” az ösztönös-állattal azonosítja, teljesen elkülönítve a szellemi összetevőtől.

az egyének csoportját a kultúra szövetébe integrálják. Az *Imágó* hat hőse által alkotott mintázat ezt a sémát képezi le: miközben az alsó (~ test) és a felső (~ szellem) szinteket képviselő hősök habitusukban stabilak az életútjuk során, addig a középső – a léleknek megfelelő – szintet képviselő hősöket bizonyos dinamika jellemzi: a testitől a szellemi felé történő elmozdulás, a kettő összekapcsolása – egyúttal integrálódás a kultúrába.

Az *Imágó* szereplői rendszerének elemzése során az is kiderült, hogy ha csak a három központi férfi hős alkotta mintázatot vizsgáljuk, az az orosz kultúra egy meghatározott periódusával való kapcsolatot jeleníti meg szimbolikusan. Életútja során mindhárom hős egy-egy művészeti ággal foglalkozik kitüntetetten: Szanya a zenével, Miha költészettel, Ilja pedig vizuális művészetekkel. Ezen kívül az Ezüstkor egy-egy jellegzetes személyisége vagy gondolatköre is az alakjukhoz kapcsolódik (ami, természetesen, kiegészül a szüzsé különböző pontjain az Ezüstkor bizonyos reáliáit megidéző epizódokkal, intertextuális utalásokkal). Ennek köszönhetően a három hős szimbolikusan az Ezüstkor három nagy irányzatát – a szimbolizmust, akmeizmust, futurizmust – is megjeleníti, s válik hármassuk ily módon az irodalmi és a tágabb, kulturális folytonosság letéteményesévé az *Imágó* szimbolikus síkján.

A művészeti ágak egy-egy adott hőshöz rendelése, és azon keresztül a szereplői viszonyrendszer szimbolizálása és átrajzolása a *Szonyecska* című kisregényben is megjelenő eljárás. Szonyecska szférája az irodalom, Robert Viktorovics festőművész, Tánya pedig zenével foglalkozik. A családba kerülő Jászja mindegyik hőshöz köthető a hozzá tartozó művészeti ágon keresztül is: Szonyecskával az olvasás szeretete rokonítja, Tányához a testének „női muzsikája” köti, míg Robert Viktorovics kezében egyenesen a festővásznat helyettesíti. Ugyanakkor a Jászjához kapcsolódó művészeti ág, a színház magában foglalja, összekapcsolja a másik hármat, az irodalmat, a festészetet és a zenét. A kisregény szereplői rendszerének szimbolikus szintjén ily módon Jászja lesz az a centrum, melynek a másik három hős egy-egy aspektusát jeleníti csak meg.

A négy hős viszonyrendszerét a *Szonyecskában* nem csupán a művészeti ágakhoz való kapcsolódás, hanem, ahogy a *Szerelem és játék* című alfejezetben láttuk, a játékelvek is alakítják. A R. Caillois által leírt négy alapvető játékformával a habitusuk révén rokonítható hősök viszonyrendszere a játékelvek rokonságának megfelelően rendeződik át a kiinduló helyzethez képest – az *agont* képviselő Jászja ebből a szempontból törvényszerűen lesz az *alea*-típusú Robert Viktorovics párja –, ami egyúttal a „szövegjáték” működését is feltárja. De ha csupán a cselekmény alapjául szolgáló „szerelmi háromszöget” vesszük szemügyre, akkor is azt találjuk, hogy a három hős, Szonyecska, Robert Viktorovics és Jászja viszonyrendszere szimbolizálódik: az Ulickaja hősök „genotípusaként” azonosított Jákob, illetve két feleségének alakja és életútja helyezi bibliai kontextusba a látszólag banális 20. századi házasságtörés történetét.

Egészen más kontextust mozgósít a *Jákob lajtorjájában* ábrázolt házasságtörés és az alapjául szolgáló szerelmi háromszög szimbolizációja. A Maruszja, Jakov és Ivan Belouszov alkotta mintázat szimbolikusan a 20. század elejének az „új emberrel” kapcsolatos dilemmáit és megoldási javaslatait villantja fel. A két férfi hőst a kultúrához – a zenéhez, filozófiához, tudományhoz, a közösségi elvhez, Leninhez, Tolsztojhoz – való viszonya alapján a szöveg következetesen szembe állítja. Ebben az oppozícióban Jakov az Ezüstkor ideálját, a sokoldalú alkotó személyiséget, Ivan pedig a kommunista ideológia által elképzelt, a forradalmat igénylő és a közösség céljaiban felolvadó „új embert” testesíti meg.¹⁶⁵ Maruszja Nora által érzékelt

¹⁶⁵ Ennek az embertípusnak a tiszta megtestesítője a műben Jakov és Maruszja fia, Genrih lesz, akitől teljesen idegen az apja mentalitása, és aki támogatja Maruszja és Ivan kapcsolatát.

kettőssége – a gazdag kulturális bázis és a kommunista aszkézis – a két mentalitás (és emberideál) Maruszja alakjában történő egyesítéséből fakad,¹⁶⁶ ami a szimbolikus szinten magyarázza kötődését mindkét férfi hőshöz. A szerzői pozícióhoz közel kerülő Nora választása nagyapja és nagyanyja mentalitása között, illetve a viszonya Genrihhez, egyértelmű értékválasztás a századforduló kínálta emberideálok közül.

Összességében azt látjuk tehát, hogy a szereplői viszonyrendszer Ulickaja műveiben nem csupán az életutak tematikus elemei által biztosított együttállás. A hősök bizonyos csoportjai a kultúra legkülönfélébb szegmenseihez kapcsolódó szimbolizációs folyamatok következtében az életutak kapcsolódására rárétegződő, azt átíró szimbolikus mintázatokat alkotnak. Fontos leszögezni, hogy ez esetben sem maguk az egyes hősök, hanem a viszonyrendszerük a szimbolizáció alapja és a szimbolikus jelentések hordozója. Miközben a hősök változatlanok, különböző együttállásaik egészen eltérő szimbolikus jelentésekkel ruházódnak fel.

VII.2.3. DISKURZUSOK

Az Ulickaja-hősök elkülönültségének és összefüzttségének egyik fontos szintjét jelentik a hősök gondolataiból és megnyilatkozásaiból létrejövő speciális diskurzusok. Korábban volt már szó arról, hogy Ulickaja alakábrázolásának egyik specifikuma a hősök hivatásának kiemelt szerepe. A hivatáson keresztül kapcsolódik össze a privát és a társadalmi szféra, és hivatásuk kontextusában reflektálnak a hősök akár gondolatban, akár párbeszédés szituációban élethelyzetükre, illetve az általuk fontosnak tartott személyes, társadalmi és kulturális jelenségekre. Ezeknek az egyes hőshöz rendelt, az Ulickaja-művekben domináns hétköznapi diskurzustól¹⁶⁷ különböző megnyilatkozásoknak az összessége alkot a kultúra egy-egy szegmenséhez tartozó, a cselekményes síkkal csak lazán összefüggő speciális diskurzusokat.

Az *Új Filozófiai Enciklopédia* definíciója szerint a diskurzus „egy adott mentalitás és ideológia jellemzője, amely az életbe, szociokulturális, szociálpszichológiai stb. kontextusokba ágyazott, összefüggő és teljes szövegben fejeződik ki” (ИФЭ 2000–2001). Az Ulickaja-hőshöz kapcsoltan természetesen csak megszorításokkal lehet teljes szövegekről beszélni. Inkább a hőseket körülvevő valós vagy fiktív kulturális reáliákra történő rövid reflexiókról, illetve valós vagy fiktív művek megnevezéséről, befogadásáról, értelmezéséről van szó. Éppen ezek, az egy adott hős különböző életszakaszaiban és -helyzeteiben elhangzó, egymástól többnyire elszigetelt megnyilatkozások jelenítik meg a szöveg szintjén a fragmentáltságot. Ugyanakkor az egy konkrét hőshöz, egyúttal a kultúra egy adott szegmentumához kapcsolódó megnyilatkozások összességükben egy „metaszöveget” alkotnak, mely a szövegegész keretein belül egy speciális diskurzusként azonosítható, amely más, hasonló módon felépülő diskurzusokkal kerül meghatározott kölcsönviszonyba. Az alábbiakban az *Imágó* és a *Kukockij esetei* szüzséjében igyekszem kimutatni a diskurzusok szintjén fragmentáltság és összefüzttség együttes érvényesülését.

¹⁶⁶ Lánykorában Maruszja egyrészt előbb ismeri a belé már akkor szerelmes Ivant, mint Jakovot, másrészt a Jakovval töltött legelső éjszakát követő reggelen Marxról kezd Jakovval vitázni – tehát az Ivan képviselte mentalitás látenszen mindvégig jelen van Maruszja alakjában.

¹⁶⁷ Az Ulickaja-művek elbeszélői modalitásával kapcsolatban egy meglehetősen elterjedt álláspontot fogalmaz meg az ismert kritikus, G. Juzefovics: „...lehetetlen megszabadulni attól a benyomástól, hogy mintha a konyhában ülnél (na jó, maximum egy kávézóban) a barátnőddel, és a barátnőd a családja izgi, színes és tragikus történetét meséli neked. Tulajdonképpen teljesen értelmetlen időtöltés, még jót is tesz lelkileg, de valahogy mégis fölösleges, vagy mi. Súlytalan. Olyasmi, amitől, ha meglátják, egy kicsit elfog a szégyen” (ЮЗЕФОВИЧ 2017: 171).

A *Zenész hős* című fejezetben részletesen leírtam, hogyan épül ki a Szanya alakjához kötött zenei diskurzus az *Imágóban*. Egyrészt a hős környezetében megjelennek a zenével kapcsolatos reáliák, másrészt a hős befogad konkrét zeneműveket, reflektál zenészek játékára és zenéről szóló szövegekre, véleményt formál magáról a zenéről mint jelenségről.

Ugyanebben a regényben alapvető szerepet játszik az ábrázolt korszak társadalmi diskurzusának két speciális területe is: a szamizdat és az emberi jogok. A szamizdat kapcsán létrejövő diskurzus középpontja Ilja. Elsődlegesen hozzá kapcsolódnak a szamizdat terjesztésével összefüggő szituációk és reáliák: például a könyveit Nyugaton megjelentető egyetemi oktató pere (akinek a prototípusa a valóban elítélt író, A. Szinyavszkij); az Artúr király nevű hős könyvkötő és illegális könyvterjesztő tevékenysége; a tiltott irodalom sokszorosítására használt írógép, amely Ilja sorsában a negatív fordulatot hozza. A szamizdattal kapcsolatba kerülő hősök megneveznek a korszakban tiltott szerzőket és műveket, például Ny. Bergyajevet, *A Gulag szigetvilágot*, a *Zsivago doktort*, és reflektálnak is az olvasottakra. Az irodalomtanár Viktor Juljevics Paszternak regényét értékeli, Mihából heves reakciót vált ki a Szinyavszkijjal együtt elítélt J. Danyiel két műve, ami végzetesnek bizonyul a hős életútjának alakulásában. Ilja magára a szamizdat jelenségére is reflektál, a korábban már idézett pókháló-metáforával.

Ilja a közvetítő az emberi jogi diskurzus felé is, melynek a középpontja Miha lesz. A krími tatárok helyzetével kapcsolatos diskurzust is részben reáliák, pl. a krími tatár falu és temető, részben az érintettek reflexiói, illetve a korszak emblematikus alakjának, az emberi jogokért küzdő A. Szaharov akadémikusnak a megszólalásai alkotják, aki a mű egyik epizód szereplőjeként tűnik fel. Megjeleníti a szöveg az „irodalmi és társadalmi tematikájú” ellenzéki folyóirat tervezésének és létrehozásának folyamatát, és ennek kapcsán Miha és szerkesztőtársa reflexióit a benne közlendő szövegekkel, például N. Gorbanyevszkaja¹⁶⁸ verseivel kapcsolatban.

Mindkét társadalmi diskurzusba beleszövődik a hatalom „hangja” is: Ilja beszervezésének, Olga vagy Miha kihallgatásának epizódjai azt mutatják meg, hogy az ábrázolt világ szintjén ez a hang, bár nincs önálló tartalma, mégis kioltja a hősök által képviselt diskurzust,¹⁶⁹ és vele szemben az egyetlen lehetséges stratégia a hallgatás.

A zenei és a társadalmi diskurzusok mellett fontos szerepet játszik az *Imágóban* a pedagógiai diskurzus is. Ennek középpontja az irodalomtanár Viktor Juljevics, aki sajátos módszereket alkalmaz a tanításban, reflektál mind a falusi, mind a fővárosi iskolás gyermekek fejlődésének körülményeire, a kamaszok felnőtté válásának témáját pedig részben szépirodalmi művek (pl. Tolsztoj és Gorkij gyermekkoráról szóló trilógiái), és szakszerzők (pl. Vigotszkij) munkáinak tanulmányozása, részben biológus barátjával folytatott eszmecsere során dolgozza fel. Ehhez a diskurzushoz kapcsolódik Miha életének az a szakasza is, amelyben a hős süketnéma gyerekekkel foglalkozik, és azok körülményeire, fejlesztési lehetőségeire reflektál.

Az *Imágóban* tehát négy, a hétköznapi beszédmód háttéréből kiemelkedő diskurzus körvonalazható: a zenéhez, két speciális társadalmi jelenséghez és a pedagógiához kapcsolódó.

¹⁶⁸ Maga Gorbanyevszkaja is a korszak emblematikus figurája, aki Ulickaja életében is fontos szerepet játszott. Az idősebb költő-barátnő, aki egyike volt annak a nyolc embernek, akik 1968 augusztusában tiltakozásul a Varsói Szerződés csapatainak prágai bevonulása ellen a Vörös téren demonstráltak – Gorbanyevszkaja a néhány hónapos csecsemőjével. Ennek következtében pszichiátriai kényszerkezelésre küldték, majd a 70-es évek közepén Franciaországba emigrált. Halála után Ulickaja az emléke előtt tisztelgő kötetet állított össze *Költőcske* címmel: УЛИЦКАЯ 2014.

¹⁶⁹ Gyakran az életüket is; ahogy Liza az utolsó epizódban summázza: „Mindegyiküket a szovjethatalom ölte meg” (ULICKAJA 2011: 615).

Mindegyik diskurzus hordozója egyértelműen valamelyik hős: a zene Szanyához, a szamizdat Iljához, az emberi jogok Mihához, a pedagógia Viktor Juljevicshez tartozik elsősorban. Egy adott diskurzus az esetek túlnyomó többségében nem terjed túl az adott hős alhálózatán: Szanya elemezhet Lizával és a zeneelmélet tanárával zeneműveket, de soha nem kerül elő ez a téma például Mihával vagy Viktor Juljevicssel. Ugyanígy, Ilja együtt dolgozik Olgával a tiltott irodalom sokszorosításán és terjesztésén, megvitathatja ennek részleteit Artúrral, de soha nem beszél róla Lizával vagy Szanyával. Miha emberi jogi ügyekkel kapcsolatos érzelmei és reflexiói egyáltalán nem jutnak el Viktor Juljevicshez, és csak kis részben Iljához. A hősök szintjén tehát a diskurzus csak az alhálózatokon belül jelent kapcsolatot a többi szereplővel, összességében ezek a speciális diskurzusok a központi hősök egymástól való elkülönültségét erősítik.

Hasonló jelenséget tapasztalunk a *Kukockij esetei* című regényben is. Ebben a műben a hétköznapiól eltérő domináns diskurzus a természettudományos, melynek fő hordozója Pavel Alekszejevics és Ilja Goldberg. Ahogy *A tudomány Don Quijotéi* című fejezetben láttuk, a két hős hivatkozik neves tudósokra és elméleteikre, reflektál tudományos problémákra és magára a tudományra is, valamint saját tudományos koncepcióikat is megvitatják egymással. Tánya egy ideig részese ennek a diskurzusnak, de a családból való kiszakadása egyúttal diskurzusváltást is jelent: Szergej mellett Tánya a zenei diskurzus központjává válik. Az ő nézőpontjából látjuk a Szergej előadói tevékenysége kapcsán megjelenő, zenéhez kapcsolódó reáliákat (pl. zenei klubokat, hangszereket), szóba kerülnek konkrét zeneszerzők és zeneszámok (pl. Miles Davis egy régi lemeze). A hősök reflektálnak a hallott zenére és magára a zene jelenségére: ahogy arról korábban már volt szó, Szergej és Tánya a zene megnyilvánulását látja a hétköznapi élet ritmusában is.

A *Kukockij*-regényben a tudományos és zenei mellett harmadikként a tanulatlan Vasziliszta alakjához kötődő sajátos vallási diskurzus tűnik ki. Ebben az esetben is megjelennek személyek és reáliák, elsősorban Vasziliszta kolostorbeli életéből; reflexiók, melyek Vasziliszta világlátását fejezik ki, például az abortusz vagy a szemműtét kapcsán; illetve e diskurzushoz szorosan kapcsolódó szövegrészletek, a hős által mormolt zsoltártöredékek formájában. Ennek a vallási diskurzusnak egy sajátos változata Jelena miszticizmusa. A misztikával foglalkozó fejezetben jól látszik, hogy ennek az Ulickaja-életműben szintén konstans diskurzusnak a kiemelt hordozója Jelena Kukockaja, amit a regény világán belül hangsúlyoz az is, hogy ő az egyetlen ténylegesen szövegalkotó hős, aki írásban rögzíti emlékeit és misztikus tapasztalatait.

A *Kukockij esetei*ben tehát, akárcsak az *Imágóban*, a központi hősök mindegyike egy saját, a hivatásához kapcsolódó diskurzus hordozója, de ennek a diskurzusnak a segítségével csak mellék- vagy epizódszereplőhöz tud kapcsolódni. Ilja Goldberg partnere Pavel Alekszejevicsnek a tudományos diskurzus fenntartásában, de például Vasziliszta nem képes belépni ebbe a diskurzusba, mint ahogy Pavel Alekszejevics sem fér hozzá Tánya zenei alapokon nyugvó életéhez, amelyet az Szergejvel és a kislányával oszt meg. A család tagjainak nincs hozzáférése Jelena misztikus tapasztalataihoz sem: a műből végsősoron nem derül ki, olvasta-e Jelena füzetét Pavel Alekszejevics vagy a feljegyzések címzettje, Tánya.

Mind a két műben – a szűkebb szereplői rendszerrel operáló családregényben és a széles társadalmi tablót felvázoló *Imágóban* is – azt tapasztaljuk, hogy a központi alakok körül, tipikusan a hivatásukon keresztül, a kultúra egy meghatározott szegmenséhez kapcsolódó diskurzus épül ki. Ez a diskurzus korlátozott kiterjedésű, a hősök nagyrészt csak mellék- és epizódszereplőkkel osztoznak rajta, egymáshoz nincsen útjuk a diskurzuson keresztül, hiába életútjuk összekötöttsége. Lényegében mindegyik központi alak a maga kulturális diskurzusába

zárt. A kapcsolatot köztük ezen a szinten a narrátor nézőpontja és sajátos beszédmódja teremti meg.

Az Ulickaja-regényekben tipikus tudóspárok kapcsán már érintettem a művekben kiépülő tudományos diskurzus sajátosságait. Egyrészt azt láttuk, hogy a hősök megnyilatkozásaiban megjelenő nevek és reáliák inkább csak rámutatnak a diskurzus bizonyos valós elemeire, mintsem lényegi információt közvetítenek róluk. Másrészt a különböző elméletekre történő hivatkozások sem mélységükben, sem nyelvhasználatukban nem haladják meg az ismeretterjesztés szintjét, azaz nem valós tudományos diskurzusról, hanem annak lényegesen leegyszerűsített leképezéséről van szó. Ennek a kvázi-tudományos diskurzusnak a segítségével a hősök sokkal inkább a maguk világhoz való viszonyát, és az ezen alapuló tudományos jellegű elképzeléseiket fogalmazzák meg. Harmadrészt, minimális a különbség a hősök és a narrátor tudása között, gyakran nincs éles határ a hősök E.sz./1. személyű megnyilatkozásai és a narrátori szövegrészek között. Az ilyen szöveghelyeken, Bahtyin terminológiájával élve, megszűnik a narrátor (Bahtyinnál: a szerző) „kívülállása”, ami az „esztétikai eseménytől” való eltávolodást eredményez. Az Ulickaja-művek szerzői szintjén ez átlépést, de legalábbis határhelyzetet jelent a szépirodalom és történelmi/szociológiai/természettudományos-ismeretterjesztő szövegtípusok között.

Ugyanez érvényes a művekben kiépülő többi diskurzusra is. A vallási, zenei, különböző társadalmi jelenségekhez kapcsolódó diskurzusok egyrészt a valódi, ezeket a témákat megjelenítő beszédmódok minden különösebb mélységet nélkülöző leképezéseként, mintegy „rámutatásként” vannak jelen a szövegekben, másrészt a narrátori szövegrészek ugyanolyan közel kerülnek az egyes hősök megnyilatkozásaihoz, mint a tudósok esetében.

A minden diskurzushoz egyaránt közel álló, azokban egyaránt otthonosan mozgó narrátor végsősoron egységesítő hatást fejt ki, amit megerősít az áttételes egyenes beszéd (несобственно-прямая речь) gyakori alkalmazása. Ulickaja műveiben mind a hősök belső beszédét, mind a párbeszédes formát háttérbe szorítja ez a megnyilatkozás-típus, melynek az a sajátossága, hogy összefonódik benne a hős és a narrátor hangja. Ennek következtében a nyelvi szinten a különböző diskurzusokat a mindegyikbe behatoló narrátori hang fogja össze és egységesíti, miként a különböző életutakat az azokat egységben látó és láttató narrátori nézőpont fűzi össze. Ez, a hősöket mind életútjukban, mind megnyilatkozásaikban átfogó és lezáró narrátori pozíció a bahtyini koncepció szerint a monologikus regényforma sajátja. Ez egyrészt Tolsztoj írásművészetével rokonítja Ulickaja poétikáját, másrészt magyarázhatja az Ulickaja-művek olykor érzékelhetően didaktikus felhangját.

VII.3. A HŐSÖK KULTURÁLIS BEÁGYAZOTTSÁGA

Mindegyik elemzés arról tanúskodik, hogy az Ulickaja-hősök megformálásában kiemelkedően fontos szerepe van a kultúrának, a kultúra mindhárom alapössztevőjének – vallásnak, tudománynak és művészetnek. Az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkján, valamint a szüzséstruktúrában, annak absztrakt tagolásában és a hősök alkotta mintázatokban egyaránt meghatározó a kulturális réteg, amely a művekben zajló szimbolizációs folyamatok kiindulópontja, közege és végcélja is. A hősök kulturális beágyazottságát három szinten lehet megragadni: 1/ a referenciális világukat alkotó reáliákban és epizódszereplőkben, 2/ maguknak a hősöknek az aktív befogadó- és alkotótevékenységében, 3/ a hősök és viszonyrendszerük betagozódásában az irodalmi hagyományba.

Az Ulickaja-hősök környezetének, referenciális hátterének kivétel nélkül minden műben részét képezik kulturális reáliák és valós személyek, vagy beazonosítható prototípussal rendelkező szereplők. Ezek a kultúra bármely területén tevékenykedhetnek, és tipikusan a 20. század második felének a szovjet rendszerrel szembehelyezkedő ellenkultúrájához tartoznak.

Az epizódszereplőként felbukkanó, és saját nevén szerepeltetett néhány alak – J. Brodskij a *Vidám temetésben* és az *Imágóban*, A. Szaharov az *Imágóban*, Sz. Rahmanyinov és Sz. Mihoelsz a *Jákob lajtorjájában* – emblematikus képviselői ennek az ellenkultúrának. Egy-egy rövid epizódra korlátozott megjelenésük az ábrázolt világban szignálként idézi meg az életútjukhoz kapcsolódó, és a művek megírásának idejére már szimbolikus jelentéssel telítődött tényeket és legendákat, amelyek ily módon Ulickaja által nem rögzített, az olvasó asszociációra bízott szimbolikus háttérként gazdagítják a művekben ábrázolt világot. A saját nevükön szereplő valós személyek kilétének és szimbolikus jelentőségének tudatában vannak az Ulickaja-hősök is, ugyanakkor a prototípussal rendelkező mellékszereplők és alkotásaik csak az olvasó számára nyitnak meg egy újabb kulturális réteget a prototípus életútjának és életművének szimbolikus jelentése révén.

Szereplőinek prototípusairól, különösen a nyilvánvaló esetekről, mint amilyen Oswald Rufeisen (Daniel Stein) vagy Jákob Ulickij (Jakov Oszeckij), maga Ulickaja is beszél az interjúiban, de gyakran a művek is segítséget adnak a prototípus beazonosításához: az eredeti név megőrzött elemei (pl. Robert Rafailovics Falk ~ Robert Viktorovics, Elizaveta Leonszkaja ~ Liza), vagy az alkotó eredeti műveinek említése (pl. Vjacseszlav Sziszojev „kolbászos” karikatúrái az *Imágóban* a Muratov nevű festőművész alkotásaként) vezet el a prototípushoz, akinek egyes életrajzi momentumaival is felruhazza Ulickaja az adott mellékszereplőt. Ezeknek a prototípusoknak az életútja és életműve már nem csak asszociatív módon kapcsolódik a szüzséhez: bizonyos aspektusaik egyértelműen kapcsolatban állnak az adott műben felvetett alapproblémával, melyhez esetenként etikai, esetenként esztétikai párhuzam és előkép gyanánt szolgálnak. Kiváló példa a kettő egyesítésére a Daniel-regény epizódszereplőjének, Johanna nővérenek az alakja, aki egyrészt a párizsi vallásfilozófiai iskola és a szovjet keretek között működő Pravoszláv egyház között betöltött összekötő funkciójával, másrészt az ikonfestészet megújítására való törekvésében jelent párhuzamot egyfelől a mű főhősének vallási-etikai, másfelől pedig szerzőjének esztétikai törekvéseivel.

Az Ulickaja-regények hősei tehát egy kulturális szignálokkal teli referenciális világban fejtenek ki aktív kulturális tevékenységet. Rendkívül széles azoknak a kulturális reáliáknak a köre, amelyeket az egyes hősök megemlítenek. Erre a legszemléletesebb példa Jakov jegyzetfüzete, amelybe a mindössze húszéves hős azokat a tudományos és művészeti munkákat

jegyz fel, amelyeket fel akar dolgozni.¹⁷⁰ De ebbe a körbe tartoznak a Szanya vagy Tánya Kukockaja által megemléltetett zeneszerzők és zeneművek, az Alik festményei kapcsán szóba kerülő festők, a Daniel-regény szereplői által hivatkozott egyházi szövegek, vagy a természettudományos munkák, amelyeket a tudóspárok vitatnak meg. E kör jelentős része az említés szintjén marad, és mint kulturális reália szintén a referenciális világ kulturális rétegét, illetve az egy-egy hőshöz tartozó speciális diskurzusok részét képezi.

A hősök kulturális beágyazottságának egy másik szintjét jelenti a hősök befogadó- és alkotótevékenysége. Ahogy az *Alkotó hősök* című fejezetben láttuk, az ilyen epizódokat tartalmazó szöveghelyek „szöveg a szövegben” alakzatként funkcionálnak, amelyekben összetett szemiotikai terek nyílnak meg, többszörös határátlépések révén. Az Ulickaja-hősök befogadó- és alkotótevékenységének ábrázolása a határátlépés folyamatára fókuszál, a kiinduló és a végtermék megjelenítése pedig a tágon értelmezett ekfrázisiz segítségével történik, és a kultúra mélyebb rétegeivel kapcsolatban álló, az adott mű alapproblémájához kapcsolódó szemiotikai teret nyit meg.

A befogadás folyamatának leírásában a hangsúly többnyire a hős érzelmi reakcióira kerül: például, Szanya megrendül a Stockhausen-darab hallatán, melyet Liza esküvőjén az idős zongorista ad elő (*Imágó*); Butonov teljes értetlenséggel fogadja Mása hozzá írott verseit (*Médea és gyermekei*); Nora sírva fakad Tengiz „árnyékszínháza” láttán; Jurik félig öntudatlan állapotban, de teljes egyetértéssel hallgatja Grisa előadását (*Jákob lajtorjája*). Az érzelmi reakciók mellett megjelennek a látott/hallott/olvasott művekre adott professzionális reflexiók is: például Viktor Juljevics a *Mozart és Salieri* mint irodalmi mű igazságát veti össze a történelmi igazsággal (*Imágó*); Daniel Stein keresztény hittételeket magyaráz Hildának; az Alik festette *Utolsó vacsora* láttán Reb Menashe az emberábrázolás problémájára gondol (*Vidám temetés*); Glière vonósnégyesében a festészet (akkor) legújabb irányzataival fedez fel párhuzamot Jakov; Norának a barátnője hosszasan fejtegeti, miért találta giccsesnek a *Hegedűs a háztetőn* moszkvai előadását (*Jákob lajtorjája*). Ezek az értelmező momentumok gyakran szövegbelső párhuzamokat generálnak, és a szüzséstrukturával is összefüggésbe kerülnek, ahogy ezt a *Lear király* és a *Messias* oratórium esetében kimutattam.

Az alkotói folyamat megjelenítésében a központi momentum a határátlépés az adott hős világa és az általa létrehozott mű szemiotikai tere között, ahogy azt Szergej búcsúzenéje (*Kukockij esetei*), a fürdőző öregasszonyokról készült rajzok (*Imágó*), Mása szerelmi költészete (*Médea és gyermekei*) vagy Nora díszlettervei (*Jákob lajtorjája*) bizonyítják. Az alkotói folyamat végterméke lehet fiktív, mint például Szergej zenéje, vagy Maruszja Gogolról írt tanulmánya, amelyet csak Jakov reakciójából ismer meg az olvasó. De lehet valós, a prototípusnak a kultúra művön kívüli terében ténylegesen létező munkásságából kiemelt műalkotás, mint például a Johanna anya által festett ikon, vagy Nora és Tengiz Budapesten 1999-ben bemutatott *Kisvárosi Lady Machbet*-előadása.¹⁷¹

Ezek a hősök által létrehozott műalkotások, ahogy láttuk, összetett szemiotikai teret alkotnak, melyeken keresztül az adott műalkotást tartalmazó mű is bekapcsolódik a kultúra olyan rétegeibe, amelyek nem jelennek meg explicit módon a szüzsében, és amelyek részben túl is mutatnak az őket létrehozó hős kompetenciáján. Kiváló példa erre Norának a *Hegedűs a háztetőn*hez készült színpadképe, amely több kulturális réteget – az eredeti művet és adaptációit

¹⁷⁰ Pl. Taine: *Előadások a művészetről*; Guyan: *A művészet a szociológia szempontjából*; Lessing: Laokoón; Lieber: *A ny-eu-i irodalom története*; Hanslick: *A zenei szépről*; Mitter: *A XIX. századi festészet története*. (ULICKAJA 2016: 71).

¹⁷¹ A budapesti Katona József színházban 1998–1999-ben ténylegesen ment a Leszkov-darab, de magyar rendezővel (Kiss Csaba) és díszlettervezővel (Csanádi Judit).

– felelevenítve eljut a bibliai Jákob archetipikus álmáig, az eget a földdel összekötő létráig. Az a momentum azonban, hogy éppen az a szimbolikus elem adja a regény címét, és kapcsolódik össze a néven keresztül a főhős személyével, egyúttal Ulickaja életrajzának bizonyos vonatkozásával, már kívül esik a hős kompetenciáján.

Ugyanígy kívül esik a hősök kompetenciáján a kulturális beágyazottság következő szintje – az intertextuális kapcsolatok, amelyek magukat a hősöket és viszonyrendszerüket kifejezetten az irodalmi hagyományba kapcsolják be.

Gyakran már a hős neve is irodalmi allúziókat generál, ahogy az Szonyecska vagy Nora esetében történik. Ahogy láttuk, Szonyecska számos orosz irodalmi nőalak eredője (és nem pusztán a neve alapján), azaz intertextuális csomópontként funkcionál. Egyes férfi szereplők is kapcsolatba hozhatók bizonyos 19. századi hősökkel, mint például Viktor Juljevics (*Imágó*) Sztjepan Trofimoviccsal (*Ördögök*), vagy a Surik-regény főhőse Platonovval (*Apátlanok*).

A hősök viszonyrendszerének szimbolizációja is az esetek egy részében irodalmi művek hátterén történik. Ahogy azt a tudospárok esetében láttuk, ez a szereplőtípus minden műben explicit módon kapcsolódik a Don Quijote–Sancho Panza pároshoz. A három központi férfi hős szerepeltetése az *Imágóban* egyértelműen a 19. századi nagyregények (ld. *Anna Karenina*, *Ördögök*, *Karamazov testvérek*) kedvelt szereplői rendszerének, illetve a népmesei hagyománynak egy újabb variációja, és a szerelmi háromszögek mögött is gyakran klasszikus irodalmi szüzsék állnak (például a Szonyecska – Robert Viktorovics – Jászja alkotta szerelmi háromszög egy eddig még nem említett mű, Je. Zamjatyin *Áradás* című elbeszélésének a szereplői viszonyrendszerét is variálja).

Az intertextuális kapcsolódások generálója, természetesen, nem mindig egy hős. Maga az adott mű alaptémája és/vagy szüzséstruktúrája is aktivizálhat korábbi szövegeket, mint például a Daniel-regény *Jakab közönséges levelét*, vagy a Jákob-regény V. Nabokov *Adomány* című művét – de, nyilvánvaló, hogy egyik kapcsolat sem értelmezhető a hősöktől függetlenül.

Összességében azt látjuk, hogy az Ulickaja-hősök, bár teljes mértékben egyediek, minden aspektusuk – külső és belső világuk, valamint tevékenységük – kultúrába ágyazott. A kultúra a határátlépések közege, részben a valóság és az Ulickaja-művek világa, részben a hősök valósága és az általuk létrehozott művek, részben e művek és más, a kultúra terében már létező alkotások között – ami egyúttal magukat az Ulickaja-műveket is mélyen és sokrétűen a kultúrába ágyazza.

VII.4. KÖVETKEZTETÉSEK ÉS IRODALOMELMÉLETI KERET

Az elemzések összegzéséből egyértelműen látszik, hogy minden vizsgált Ulickaja-mű alapvetően számos hős életútját megjelenítő, sokszintű dinamikus rendszereként írható le. A rendszer alapját elkülönültség és összefűzöttség dichotómiája adja, melynek aszimmetrikus volta az előbbiből (elkülönültségtől) az utóbbi (összefűzöttség) felé tartó dinamikát generál a mű minden szintjén. E dinamika biztosítja egyrészt, hogy a rendszer kisebb és elkülönült elemei egyre nagyobb egységekké kapcsolódjanak össze, az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkján csakúgy, mint a szüzséstruktúrában – ami e síkok izomorfiáját eredményezi. Másrészt e dinamika révén a létrejött egyedi rendszer minden szintje és eleme a kultúra különböző szféráihoz kapcsolódik, ami a hősökhöz, életútjukhoz és viszonyrendszereikhez kapcsolódó szimbolizációs folyamatok alapját, egyúttal végpontját képezi.

Az ábrázolt világ cselekményes síkján egy adott hős életének különálló epizódjai vagy rövidebb életszakaszai azok az alapelemek, amelyekből összeáll a teljes életút. Ez az életút az alakábrázolás tulajdonképpeni egysége, amely egyúttal egy magasabb szint alapelemévé válik. Ezen a magasabb szinten számos életút jelenik meg, amelyek különböző tematikus elemek révén kapcsolódnak össze, és alkotják együttesen az ábrázolt társadalmi metszetet.

Ezzel a hármas tagolással párhuzamosan a nyelvi síkon az alapelem az egyes hősöknek a hivatásukhoz kapcsolódó, és a kultúra egy meghatározott szegmensére vonatkozó, időben elkülönülő megnyilatkozásai. Ezek a megnyilatkozások az egyes hősökre jellemző, és őket bizonyos fokig lezáró diskurzusokat alkotnak. Egy magasabb szinten ezek a különböző kulturális vonatkozású diskurzusok lesznek azok az alapelemek, amelyekből – a mindig domináns hétköznapi diskurzussal kiegészülve – a szövegegész összeáll.

A cselekményes és a nyelvi síkon is jól érzékelhető a fokozatos elmozdulás a belsőtől a külső, illetve az egyénitől a társadalmi felé. A cselekményes síkon a hősnek is van rálátása saját életének epizódjaira, azokra reflektálhat, és belső nézőpontja ebben a vonatkozásban maximálisan érvényes. Ahhoz, hogy az egyes epizódok életúttá álljanak össze, szükség van, ahogy láttuk, a hős belső változatlanságára, konstans viszonyára belülről adott életfeladatához. A teljes életút vonatkozásában azonban már korlátozott a hős nézőpontja, az életút egységének biztosításához szükség van külső nézőpontokra: egyrészt a többi hősére, akik csak részleteiben látnak rá a másik életútjára, másrészt a narrátoréra, aki viszont egészében. Ily módon az egyes életút az a közbülső egység, amelyben a belső és a külső nézőpont egyszerre érvényesül, és az előbbi fokozatosan háttérbe szorul az utóbbi mellett. Az életutak összességére és összefűzöttségére a hősöknek már nincs rálátásuk, ezen a szinten egyedül a narratori nézőpont érvényesül.

A nyelvi síkon a hősök megnyilatkozásaiban egyértelműen az adott hős hangja dominál. E megnyilatkozások diskurzussá alakításában azonban már fontos szerephez jut a narratori hang, amely egyrészt áttételes egyenes beszéd formájában gyakran áthatja a hősök megnyilatkozásait, másrészt kiterjed a diskurzusokhoz tartozó reáliákra is. A különböző diskurzusok egységes szöveggé integrálása az uralkodó hétköznapi diskurzussal együtt pedig már az egységes narratori nyelvezetnek köszönhető. Tehát a belsőből a külsőbe, az egyéniből a társadalmiba történő elmozdulás a nyelvi síkon is a középső szinten történik, ami ebben az esetben, az egyes hősökre jellemző, azokat lezáró, de egyúttal a kultúrába integráló diskurzus szintje.

Az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkjával izomorf szüzséstruktúra mind a hősök, mind a narrátor horizontján túl van, és kizárólag szerzői kompetencia. A struktúrában a legkisebb alapegységet a külön fejezeteket alkotó, vagy azok részét képező

szüzséfragmentumok jelentik (amelyek a Daniel-regényben még szövegtípusként is különböznek egymástól). Ezek összefűzése magának a struktúrának a szimbolizációjával, vagy szereplőcsoportok szimbolikus mintázatba rendezésével történik. Mindkét folyamat átmenetet jelent a fragmentáltság és a teljes összefűzöttség, a modell- és a jelszerűség között, ezért alapvetően itt mutatkozik meg legnyilvánvalóbban referencialitás és szimbolika, szemantika és szintaxis, tartalom és forma kölcsönös összefüggése, egymásba fordulása – következésképpen szétválaszthatatlansága. Végül a legmagasabb szinten ezek a strukturális egységek és mintázatok az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkjával együttesen alkotják a szüzsé egészét, amelyet a szerzői mindentudás fog össze és zár le (ld. a 3. számú mellékletet).

Miként a zene esetében, ahol a szüzsé strukturális sajátosságai és a szimbolizációs folyamatok gyakorlatilag leképezik az egyes hősök által megfogalmazott zenefelfogást, úgy más hősök a természettudomány és az alkalmazott tudomány területén reflektálnak olyan jelenségekre, amelyek párhuzamosak az Ulickaja-művek itt leírt működési módjával.

Az egyik ezek közül a kis alapelemek egyre nagyobb egységgé történő összefűzésének az elve. Erre az építkezési módra a mérnöknek készülő Genrih (Jakov fia és Nora apja) csodálkozik rá, amikor a Sztálingrádi Traktorgyárban meglátogatja az ott első számúzetését töltő apját. Az amerikaiak által tervezett gyár alaprajzát Genrih egyrészt gyerekkori építőjátékához, másrészt az emberi nyelvhez hasonlítja. „Felismerte benne az első építőjátékát, amelyből gyerekkorában annyi alkotói öröme származott. Az egész gyár úgy volt felépítve, mintha egy óriás rakta volna össze építőkockákból. [...] – Apa, ez valahogy úgy van, hogy minden egyes blokk olyan, mint a betű, a betűk összekapcsolódásából létrejön a szó, aztán az egész mondat? [...] Azt hiszem, az egész világot újra lehetne építeni ilyen betűkből – az lesz ám az építőjáték, az igen!” (ULICKAJA 2016: 493).

A Jakov által „gondolatkezdeménynek” minősített megnyilatkozásban implicit módon benne rejlik az az izomorfia-elv, melyet explicit módon a molekuláris biológiával foglalkozó Grisa fejt ki a másik idősíkon, a félig-meddig öntudatlan állapotban lévő Juriknak. „Grisa a hierarchikus hasonlóság törvényével kezdte – a Világegyetem, a sejt és az atom ugyanazon elv szerint épül fel, »ahogy fent, ugyanúgy lent, ahogy lent, ugyanúgy fent« –, aztán áttért a természet minden folyamatának ritmikus jellegére, a bolygók keringésétől az emberi szervezet légzési, szív- és más ritmusaiig, majd bevezette Jurikot az információs energia fogalmába, és megfogalmazta neki a termodinamika első főtételét” (ULICKAJA 2016: 448).

Az Ulickaja-művekben kirajzolódó, izomorf szintekből álló struktúra, azáltal, hogy leképezi ezt a hősök megnyilatkozásaiban explicit módon megfogalmazott, a világ legkülönbözőbb jelenségeire kivetített strukturális és működési elvet, a világ izomorf jelenségei sorába helyezi magukat az Ulickaja-műveket is.

E belső struktúrájukban, illetve a világ egyéb jelenségeivel is izomorf rendszerek miközben a kultúra önálló, egyedi és elkülönült egységei, ugyanakkor a kultúra szövetébe is bele vannak fűzve számtalan szállal, melyek túlnyomó többsége a hősökből indul ki, és hozzájuk vezet. Ulickaja hősei a szó mindenféle értelmében kultúrahordozók.

A hősök kulturális beágyazottságának mindig van egy szinkrón vetülete: a művekben megjelenített korszak aktuális ellenkultúrájának a lenyomata, reáliák és prototípusok formájában. Ez az a kulturális metszet, amelyet Ulickaja személyesen is jól ismer, mivel maga is aktív résztvevője volt, az ő életútjának is jelentős részét képezi. Hőseinek kulturális tevékenysége ennek a szcénának a keretein belül, illetve háttérén bontakozik ki, és az ábrázolt világban (a domináns tematikus életrajzi összetevők mellett) a kultúra a legnagyobb összefűző erő. A kultúra egyrészt áttemeli az adott hőst a hétköznapi létből a maga szimbolikus terébe,

integrálja a testi, fizikai létet a szellemibe, az egyénit a (hivatalos kurzus által kiszorított) társadalmiba.

A hősök kulturális tevékenységén keresztül jól érzékelhetővé válik a kultúra diakrón aspektusa is: a hősök által befogadott vagy létrehozott művek gazdag kulturális hagyományt aktivizálnak, amelynek megidézett alkotásai tartozhatnak bármely korhoz és a kultúra bármely területéhez. Ebből a hagyományból kiemelt figyelem jut az orosz Ezüstkori kultúrájának – vallásfilozófiának, zenének, költészetnek, színháznak –, ami a hivatalos szovjet kultúrával szemben, amely az 1920-as években mesterségesen megszakította a kulturális folytonosságot, a 20. század második felében létrejött ellenkultúra szerves fejlődését, az Ezüstkorról való folytonosságát mutatja fel.

A szerzői kompetencia szintje, mely átfogja mind a szinkrón, mind a diakrón vetületeket (a művek megalkotásának pillanatában, a 2000-es években már az előbbi is a múlt része), még újabb, a hősök és ábrázolt világukon túlmutató kulturális utalásokat, kapcsolódásokat tartalmaz, mindenekelőtt a makrostruktúra szimbolizációja, illetve a hősök és viszonyrendszerük irodalmi előképeinek révén.

Ily módon Ulickaja műveinek a kultúrába kapcsolása alapvetően három szinten zajlik: reáliák és prototípusok segítségével a kultúra szinkron metszetébe; a szinkrón kultúrában járatos, azt alakító hősök alkotásai révén a szinkrón metszeten keresztül a kultúra mélyrétegeibe; illetve mindkettőt egyszerre átfogva, a kultúrának mind a szinkrón, mind a diakrón aspektusát aktivizálva, és részben kapcsolódva az írás idejének szinkrón kultúrájához.

Az Ulickaja-művek sajátosságát és erősségét, meglátásom szerint, a közbülső szint, a hősök befogadó- és alkotótevékenysége jelenti, azaz, hogy a hősökön keresztül cselekményesül és tematizálódik magának a kultúrának, a kultúra alapvető szféráinak a működése. Ulickaja alkotó hősei abszolút tudatosak a kultúra működését illetően. Ezzel kapcsolatos gondolataikat, mint láttuk, erős állításokban, koncepciókban meg is fogalmazzák, és ezek a gondolatok és koncepciók gyakorlatilag az egész világ működésének megértésére irányulnak. Ugyanez a törekvés érhető tetten magukban a nemzetség/nemzedék/társadalom egészét átfogó, annak működését leképező Ulickaja-művekben, melyek bizonyos sajátosságaikban a hősök koncepcióját tükrözik. Ily módon a művek autoreferenssé válnak: azt csinálják, amiről szólnak, arról szólnak, amit csinálnak – kultúrát.

A kultúra és az ember ekvivalenciája a *szöveg* fogalmán keresztül ragadható meg, amit Ulickaja több hőse is érint valamilyen formában. Láttuk, hogy a *Jakob lajtorjájában* még az apja képviselte kultúrától meglehetősen távol álló mérnök Genrih is a nyelv működéséhez hasonlítja a világ felépítésének lehetőségét kis elemek egyre nagyobb egységekké történő összefűzésének révén. A biológus Grisa már magát az élővilágot is szöveggé fogja fel, mely a DNS „betűiből” épül fel, egyre nagyobb és bonyolultabb egységeket alkotva: „Az univerzum, a bolygók egész élete egy grandiózus szöveg kibontása! [...] ...a legfőbb ábécét, amelyen a szöveg írva van, csak 1953-ban fedezték fel – ez egy hárombetűs kód, a DNS”. Grisa szerint pedig az embert éppen az különbözteti meg a többi élőlénytől, hogy képes szövegek létrehozására és a mások által alkotott szövegek összekapcsolására, illetve, hogy maga az emberi élet is szöveg: „Éppen az emberi tudat az egyetlen hely a világegyetemben, ahol a szövegek érintkezésbe léphetnek egymással, új szöveget, új értelmet hozhatnak létre! Ez az a bizonyos »képére és hasonlatosságára«! Az ember éppen ebben hasonlít a Teremtőre – hogy képes új szövegeket alkotni! [...] Minden emberi élet – Szöveg. És erre a szövegre valamiért szüksége van az Istennek!” (ULICKAJA 2016: 643, 645).

Azáltal, hogy az Ulickaja-szövegek egyrészt strukturálisan az izomorfia elve szerint szerveződnek, és tematizálódik bennük az elkülönült elemek egyre nagyobb egységekké történő

összefűzésének elve mind az emberi életek, mind a kultúra tekintetében, másrészt szimbolikus terükben a kultúra legkülönbözőbb korszakaihoz és szféráihoz tartozó szövegek kerülnek egymással kapcsolatba – a hősök által leírt, szövegeket generáló és összefűző emberi jelenség ekvivalensévé válnak. A bennük megjelenített ember és életútja pedig végső soron olvasható szöveggé tételődik.

Ha az Ulickaja-művek itt feltárt működési módját irodalomelméleti kontextusba szeretném helyezni, két olyan elméletíró munkái teremtik meg az ehhez szükséges keretet, akikről korábban már volt szó: Ju. Lotman strukturális-szemiotikai és W. Iser irodalomantropológiai elgondolásai. Lotman szemioszféra-konceptiója tulajdonképpen az egész disszertáció szemléleti hátterét adja, bizonyos vonatkozásait pedig egy-egy konkrét elemzés megalapozásához is használtam. Az Ulickaja-művekben tapasztalt jelenségek elméleti értelmezéséhez azonban Lotman korai, még inkább strukturalista, mint szemiotikai szemléletű munkáira is lehet támaszkodni. W. Iser (Lotman e korai írásait több tekintetben is felhasználó) antropológiai irodalomfelfogása pedig megkerülhetetlen egy hősközpontú poétika kontextualizálásához.

Az Ulickaja-műveknek az *Összegzésben* kirajzolódó alapvető kettőssége, a tematikus elemek funkcionalitása és a struktúra meghatározó szerepe egyfelől, valamint mind a tematikus, mind a strukturális elemek kultúrába ágyazottsága mint a szimbolizációs folyamatok alapja másfelől, a Lotman korai korszakában született művek alapvetéseivel illeszthető.

Lotman már az *Előadások...*-ban leszögezi, hogy a műalkotás „egységes, sokrétű, funkcionáló struktúra”, amely a valóságot újratemtő, „egyidejűleg modelláló és szemiotikai jelenség” (JOTMAH 1994: 29). Korai munkáiban (az *Előadásokat* átdolgozó és továbbgondoló *A művészi szöveg elemzése* és a *Tézisek...*) elsősorban a műalkotás modell-voltát, az irodalmi mű struktúrájának mibenlétét és működési módját tárja fel. A műalkotás jelként való elgondolását Lotman csak később bontja ki, de akkor már a kultúra egészét értelmező szemioszféra-konceptióban.

Az irodalmi mű struktúrájának leírásához Lotman a verset használja, részben, mert a verstani kutatásokban már komoly előzményekre támaszkodhatott, részben, mert meglátása szerint „szépirodalmi prózát összehasonlíthatatlanul nehezebb modellálni, mint verses szöveget” (JOTMAH 1996: 44). A versstruktúra leírásának talán egyik legnagyobb hozadéka az elkülönített szintek – a ritmustól egészen a kompozícióig és szűzség – izomorfijának kimutatása. Szintén fontos momentum annak hangsúlyozása, hogy az elemek önmagukban nem, csak „egymáshoz és az egészhez való viszonyukban realizálódnak”, illetve, hogy „ugyanaz az elem különböző egységekbe tagolódva nem azonos önmagával” (JOTMAH 1996: 25). Lotman meglátása szerint a szűzséépítés a versben a nyelvi szintagmatika mintájára történik, és a műalkotásban „a szintek hierarchiája a szó szintjétől [kiemelés – Sz.T.] halad a mikro- és a makrostruktúrák felé egyaránt” (JOTMAH 1994: 118).

Mindezen megállapításokhoz jól érzékelhetően illeszkednek az Ulickaj-művek fentebb leírt sajátosságai. Ahogy láttuk, az egyes művek struktúrájának szintjei – az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkja, a narrátori nézőpont és hang, illetve a szerzői kompetenciához tartozó szűzséstruktúra – egymással izomorfak, és mindegyikben kijelölhető az az egység, amely a lotmani koncepcióban a szónak felel meg, és amely az egyértelmű szűzsés súlypontot jelenti, összekötő kapocsként / átvezető elemként funkcionálva a mikro- és a makrostruktúra között.

A cselekményes síkon ez az egység az egyes hős életútja, amely az alacsonyabb szinteken epizódokra és/vagy kisebb szakaszokra bomlik, egy magasabb szinten pedig más hősök életrajzával együtt alkot egy egységet. Az ábrázolt világ nyelvi síkján a lotmani szónak megfelelő egység az egyes hősre jellemző és a kultúra egy meghatározott szegmenséhez kapcsolódó diskurzus, amely alacsonyabb szinten a hősök elkülönült megnyilatkozásaira tagolódik, egy magasabb szinten pedig a különböző diskurzusokat integráló narrátori hangban egyesül és egységesül. A cselekményes és a nyelvi síktól elválaszthatatlan a narrátori nézőpont és a narrátori hang, amelyek éppen a szónak megfelelő szinten válnak dominánssá a hősöknek az alacsonyabb szinten érvényesülő nézőpontjával és megnyilatkozásaival szemben, míg egy magasabb szinten azokat lezárva, egységesítve és neutralizálva biztosítják a szüzsé egységét. A szerzői kompetenciához tartozó szüzséstruktúrában pedig a szüzséfragmentumok és a teljes szüzsé közötti, a szónak megfelelő szintet a struktúra különböző mintázatai jelentik.

Azt is tapasztaltuk az Ulickaja-művekben, hogy az egész rendszer dinamikáját az elkülönültség és összefűzöttség dichotómiája biztosítja, mely részint, az esetek túlnyomó többségében az összefűzöttség irányába ható dinamikát generál, részint szoros összefüggésben áll az Ulickaja-művek kettős emberképével, mely egyidejűleg mutatja fel értéként az autonóm, alkotó személyiséget, illetve láttatja az egyént csak mint egy adott csoport (család / nemzetség / társadalmi csoport / generáció / populáció) indifferens tagját, az egyedet meghaladó mintázatok alkotóelemét.

Elkülönültségnek és összefűzöttségnek mind az emberképben, mind az alakábrázolásban érvényesülő dichotómiája egyértelműen illeszkedik a szemioszféra működésének alapjául szolgáló kettősséghez, a lotmani *diszkrét – kontinuális* fogalompárhoz, amely tulajdonképpen a korai, még csak kizárólag a művészetre vonatkozó *modell – jel* fogalom pár jelentéskörének dinamizálása és kitérítése a kultúra egészére.

Bár Lotman ezt a kettősséget az ember fiziológiai sajátosságából, a két agyfélteke eltérő működéséből vezeti le, általános érvényű emberképet nem alakít ki belőle, csupán a kultúra univerzális – az emberhez mint olyanhoz általánosságban kapcsolódó – működésmódját írja le.¹⁷² Ugyanakkor a kultúra működését ekvivalensnek tartja a szöveg, a szimbólum, a szó, és az emberi individuum működésével, amennyiben mindegyiket a binaritáson és aszimmetrián alapuló dinamikus rendszernek tekinti (JOTMAH 1999). Ez az elgondolás megintcsak egy későbbi kiterjesztése annak a már az *Előadások...*-ban megfogalmazott állításnak, hogy a műalkotás élő szervezet mintájára működik (JOTMAH 1994: 118).

Ember és szöveg analóg jelenségként való kezelése, sőt azonosítása, ahogy láttuk, az Ulickaja-művekben is tematizálódik: Ulickaja nem egy hősének a világról való gondolkodását pánszemiotizmus jellemzi. A hősöknek ezt az alapállását erősíti a szerzői kompetencia szintjén a természetes nyelv szintagmatikus építkezési módjának leképezése az ábrázolt világ cselekményes és nyelvi síkján (epizódok → életút → életutak összessége; megnyilatkozások → diskurzus → diskurzusok összessége), illetve a szüzséstruktúrában (szüzséfragmentumok → mintázatok → szüzsé). Ez, a természetes nyelv szintagmatikus rendjével analóg struktúraképzés természetesen elválaszthatatlan a szemantikától (ld. a kiemelt tematikus összetevőket a cselekményes síkon, illetve a speciális diskurzusok tartalmi elemeit), illetve a szimbolizációtól, amely a struktúra bármely elemét vagy részegységét érintheti. Ahogy láttuk,

¹⁷² Az egyén helye és szerepe a kultúra (szemioszféra) működésében csak a késői korszak írásaiban merül fel: a „folyamatos fejlődés” és a „robbanás” kettőseként leírt történelmi folyamatban hangsúlyozza Lotman a tudatosan és felelősen választó személyiség jelentőségét a „robbanás” állapotában.

a szimbolizáció elsődleges szerepe az Ulickaja-művekben a hangsúlyozottan fragmentális struktúra egységes jellé történő összefűzése, egyúttal bekötése a kultúra szövetébe.

Az irodalmi mű egységét biztosító szimbolizációs folyamatok megragadásához kevesebb támpontot találunk Ju. Lotman elméletében, mint a struktúra leírásához, mivel a műalkotás jelként való elgondolását Lotman már nagyobb léptékben, a kultúra (szemioszféra) egészének működése kapcsán bontotta ki. Ezért az Ulickaja-művekben leírt szimbolizációs folyamatok elméleti kontextusba helyezéséhez W. Isernek a fikcionálás folyamatával kapcsolatos elképzeléseit látszik célszerűnek felhasználni. Egyrészt jól érzékelhető Ulickaja műveiben az Iser által elkülönített három fikcióképző aktus, másrészt az irodalmi művet „szuperjelként” tételező, és annak egyidejűleg rámutató és figuratív funkcióját kiemelő koncepció háttérén megvilágítható az Ulickaja-művek realizmusának kérdése.

Iser elgondolásában a három fikcióképző aktus közül első a „kiválasztás”, melynek során a szövegen kívüli rendszerekből kerülnek kiemelésre bizonyos elemek. „...a szövegbe beépült alkotóelemek önmagukban véve nem fiktívek, de kiválasztásuk fikcióképző aktus, melynek révén a létező rendszerek vonatkoztatási mezőkként különíthetőek el – paradox módon éppen határaik megszegése miatt” (ISER 2001: 26). Ulickaja teljes mértékben nyilvánvalóvá teszi ezt a fikcióképző aktust a prototípusok és az ábrázolt korszakra jellemző reáliák szerepeltetése révén, de ebbe a körbe sorolható a kultúra különböző szféráihoz tartozó diskurzusok leképezése, vagy a legkülönbözőbb szövegek és műalkotások megidézése és értelmezése a hősök kompetenciájának a szintjén, illetve a szerzői kompetencia körébe tartozó intertextuális és intermediális kapcsolódások. Ezek következtében Ulickaja műveiben rendkívül erőteljesen mutatkoznak meg azok a vonatkoztatási mezők, amelyeket az adott mű részben modellál, részben szimbolikusan átértelmez.

Az Iser által kiemelt második fikcióképző aktus a „kombináció”, mely a szövegekbe bekerült különféle elemek összefűzését jelenti. „A szövegen belül vegyített különféle alkotóelemek köre a szavaktól és azok jelentéseitől a beemelt szövegen kívüli jelenségeken át azokig a sémáig terjed, amelyekbe például a szereplők és tetteik besorolhatók” (ISER 2001: 28). A létrejött viszonyok szilárdságát Iser szerint a szövegben jelen nem lévő, csupán háttérként szolgáló elemek biztosítják, melyek a „viszonyítás aktusában” mutatkoznak meg. A viszonyítási folyamat pedig „a nyelv rámutató funkcióját a figuráció feladatává változtatja” (ISER 2001: 31).

Miközben Iser egyértelműen meghatározza a szövegen belül zajló folyamatok lényegét – a különböző vonatkoztatási mezővel rendelkező elemek összekapcsolását és a nyelv figuratívvá válását, azaz a szimbolizációt – részleteiben nem fejt ki ezek működési módját. Ezzel kapcsolatban az Ulickaja-művekben azt tapasztaltuk, hogy egyrészt az összekapcsolás horizontálisan (a különböző síkok között) és vertikálisan (a különböző szintek között) is létrejön, a szintek és a síkok izomorfiját eredményező rendszert alkotva. Másrészt e rendszer bármely eleme és viszonyrendszere „figuratívvá” válhat a kiválasztás aktusában aktivizált műalkotásokkal való kapcsolat révén. Ulickaja poétikájának specifikumát, meglátásom szerint, éppen a fikcionálás kombinációs aktusának sajátos alkalmazása jelenti. A kombináció úgy működik Ulickaja műveiben, hogy – a hősök alkotótevékenységében – újra és újra leképezi a fikcionálás teljes folyamatát a kiválasztástól a befogadó beállítódásának elmozdulásáig, minek következtében egy többszörösen fikcionált szövegvilág jön létre. Ulickaja hősei tulajdonképpen kimondják és cselekszik is azt, amit az őket formáló szerzőjük tesz, és ezáltal a művek világa autoreferenssé válik.

Éppen az autoreferencia, a fikcionálás folyamatának nyílt leképezése biztosítja az Ulickaja-művekben az Iser által kijelölt harmadik fikcióképző aktust, az „önfeltárást”, a valóság

idézőjelbe tételét, ami „egy olyan cél jelenlétét teszi nyilvánvalóvá, amely az ábrázolt világ szemlélhetőségével egyenértékű” (ISER 2001: 38).

A fikcionálás folyamatának láthatóvá tétele mindazonáltal nem érvényteleníti az Ulickaja-művekben a „rámutató funkciót”. Ulickaja poétikájának másik jellegzetességét az adja, hogy hőseinek alkotótevékenysége egy hangsúlyozottan hétköznapi közegbe ágyazott (ld. az életutak hétköznapi epizódjait, a hétköznapi diskurzus meghatározó szerepét, vagy általában a főhős-státusz relativizálását) – így a művek rámutató és figuratív funkciója tulajdonképpen kiegyensúlyozott. Részben ezzel magyarázható, hogy a szakirodalomban végső soron eldöntetlen maradt, hogy Ulickaja poétikája melyik irányzathoz sorolható. A vonatkoztatási mezők (referenciális háttér) erőteljes jelenléte a prototípusok és a reáliák révén, valamint a mindentudó és neutrális hangvétellű narrátori pozíció a realiztikus tendenciát erősíti. Ugyanakkor a fragmentális szerkezet, a legkülönbébb kulturális kódok egymás mellé rendelése, illetve a fikcionálás folyamatának nyílt megmutatása a posztmodern esztétika eszköztárának sajátja. Szintén ez utóbbihoz tartozik a különböző szinteken – és nem csupán a fikcióképző aktusokban – érvényesülő határátlépő gesztusok, a posztmodern egyik központi kategóriáját jelentő transzgresszió rendszerszintű alkalmazása.

Az Ulickaja-művek működési módjának a kapcsán még egy, a posztmodern szempontjából is alapvető kategóriát érdemes megemlíteni, mely mind Lotman, mind Iser koncepciójában fontos szerephez jut: a *játékot*. Miként az előzőekben, a *játék* vonatkozásában is Lotman általánosan, a művészet modell-voltával kapcsolatban tér ki a játékmodellekre, míg Iser az egyes műalkotásban megmutatkozó játékkelvre fókuszál.

Lotman *Tézisek...* című munkájában a művészi modellálás sajátosságait megvilágítandó veti össze a művészetet a tudománnyal és a játékkal. Művészet és játék közös vonását abban látja, hogy mindkettő úgy modellálja a valóságot, hogy egyszerre készíti az embert gyakorlati és feltételes cselekvésre. „A műalkotás befogadása (és létrehozása) sajátos – művészi – viselkedést követel meg, amelyben egy sor, a játékos viselkedéssel közös vonás található. [...] A művészi viselkedés a gyakorlati és a feltételes szintézisét feltételezi (JOTMAH 2002: II.3.0., 3.1.) A két modell különbségét ugyanakkor az adja, hogy a művészet a viselkedéssel egyidejűleg az intellektust is szervezi, és a játék „mintha-viselkedésével” szemben egy teljességet modelláló „mintha-életet” hoz létre.

A játékkelvnek a műalkotás rendszerén belüli működésével kapcsolatban Lotman csak annyit szögez le, hogy a játékkelv az, ami a rögzítettség és egyértelműség ellenében hat a szemantikai szerveződés síkján, és „a játékhatás mechanizmusa [...] annak szünet nélküli tudatosításában áll, hogy mindig lehetségesek az éppen adott pillanatban felfogott jelentéstől eltérő jelentések is...” (JOTMAH 2002: II.3.2).

A játékkelv működésének kiindulópontjául a műalkotáson belül Iser is a szemantika síkját jelöli meg: „A [kiválasztás aktusa során] kettéhasadt jelentő játékba lép, miközben oda-vissza ingázik kód vezérelte meghatározottsága és egy közelebről meg nem határozott jelölt között. [...] A játék a megegyezésen alapuló kód helyébe lép. Másként fogalmazva: a meghasadt jelölő kódjává válik, s így különféle olvasási módok felé mutat” (ISER 2001: 303). A játék így összefüggésbe kerül a mű kettős, rámutató és figuratív funkciójával: a játékot Iser „az utánzás és a szimbolizáció állandó, váltakozó ellenhatásaként”, végső soron pedig a fiktív és az imaginárius egymásba hatolásának eredményeként határozza meg. Az ekként értett játék alapösszetevői a Caillois által elkülönített játéktípusok, az agon, az alea, a mimikri és az ilinx, melyek között „különféle egyensúlyi helyzetek, illetve erőviszonyok léteznek”, és amelyek „a fiktív és az imaginárius kölcsönviszonyának eltérő típusait testesítik meg” (ISER 2001: 305, 319, 328).

Ahogy azt a *Szerelem és játék* című alfejezetben láttuk, Ulickaja *Szonyecska* című kisregényének szereplői rendszerében egyértelműen kimutatható a szövegjátéknak ez a formája, mégpedig úgy, hogy a négy játéktípus a négy hős habitusához illeszkedik, ami a játékelv antropológiai alapját hangsúlyozza. A négy alapösszetevő dinamikáján alapuló szövegjátékon túl, Ulickaja csaknem minden művében cselekményesen, vagy valamilyen módon tematizálva is megjelenik a játék mint antropológiai sajátosság – gyerekjáték, hangszeres játék, színpadi játék vagy erotikus játék formájában. A játék mindegyik vonatkozásához egyértelműen a kreativitás és a szabadság kapcsolódik a pozitív emberi lényeg megnyilatkozásaként, ami viszont F. Schillernek *Az ember erkölcsi neveléséről* írott leveleiben kifejtett elgondolásával mutat rokonságot.

Schiller már *A naiv és szentimentális költészetéről* szóló munkájában a játékot a költészet (értsd: irodalom) alapjaként azonosította: „Szorosan véve a Poétának sem a büntető sem a mulattató tón nem célja. Amaz igen komoly a Poézis mindenkori játékára nézt, ez igen frivol azon komolyságra, melynek poétai játékok fundamentjének kell lenni» (SCHILLER 2017: 111). Játék, esztétikum és emberi szabadság összefüggésével kapcsolatos elgondolását Schiller néhány évvel később, a 18. század végén született *Levelekben* fejtette ki részletesen, abból indulva ki, hogy a szépség az emberség szükségszerű feltétele, s a szabadsághoz a szépségen keresztül juthatunk el. Elképzelése szerint az emberben két alapvető ösztön működik, az úgynevezett érzéki ösztön és a formaösztön. Az előbbi az embert az adott pillanatba szorítja, adott állapotát jellemzi, s tárgya a változó élet. Ezzel szemben a formaösztön, mely az ember „eszés természetéből” ered, a szabadságra és harmóniára törekszik, tárgya pedig az alak (forma). Azt az állapotot, amikor a két ösztön összekapcsolódik, Schiller játékösztönnek nevezi. „A játékösztön tehát, mint amiben a kettő összekapcsoltan működik, egyszerre fogja morálisan és fizikailag kényszeríteni az elmét; ám mivel megszüntet minden esetlegességet, megszüntet ennél fogva minden kényszerítést is, és az embert mind fizikailag, mind morálisan szabaddá teszi” (SCHILLER 2005: 201). Tehát érzékek és ész együttes működése a játékban, azaz az esztétikai állapot, Schiller meglátása szerint az ember legteljesebb állapota: „...az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes jelentésében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik” (SCHILLER 2005: 205). A két ösztön egyensúlya a szépség, amely az ember korlátozott állapotát visszavezeti az abszolút állapotba, „és az embert kiteljesedett egészévé teszi” (SCHILLER 2005: 211).

A Schiller által meghatározott kettősség, az élet és a forma kettőssége, mint láttuk, az Ulickaja-művek alakábrázolásában is alapvető tényező, és a művek közvetítette emberképben is fontos szerepet játszik.¹⁷³ Ugyanazt a jelenséget látjuk, amit, többek között, a zene és a tudományos gondolkodás kapcsán tapasztaltunk: a hősök az ábrázolt világban azt teszik, és kommunikálják (ez esetben különféle módokon és szférákhoz kapcsolva játszanak, és a szabad játék fontosságát állítják), amit a szerző Ulickaja szerkezetileg képez le.¹⁷⁴

Összességében azt látjuk, hogy az Ulickaja-művek emberképének és alakábrázolásának elméleti kontextualizálásához megfelelő értelmezési keretet biztosít Lotman és Iser

¹⁷³ Nem tekinthető véletlennek az sem, hogy a forrás megintcsak 18. századi, ha tekintetbe vesszük a főhősök megformálása kapcsán tapasztaltakat.

¹⁷⁴ A játék kapcsán külön érdekesség, hogy Schillernek a játékkal kapcsolatos elgondolása nyilvánvalóan visszaköszön a két 20. századi elméletíró koncepciójában is, amennyiben a játékelvet Lotman és Iser is két összetevő kölcsönhatásaként értelmezi, melyek közül az egyik a valósághoz kötött, a másik feltételes, meghatározhatatlan jelenség. Ily módon nem egyszerűen izomorf a leírás nyelve (Lotman és Iser koncepciója) a leírás tárgyával (Ulickaja poétikája), de mindkettőben érzékelhető legalább egy közös forrás, melyet az előbbi tudományos kontextusban, az utóbbi esztétikailag örökít tovább.

konceptiója. Míg az előbbi segítségével inkább a struktúraképzés, addig az utóbbiével a fikcionálási/szimbolizációs folyamatok elméleti háttérét lehet felvázolni. Ez a háttér azonban csak addig és annyiban fontos, ameddig és amennyiben az egyedi vonások kirajzolásához nyújt segítséget. Hiszen, ahogy Ulickaja egyik hőse fogalmaz: „A forma általános törvényeinek helyes értelmezése mellett, miután formába öntöttünk mindent, ami formát igényel, az általános kitapintása után lehet meglátni az individuálisat, az adott dologra jellemzőt. És akkor ennek az általánosnak a kivonása után érzékelhetünk valamely többletet, amelyben ott rejlik maga a csoda, a lehető legtisztább alakban. Éppen ebben áll az elemzés célja: minél teljesebben felfogtuk a felfoghatót, annál tisztábban ragyog fel előttünk a felfoghatatlan” (ULICKAJA 2011: 250).

IRODALOMJEGYZÉK

LJUDMILA ULICKAJA FELHASZNÁLT MŰVEI

- ULICKAJA 2003 = ULICKAJA L. *Kukockij esetei* (ford. V. Gilbert Edit, Goretity József). Magvető, Budapest, 2003.
- ULICKAJA 2003a = ULICKAJA L. *Médea és gyermekei* (ford. V. Gilbert Edit, Goretity József). Magvető, Budapest, 2003.
- ULICKAJA 2005 = ULICKAJA L. *Vidám temetés* (ford. Goretity József). Magvető, Budapest, 2005.
- ULICKAJA 2006 = ULICKAJA L. *Szonyecska* (ford. V. Gilbert Edit). Magvető, Budapest, 2006.
- ULICKAJA 2007 = ULICKAJA L. *Odaadó hívetek, Surik* (ford. Goretity József). Magvető, Budapest, 2007.
- ULICKAJA 2009 = ULICKAJA L. *Daniel Stein, tolmács* (ford. Morcsányi Géza). Magvető, Budapest, 2009.
- ULICKAJA 2011 = ULICKAJA L. *Imágó* (ford. Goretity József). Magvető, Budapest, 2011.
- ULICKAJA 2013 = ULICKAJA L. *Örökbecsű limlom* (ford. Goretity József). Magvető, Budapest, 2013.
- ULICKAJA 2016 = ULICKAJA L. *Jákob lajtorjája* (ford. Goretity József). Magvető, Budapest, 2016.
- ULICKAJA 2021 = ULICKAJA L. *A lélek testéről* (ford. Morcsányi Géza). Magvető, Budapest, 2021.

- УЛИЦКАЯ Л. *Казус Кукоцкого*. Эксмо, Москва, 2006.
- УЛИЦКАЯ Л. *Сонечка*. Эксмо, Москва, 2007.
- УЛИЦКАЯ Л. *Даниэль Штейн, переводчик*. Эксмо, Москва, 2010.
- УЛИЦКАЯ Л. *Зеленый шатер*. АСТ, Москва, 2011.
- УЛИЦКАЯ Л. *Веселые похороны*. АСТ, Москва, 2012.
- УЛИЦКАЯ Л. *Священный мусор*. АСТ, Москва, 2012.
- УЛИЦКАЯ Л. *Поэтка. Книга о памяти: Наталья Горбаневская*. АСТ, Москва, 2014.
- УЛИЦКАЯ Л. *Медея и ее дети*. АСТ, Москва, 2015.
- УЛИЦКАЯ Л. *Лестница Якова*. АСТ, Москва, 2015.
- УЛИЦКАЯ Л. *О теле души*. АСТ, Москва, 2019.

LJUDMILA ULICKAJA INTERJÚI

- УЛИЦКАЯ 2000 = УЛИЦКАЯ Л. «Принимаю всё, что дается». *Беседа вела А. Гостева* // Вопросы литературы 2000/1. <https://voplit.ru/article/l-ulitskaya-prinimayu-vsyo-chto-daetsya-besedu-vela-a-gosteva/?ysclid=lc9v25g25m730671475>
- УЛИЦКАЯ 2008 = УЛИЦКАЯ Л. *Живу – как мне нравится, пишу – что захочется*. Гороскоп@RU 2008. március 12. http://www.goroskop.ru/publish/print_article/39063/
- УЛИЦКАЯ 2010a = УЛИЦКАЯ Л. *Личинки, дети личинок*. Интервью с Людмилой Улицкой А. Гостевой. 21.12.2010. https://test.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml
- УЛИЦКАЯ 2011a = УЛИЦКАЯ Л. *Все мы – советские люди*. <https://www.newsco.ru/articles/nk-445385.html><https://www.newsco.ru/articles/nk-445385.html>
- ULICKAJA 2013a = ULICKAJA L. *Oroszország nem emlékszik a saját nagyszüleire* // Litera 2013. december 2. <https://litera.hu/magazin/interju/ljudmila-ulicka-oroszország-nem-emlekszik-a-sajat-nagyszuleire.html>
- УЛИЦКАЯ 2015a = *Зачем жить, если есть смерть*. Протоиерей Алексей Уминский, Людмила Улицкая и Нюта Федермессер. 20 ноября, 2015. <https://www.pravmir.ru/zachem-zhit-esli-est-smert-protoierey-aleksiy-uminskiy-lyudmila-ulitskaya-i-nyuta-federmesser/>
- УЛИЦКАЯ 2016 = УЛИЦКАЯ Л. *Улицкая и её «Лестница Якова»* Полит.ру. 30 января 2016.

http://polit.ru/article/2016/01/30/jacobs_stairs/

УЛИЦКАЯ 2017 = УЛИЦКАЯ Л. *Персонально ваш* (08.03.2017)

<https://yandex.ru/video/preview/11672326697697639220>

SZÉPIRODALOM

- CVETAJEVA 2017 = CVETAJEVA M. *Szonyecska regénye* (ford. Nagy István). Magánkiadás, Bp., 2017.
- CSEHOV 1978 = CSEHOV A. P. *Platonov* (ford. Elbert János). In: Csehov: Drámák. Európa, Bp., 1978. 5–191.
- CSEHOV 2004 = CSEHOV A. P. *Tündérke* (ford. Lányi Sarolta, átdolgozta Goretity József). In: Uő. A fekete barát. Elbeszélések, 1892–1903. Osiris klasszikusok, Bp., 2004. 609–618.
- DANTE 1986 = DANTE A. *A pokol*. In: Uő: Isteni színjáték (ford. Babits Mihály) Szépirodalmi, Bp., 1986.
- DOSZTOJEVSZKIJ 1919 = DOSZTOJEVSZKIJ F. M. *Pétervári álmok*. (ford. Földi Mihály). Nyugat, 1919. No.2.
- DOSZTOJEVSZKIJ URL = DOSZTOJEVSZKIJ F. M. *Fehér éjszakák*.
<http://mek.niif.hu/04600/04681/04681.doc>
- DOSZTOJEVSZKIJ 1975 = DOSZTOJEVSZKIJ F. M. *A Karamazov testvérek* (ford. Makai Imre). Európa, Bp., 1975.
- DOSZTOJEVSZKIJ 2022 = DOSZTOJEVSZKIJ F. M. *Ördögök* (ford. Makai Imre). Helikon, Bp., 2022.
- GOETHE 2004 = *Vonzások és választások* (ford. Vas István). Magvető, Bp., 2004.
- PASZTERNAK 1971 = PASZTERNAK B. *Éjszakai szél* (ford. Bede Anna et al.). Európa, Bp., 1971.
- PASZTERNAK 1988 = PASZTERNAK B. *Zsivago doktor* (ford. Pór J.). Árkádia, Bp., 1988.
- PUSKIN 1976 = PUSKIN A. Sz. *Mozart és Salieri* (ford. Gáspár Endre). In: Uő.: Jevgenyij Anyegin. Drámák. Európa, Bp., 1976. 293–305.
- SHAKESPEARE 1988 = SHAKESPEARE W. *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály). In: William Shakespeare összes drámái. Tragédiák. Európa, Bp., 605–742.
- TOLSZTOJ é. n. = TOLSZTOJ L. *Kreutzer szonáta* (ford. Németh László). In: Uő: Kozákok, Kreutzer szonáta és más elbeszélések. 318–364. <https://mek.oszk.hu/06300/06335/06335.pdf>
- TOLSZTOJ 1979 = TOLSZTOJ L. *Háború és béke* I–IV. (ford. Makai Imre). Európa, Bp., 1979.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Наука, Ленинград, 1972–1990.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1990 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Бесы* // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 тт. Т. 7. <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol7/29.htm#ch0>
- НАБОКОВ 2007 = НАБОКОВ В. *Защита Лужина*. Азбука-классика, СПб., 2007.
- ПАСТЕРНАК 1994 = ПАСТЕРНАК Б. *Доктор Живаго*. Тройка, М., 1994.

SZAKIRODALOM

- BAHTYIN 1976 = BAHTYIN M. *A regény nyelv előtörténetéhez*. In: Uő. A szó esztétikája. Gondolat, Bp., 1976. 217–257.
- BAHTYIN 2001 = BAHTYIN M. M. *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (ford. Könczöl Cs., Szőke K., Hetesi I., Horváth G.). Osiris, Bp., 2001.
- BALIKÓ 2011 = BALIKÓ H. „Az igazság a halál oldalán áll”. L. *Ulickaja halálszimbolikájának világirodalmi beágyazottsága*. In: V. Gilbert E. (szerk.) A perifériáról a centrum 3. 2011. <http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/balikohelga3/balikohelga.htm>

- BARABÁSI 2013 = BARABÁSI A.-L. *Behálózva. A hálózatok új tudománya*. Helikon, Bp., 2013.
- BATAILLE 2001 = BATAILLE G. *Az erotika* (ford.: Dusnoki Katalin, N. Kiss Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán). Nagyvilág, Bp., 2001.
- BENEY 2005 = BENEY Zs. *Az orvos mint jelkép*. In: Gilbert E. (szerk.) *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*. Művészetek Háza, Pécs, 2005. 60–64.
- BLUM 2012 = BLUM E. *The Jacob Tradition*. In: Craig A. Evans, Joel N. Lohr, David L. Peterson (ed.) *The Book of the Genesis. Composition, Reception, and Interpretation*. Leiden, Boston, 2012. 181–293.
- BÓDIS 2005 = BÓDIS J. *Kukockij esetei – egy nőorvos szemével*. In: Gilbert E. (szerk.) *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*. Művészetek Háza, Pécs, 2005. 29–33.
- CAILLOIS 2006 = CAILLOIS R. *The Definition of Play and The Classification of Games*. In: K. Salen, E. Zimmermann (ed.) *The Game Design Reader. A Rules of Play Anthology*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006. 122–155.
- DOSZTOJEVSZKIJ 1985 = DOSZTOJEVSZKIJ F. M. *Tanulmányok, vallomások*. Európa, Bp., 1985.
- ECO 1998 = ECO U. *Nyitott mű*. Európa, Bp., 1998.
- EPSTEIN 2001 = EPSTEIN M. *A posztmodern és Oroszország*. Európa, Bp., 2001.
- FISCHER-LICHTE 2001 = FISCHER-LICHTE E. *A dráma története*. Jelenkor, Pécs, 2001.
- FOUCAULT 1984 = FOUCAULT M. *Of Other Spaces, Heterotopias*. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 /1984. 46–49.
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
- FOUCAULT 2000 = FOUCAULT M. *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp., 2000.
- FREUD 1990 = FREUD S. *Totem és tabu* (ford. Pártos Z.). Göncöl, Budapest, 1990.
- GÁBRIEL 2005 = GÁBRIEL R. *Szakma, etika és szakmai etika – Ulickaja: Kukockij esetei című regényében*. In: Gilbert E. (szerk.) *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*. Művészetek Háza, Pécs, 2005. 33–44.
- GORETITY 2009 = GORETITY J. *Az újszövetségi Jakab levele a XXI. században*. In: *Élet és irodalom* 2009. 04. 24. 27.
- GOSCILO 2015 = GOSCILO H. *Indivisibility and the Threads that Bind*. In: Skomp E., Sutcliffe B. *Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance* The University of Wisconsin Press Wisconsin, 2015. xi-xxiii.
- GRANOVETTER 1973 = GRANOVETTER M. S. *The Strength of Weak Ties*. In: *The American Journal of Sociology*. 1973. 78 (6). 1360–1380.
- GROTOWSKI 1999 = GROTOWSKI J. *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Kalligram, Pozsony – Budapest, 1999.
- HELLER 2006 = HELLER Á. *Ímhol vagyok. A Genézis könyvének filozófiai értelmezései*. Múlt és jövő, Budapest, 2006. 25.
- HOFFMANN 2005 = HOFFMANN Gy. *Szovjet genetika – orosz regényben*. In: Gilbert E. (szerk.) *Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben*. Művészetek Háza, Pécs, 2005. 44–60.
- HUIZINGA 1944 = HUIZINGA J. *Homo Ludens. Kísérlet a kultúra játékelemeinek meghatározására* (ford. Máthé Klára). Atheneum, Bp., 1944.
- HUIZINGA 1976 = HUIZINGA J. *A középkor alkonya* (ford. Szerb A., Dávid G.). Magyar Helikon, Bp., 1976.
- ISER 2001 = ISER W. *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Osiris, Bp., 2001.
- JOHNSON 2012 = JOHNSON P. *Interpretations of Heterotopia*, 2012. www.heterotopiastudies.com
- KALAFATICS 2018 = KALAFATICS ZS. *A szityije, a szentek életrajzának műfaja új hangszerelésben*. In: *Uő. Posztmodernen innen és túl*. Protea, Bp., 2018. 101–112.
- KIRÁLY 1988 = KIRÁLY Gy. *Az Ördögök interpretációjának kérdéséhez*. In: *Filológiai Közlöny*, 1988. No.3. 135–148.

- KNUROWSKA 2010 = KNUROWSKA M. *Телесность в рассказах Людмилы Улицкой* // Slavica Wratislaviensia CLII, 2010. 67–79.
- KROÓ 2010 = KROÓ K. „Árkádiá”-tól „Elysium”-ig a műfaji gondolkodás útján. *A szentimentális idill művészi átváltozása Dosztojevszkij „Fehér éjszakák” című regényében.* In: *Utópiák és ellenutópiák* (szerk. Kroó K., Bényei T.) L’Harmattan, 2010. 133-161.
- KROÓ 2012 = KROÓ K. *Irodalmi szövegfollyonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban.* L’Harmattan, Budapest, 2012.
- LOTMAN 1994 = LOTMAN Ju. *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból* (ford. Klausz I., Pálfi Á.). In: *Kultúra, szöveg, narráció* (szerk. Kovács Á., V. Gilbert E.). Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994.
- MANNHEIM 2000 = MANNHEIM K. *A nemzedékek problémája.* In: *Uő. Tudásszociológiai tanulmányok.* Osiris, Bp., 2000. 201–255.
- MEJERHOLD 2006 = MEJERHOLD Vsz. *A színház történetéről és technikájáról* (ford.: Buzás Mária). In: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején* (Vál., szerk.: Tompa Andrea). Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bp., 2006.
- MILGRAM 1967 = MILGRAM S. *The Small World Problem* In: *PhysiologyToday* 1967/2. 60–67.
- ÖLBEI 2017 = ÖLBEI L. *Igaz, Maruszja? Csehov-jelenések L. Ulickaja Jákob lajtorjája című regényében.* In: *Dokumentarizmus vs. fikció.* SZTFT, Szombathely, 2017. 205–216.
- PÁLYER 2005 = PÁLYER A. *A történet láthatatlan.* In: V. Gilbert E. (szerk.) *Embortan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben.* Művészetek Háza, Pécs, 2005. 82–88.
- PEINTURIER-MAGNAT 2016 = PEINTURIER-MAGNAT M. *Память русской культуры в романе «Зелёный шатер» Людмилы Евгеньевны Улицкой.* *Humanities and Social Sciences.* 2016. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380174/document>
- REGÉCZI 2005 = REGÉCZI I. *Természettudósok az irodalomban* In: Gilbert E. (szerk.) *Embortan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben.* Művészetek Háza, Pécs, 2005. 149–158.
- REGÉCZI 2015 = REGÉCZI I. *Mitikus térképzetek L. Ulickaja Médea és gyermekei és Kukockij esetei című regényeiben.* In: *Uő: Térképzetek az orosz irodalomban.* Kalligram, Pozsony, 2015.
- SALDANHA 2008 = SALDANHA A. *Heterotopia and structuralism.* *Environment and Planning,* 40/2008: 2080–2096.
- SCHER 1970 = SCHER S. P. *Notes Toward a Theory Of Verbal Music.* In: *Comparative Literature Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature.* Spring, 1970. 147–156.
- SCHILLER 2005 = SCHILLER F. *Művészet- és történetfilozófiai írások,* Atlantisz, Bp., 2005.
- SCHILLER 2017 = SCHILLER F. *A Naiv és Sentimentális költeményről* (ford. Bölöni Farkas Sándor, sajtó alá rendezte Labádi Gergely és Simon-Szabó Ágnes). Reciti, Bp., 2017.
- SKOMP, SUTCLIFFE 2015 = SKOMP E., SUTCLIFFE B. *Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance.* The University of Wisconsin Press Wisconsin, 2015.
- STEINBERG 2012 = STEINBERG N. A. *The world of the Family in Genesis.* In: Craig A. Evans, Joel N. Lohr, David L. Petersen (ed.) *The Book of Genesis. Composition, Reception and Interpretation.* Leiden, Boston, 2012. 279–303.
- SUTCLIFFE 2019 = SUTCLIFFE B. *Commemoration and Connection: Liudmila Ulitskaia and the Universe of the Body in Jacob’s Ladder* // *Slavonic and East European Review,* 97, 2019/3. 451–472.
- SUTCLIFFE 2009 = SUTCLIFFE B. *Liudmila Ulitskaia’s Literature of Tolerance.* In: *The Russian Review,* 2009. 495–509.
- SZABÓ 2003 = SZABÓ T. *A gondolkodó világ modellje.* In: *AETAS* 2003/1. 113–141.
- TEC 1990 = TEC N. *In the Lion’s Den. The Life of Oswald Rufeisen.* Oxford University Press, New York, 1990.
- TODOROV 2002 = TODOROV Tz. *Bevezetés a fantasztikus irodalomba.* Napvilág Kiadó, Bp., 2002.
- V. GILBERT 2005 = V. GILBERT E. *Gyöngy és szike II. – egy értelmezés* In: Gilbert E. (szerk.)

- Embentan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben.* Művészetek Háza, Pécs, 2005. 23–29.
- V. GILBERT 2013 = V. GILBERT E. *Családi viszony-rajzolatok Ljudmila Ulickaja műveiben.* In: Szabó T., Ölbei L. (szerk.) *A család a szláv népek történelmében és kultúrájában.* SzTFT, Szombathely, 2013. 228–233.
- V. GILBERT 2018 = V. GILBERT E. *Jakov Oszeckij élet(levél)regénye.* In: Szabó T., Szili S. (szerk.): *Történelmi és Irodalmi arcképek. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában VIII.* Szláv Történelmi és Filológia Társaság, Szombathely, 281–292.
- VOJVODIĆ 2011 = VOJVODIĆ J. *Трансферы Даниэля Штайна* // *Russian Literature* LXIX /1. 141–155.
- ZAKORNÉ 2010 = ZAKORNÉ RÁCZ E. *A közvetítés alakzata Ljudmila Ulickaja Daniel Stein, tolmács című művében.* Szombathely, 2010. (kézirat).
- АБАШЕВА 2017 = АБАШЕВА М. П. *Структура героя в романах Людмилы Улицкой: случай Кукоцкого* // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2017. Т. 9, вып. 2. 61–72.
- АВЕРИНЦЕВ 2004 = АВЕРИНЦЕВ С. *Поэтика ранневизантийской литературы.* Азбука классика, СПб., 2004.
- АВТУХОВИЧ 2016 = АВТУХОВИЧ Т. *«Шаг в сторону от собственного тела...» Экфрасисы Иосифа Бродского.* Siedlce, 2016.
- АЗНАЧАЕВА 2011 = АЗНАЧАЕВА Е. *Литературно-музыкальные параллели: Семиотический аспект.* Saarbrücken, 2011.
- АНТИМОДЕРНИЗМ 2009 = *Улицкой вручена премия им. о. Александра Меня.* Антимодернизм.ру 03.04.2009. [http://antimodern.ru/ulitskaya-2/;](http://antimodern.ru/ulitskaya-2/)
- БАГНО 1988 = БАГНО В. *Дорогами Дон Кихота.* Книга, Москва, 1988.
- БАГНО 2005 = БАГНО В. *Лики русского донкихотства* // *Вестник Европы* № 16. 2005. <https://magazines.gorky.media/vestnik/2005/16/liki-russkogo-donkihotstva.html>
- БАХТИН 1979 = БАХТИН М. *Роман воспитания и его значение в истории реализма. Эстетика словесного творчества* (сост. С. Г. Бочаров). Искусство, Москва, 1979.
- БАХТИН 1986 = БАХТИН М. М. *Автор и герой в эстетической деятельности* // *Эстетика словесного творчества.* Искусство, Москва, 1986. 9–191.
- БЕЗРУКАВАЯ, БАСКОВА 2016 = БЕЗРУКАВАЯ М. В., БАСКОВА Ю. С. *Константы идейно художественного мира Л. Улицкой* // *Вестник Оренбургского Государственного Университета* 2016. No.7 (195). http://vestnik.osu.ru/2016_7/6.pdf
- БЕЗРУКОВАЯ, БАСКОВА 2017 = БЕЗРУКАВАЯ М. В., БАСКОВА Ю. С. *Концепция человека в романах Л. Улицкой* // *Вестник оренбургского государственного университета*, 2017. № 7 (207): 51–56.
- БЕЗРУКАВАЯ 2019 = БЕЗРУКАВАЯ М. В. *Неомодернизм в современной русской прозе: художественные модели мира, концепции человека, авторские стратегии.* Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Краснодар, 2019.
- БЕЛЯЕВА 2015 = БЕЛЯЕВА К. С. *Феномен россиян – «шестидесятников»: попытка идентификации* // *Вестник МГУКИ, Теория и история культуры.* 2015. № 3. (65). 65–71.
- БЕРДЯЕВ 1907 = БЕРДЯЕВ Н. *Мистика и религия* // *Новое религиозное сознание и общественность.* Издание М.В. Пирожкова. С-Пб., 1907. http://www.odinblago.ru/filosofiya/berdyaev/berdyaev_novoe_rel_sozn/02/
- БЕРДЯЕВ 1918 = БЕРДЯЕВ Н. *Духи русской революции.* https://azbyka.ru/otechnik/6/iz-glubiny/2_2#note18
- БЕРДЯЕВ 1993 = БЕРДЯЕВ Н. А. *Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого* // *О назначении человека.* Республика, Москва, http://yakov.works/library/02_b/berdyaev/1944_041_1.htm
- БЕРДЯЕВ 1996 = БЕРДЯЕВ Н. *Ставрогин* // Ф. М. Достоевский: «Бесы». «Бесы»: Антология русской критики. Согласие, Москва, 1996. 518–525.

- БЕРДЯЕВ 2000 = БЕРДЯЕВ Н. А. *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*. Библиотека Вехи. <http://www.vehi.net/berdyayev/tvorch/index.html>
- БОГДАНОВА 2010 = БОГДАНОВА О. А. *Человек Достоевского в свете синергической антропологии*. <https://culture.wikireading.ru/60934>
- БОГДАНОВА, КОВТУН 2014 = БОГДАНОВА О. В., КОВТУН Н. В. *Коммуникативные стратегии в «миддл-литературе» рубежа XX–XXI вв: случай Л. Улицкой* // Вестник СпбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 1. 14–25.
- БУКАРЕВА 2020 = БУКАРЕВА Н. Ю. *Интермедиальные связи в романе Людмилы Улицкой «Лестница Якова»: вербализация музыкальных произведений. Аксиологический диапазон художественной литературы*. Сборник научных статей. (Под научной редакцией В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец). Витебск, Издательство ВГУ. 2020. 44–46.
- БУРОВЦЕВА 2010 = БУРОВЦЕВА Н. Ю. *«Русское варенье» по рецепту доктора Чехова (Диалог с классиком в пьесе Л. Улицкой)* // Ярославский педагогический вестник 2010/2. 142–146.
- БЫКОВ 2010 = БЫКОВ Д. *Борис Пастернак*. ЖЗЛ, Молодая гвардия, М., 2010.
- ВАНЧУГОВ 2015 = ВАНЧУГОВ В. *Философский герой «Доктора Живаго»* // Русская Idea, 10. 02. 2015. <https://politconservatism.ru/prognosis/filosofskiy-geroy-doktora-zhivago>
- ВЕРШИНИН 2018 = ВЕРШИНИН А. А. *«Симфонические танцы» Сергея Рахманинова: авторская интерпретация как стилевой ориентир для исполнителей* // Вестник музыкальной науки 2018/4. (22). 5–13.
- ВЛАСОВ 2004 = ВЛАСОВ А. С. *Дар живого духа (Стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Разлука» в контексте романа «Доктор Живаго»)* // Вопросы литературы. 2004/5. 216–238.
- ВОЛКОВА, НЕВСКАЯ 2021 = ВОЛКОВА П. С., НЕВСКАЯ П. В. *«Пиковая дама» Л. Улицкой как опыт деконцентрированного портретирования*. URL: <https://ulitskayaludmila.ru/ulitskaya-pikovaya-dama/?ysclid=Ici4o06ob1954046125#i>
- ВУКОЛОВА 2017 = ВУКОЛОВА В. С. *Литературоцентричность прозы Л. Е. Улицкой (Интертекстуальный аспект)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тамбов, 2017.
- ВЭНДЛЕНД 2010 = ВЭНДЛЕНД Э. Р. *Гармония и алгебра Псалтири – Литературный и лингвистический анализ библейских псалмов*. Институт перевода Библии, Москва, 2010. (Сокращенный перевод на русский язык А.В. Штейн) <http://esxatos.com/vendlend-garmoniya-i-algebra-psaltiri>, доступ: 08.08.2017.
- ГАСПАРОВ, ЮРЧЕНКО 2004 = ГАСПАРОВ М. Л., ЮРЧЕНКО Т. Г. *Советская эпоха* // Большая российская энциклопедия. Том Россия. Москва, 2004. 728–736.
- ГЕЛЛЕР 2002 = ГЕЛЛЕР Л. *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе* // Экфрасис в русской литературе (ред. Л. Геллер), МИК, Москва, 2002.
- ГЛАЗИНСКАЯ 2022 = ГЛАЗИНСКАЯ Е. Т. *Пространственные модели в прозе Л. Е. Улицкой: типология, эстетика, поэтика*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2022.
- ГРИЦАЕНКО 2016 = ГРИЦАЕНКО Д. *Куда ведет лестница* // Октябрь 2016/12. <http://magazines.russ.ru/october/2016/12/kuda-vedet-lestnica.html>
- ГРОМОВ 1989 = ГРОМОВ М. П. *Книга о Чехове*. Современник, М., 1989.
- ГРЯЗНОВ 2010 = ГРЯЗНОВ В. С. *Рахманинов. Симфонические танцы. Транскрипция для двух фортепиано*. <http://aperock.ucoz.ru/load/17-1-0-2541>
- ДАЛЬ 1989 = ДАЛЬ Вл. *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 2. Русский язык, Москва, 1989.
- ДАНИЛКИНА 2015 = ДАНИЛКИНА Т. В. *Б. Л. Пастернак и философия* // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки, 2015. 13–20.
- ДЖИГАНТЕ 2013 = ДЖИГАНТЕ Дж. *Внутри и вне реальности. Некоторые скрытые мотивы поэтики Людмилы Улицкой и роль писательницы в современной российской литературе* // Belgian Contributions on the XV Congress of Slavists (ed. Dhooze B., Langerak Th.) Amsterdam: Uitgeverij Pegasus. 2013. 67–90.

- ДОСТОЕВСКИЙ 1989 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Дневник писателя. Избранные страницы*. Современник, М., 1989.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1995 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Дневник писателя. 1877 июль-август* // Собрание сочинений в 15 т. Т. 14.
http://rvb.ru/dostoevski/01text/vol14/01journal_77/281.htm
- ЖОЛКОВСКИЙ 2011 = ЖОЛКОВСКИЙ А. *Поэтика Пастернака. Инварианты, Структуры, Интертексты*. НЛЮ, М., 2011.
- ЗАХАРОВ 1985 = ЗАХАРОВ В. Н. *Система жанров Достоевского*. Изд. Ленинградского Университета, Ленинград, 1985.
- ИВАНОВА 2011 = ИВАНОВА Н. «Самодонос интеллигенции» и время кавычек // Знамя 2011. № 7. <http://znamlit.ru/publication.php?id=4641>
- КАЛАФАТИЧ 2019 = КАЛАФАТИЧ Ж. *Перетолкование эпистолярной традиции в современном русском романе* // Горетить Й. (гл. ред.) *Настоящее и будущее русской литературы*. Изд. Didakt, Debrecen, 2019. 205–216.
- КАСАТКИНА 1996 = КАСАТКИНА Т. *Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского* // Она же. *Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций*. Наследие, Москва, 1996. 227–293.
- КАШТАНОВА 2016 = КАШТАНОВА С. М. *Трансгрессия как социально-философское понятие*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. На правах рукописи. СПб., 2016.
- КОВТУН 1999 = КОВТУН Е. Н. *Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века)*. Изд-во МГУ, Москва, 1999.
- КОВТУН 2013 = КОВТУН Н. *Игра как способ миропостижения в повести Людмилы Улицкой «Веселые похороны»* // Русская литература 2013/1. 210–217.
- КОРОТКОВА 2021 = КОРОТКОВА Н. С. *Модификация жанра романа в творчестве Людмилы Улицкой*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Воронеж, 2021.
- КОШКАРОВА 2006 = КОШКАРОВА Е. Г. *Идейно-художественный диапазон «женской темы» в прозе современных русских писательниц в оценках литературной критики*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Псков, 2006.
- КРУГОСВЕТ URL = *Энциклопедия Кругосвет*
http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/rechevo_akt.html?page=0,2
- КУНИК 2013 = КУНИК А. *Дети Улицкой. «Зеленый шатер»*. Роман о шестидесятниках // Новый Берег 2013/40. URL:<https://magazines.gorky.media/bereg/2013/40/deti-uliczkoj-zelenyj-shater.html>
- ЛАЗАРЕВ é.n. = ЛАЗАРЕВ И. *Самиздат как явление контркультуры в советскую эпоху*.
<http://sobolev.franklang.ru/index.php/konets-xx-veka/201-ivan-lazarev-samizdat-kak-yavlenie-kontrkultury-v-sovetskuyu-epokhu>
- ЛАРИЕВА 2009 = ЛАРИЕВА Э. В. *Концепция семейственности и средства ее художественного воплощения в прозе Л. Улицкой*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Петрозаводск, 2009.
- ЛАТЫНИНА 2011 = ЛАТЫНИНА А. «Всех советская власть убила...» *Зеленый шатер Людмилы Улицкой* // Новый мир 2011/(6).
http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2011_6/Content/Publication6_348/Default.aspx
- ЛЕВИТ 2019 = ЛЕВИТ С.Я. А. М. *Кузнецов и «умозрение в звуках» М. В. Юдиной* // Вестник культурологии, 2019 г. 1 (88). С. 147–160.
- ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003 = ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. *Русская литература XX века (1950–1990-е годы)*, в двух томах. Академия, Москва, 2003.
- ЛЕОНАВИЧУС 2015 = ЛЕОНАВИЧУС А. *Бал как пляска смерти у А. Блока и русских*

- романтиков* // Вестник РГГУ № 8 (151), 2015. 85–99.
- ЛЕПАХИН 2002 = ЛЕПАХИН В. *Икона и иконичность*. Санкт-Петербург, 2002.
- ЛИХАЧЕВ 1970 = ЛИХАЧЕВ Д. *Человек в литературе древней Руси*. Наука, М., 1970.
- ЛОТМАН 1992 = ЛОТМАН Ю. М. *Происхождение сюжета в типологическом освещении* // Он же. *Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в трех томах*. Т.1. Aleksandra, Tallin, 1992. 224–243.
- ЛОТМАН 1993 = ЛОТМАН Ю. М. *«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры* // *Избранные статьи в 3 т.*, Т. 3. Aleksandra, Tallin, 1993. 345–355.
- ЛОТМАН 1993а = ЛОТМАН Ю. М. *Смерть как проблема сюжета* // *Studies in Slavic Literature and Poetics*, Vol. XX; *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Amsterdam – Atlanta, 1993. <http://refdb.ru/look/2143603.html>
- ЛОТМАН 1994 = ЛОТМАН Ю. М. *Лекции по структуральной поэтике* // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. 11–246.
- ЛОТМАН 1996 = ЛОТМАН Ю. М. *О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста*. Искусство, СПб, 1996.
- ЛОТМАН 1998 = ЛОТМАН Ю. М. *Структура художественного текста* // Он же: *Об искусстве*. «Искусство–СПБ», СПб., 1998. 14–285.
- ЛОТМАН 1999 = ЛОТМАН Ю. М. *Внутри мыслящих миров*. Языки русской культуры, М., 1999.
- ЛОТМАН 2002 = ЛОТМАН Ю. М. *Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»* // Он же. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Академический проект, СПб., 2002. 274–293.
- ЛЯХОВИЧ 2010 = ЛЯХОВИЧ А. *Программность «Симфонических танцев» Рахманинова: тайнопись или мистификация? Музыкаловедческий детектив* // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2010/1 (19). https://elibrary.ru/download/elibrary_28116270_33368966.PDF
- МАГНИЦКАЯ 2018 = МАГНИЦКАЯ Г. *Посвящения друзьям. Бродский и Леонская*. <https://proza.ru/2018/05/31/634>
- МАЛЕЦКИЙ 2007 = МАЛЕЦКИЙ Ю. *Случай Штайна: любительский опыт богословского расследования*. «Континент» 2007. <http://magazines.russ.ru/continent/2007/133/ma2.html>
- МАКАРОВА 2000 = МАКАРОВА А. (автор описания) *София Премудрость Божия* // Каталог выставки русской иконописи XIII–XIX веков в ГТГ. Радуница, Москва, 2000, № 63, 188–189.
- МАРКАРЯН 2016 = МАРКАРЯН О. Э. *«Лестница Якова»*. Роман о прошлом. http://rara.rara.ru/menu/texts/lestnica_yakova_roman_o_proshlom 14.01.2016.
- МЕДНИС 2006 = МЕДНИС Н. Е. *«Религиозный экфрасис» в русской литературе* // Критика и семиотика. Вып. 10, 2006. 58–67.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995 = Мережковский Д., Сервантес // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Москва, Республика: 393–408.
- МИХАЙЛОВА 2015 = МИХАЙЛОВА Г. П. *Ветхозаветный канон как код прочтения романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»* // Пшенисов Н. В. (ред.) *Материалы IV Международной научно-практической конференции*. Стимул-СТ, Нижний Новгород, 2015. 42–46.
- МИХЕЕВА URL = МИХЕЕВА Л. *Рахманинов. Симфонические танцы*. https://www.belcanto.ru/rachmaninov_dances.html
- МОЖЕЙКО 2002 = МОЖЕЙКО М. А. *Трансгрессия. История философии: Энциклопедия*. (Сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов.) Минск, 2002. <http://velikanov.ru/philosophy/transgressija.asp>
- МОЛНАР 2020 = МОЛНАР А. *Метафоризация в рассказе «Пиковая дама» Людмилы Улицкой* // *Slavica*, 2020/49, 67–74.
- НФЭ 2000–2001 = *Новая философская энциклопедия* (Председатель научно-редакционного совета В. С. Степин). Электронная библиотека ИФ РАН. Мысль, М., 2000–2001. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01bef374b672aabdae2e9dbe>

- ОДИНОКОВ 2008 = ОДИНОКОВ В. Г. *Пьеса А. П. Чехова «Безотцовщина»: философия и поэтика* // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2008. Том 7. 104–111.
- ОСТРОВСКИЙ 2011 = ОСТРОВСКИЙ А. *Елизавета Леонская – «последняя гранд-дама советской школы»* // Русская Германия 2011. No. 47.
http://www.rg-rb.de/index.php?option=com_rg&task=item&id=4824
- ОСЬМУХИНА 2012 = ОСЬМУХИНА О. Ю. *Скромное обаяние эпохи. «Зеленый шатер» Л. Улицкой* // Вопросы литературы. 2012. № 3. 108–119.
- ОСЬМУХИНА 2013 = ОСЬМУХИНА О. Ю. *«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Зеленый шатер» Л. Улицкой: переосмысление традиции лирической эпопеи* // Филология и культура. 2013/3 (33). 206–209.
- ОСЬМУХИНА 2014 = ОСЬМУХИНА О. Ю. *Специфика воплощения темы детства в прозе Л. Улицкой* // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2014/6. 227–231.
- ПАСТЕРНАК 1946–1956 = ПАСТЕРНАК Б. *Замечания к переводам из Шекспира II. Король Лир*.
http://rulibs.com/ru_zar/poetry/pasternak/3/j343.html
- ПОБИВАЙЛО 2009 = ПОБИВАЙЛО О. В. *Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2009.
- ПОЛУПАНОВА 2013 = ПОЛУПАНОВА А. В. *Игра и театрализация действительности как принципы организации текстового пространства в повести Л. Е. Улицкой «Веселые похороны»* // Филологические науки. Вопросы теории и практики Выпуск № 11–1 (29) / 2013. <http://cyberleninka.ru/article/n/igra-i-teatralizatsiya-deystvitelnosti-kak-printsipy-organizatsii-tekstovogo-prostranstva-v-povesti-l-e-ulitskoy-veselye-pohorony>
- ПОПОВА 2008 = ПОПОВА Б. *Юлия Николаевна Рейтлингер, «Наше Наследие» No.87, 2008*.
<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php>
- ПОПОВА, ВОСТРИКОВА 2014 = ПОПОВА И. М., ВОСТРИКОВА В. С. *Аксиологический потенциал прецедентных феноменов поэзии М. Волошина в творчестве Л. Е. Улицкой (на материале романа «Зеленый шатер»)* // Концепт. 2014. Спецвыпуск № 13. 91–95.
- ПОПОВА, МАКСИМОВА 2014 = ПОПОВА И. М., МАКСИМОВА О. В. *«Не в подворотне живем, а в истории...» Литературоцентричность изображения исторических событий в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер»* // Концепт 2014. Спецвыпуск № 13. 101–105.
- ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ 1969 = ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ А. Г. *Этимологический словарь русского языка» в 2 томах*. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва, 1969.
- ПРЕСНЯКОВА 2014 = ПРЕСНЯКОВА Н. В. *Принципы построения системы персонажей в романе Людмилы Улицкой «Зеленый шатер»* // Филологическая наука в условиях диверсификации образования 2014. № 1. 95–101.
- ПУШКАРЬ 2007 = ПУШКАРЬ Г. А. *Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Ставрополь, 2007.
- РАБИНОВИЧ, БАБКИНА 2017 = РАБИНОВИЧ В. С., БАБКИНА М. И. *Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли* // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. 90–96.
- РЕУТИН 2003 = РЕУТИН М. Ю. *«Пляска смерти»* // Словарь средневековой культуры. М., 2003. 360–364.
- РОССИХИНА 2021 = РОССИХИНА И. Ю. *Чеховские мотивы в творчестве Л. Улицкой (на примере рассказа «Большая дама с маленькой собачкой»)* // Молодой ученый. 2021/40 (382). 212–214.
- РУДНЕВ 1996 = РУДНЕВ В. *Морфология реальности*. Русское феноменологическое общество, М., 1996.
- САБО 2015 = САБО Т. *Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой*. SzTFT, Szombathely, 2015.

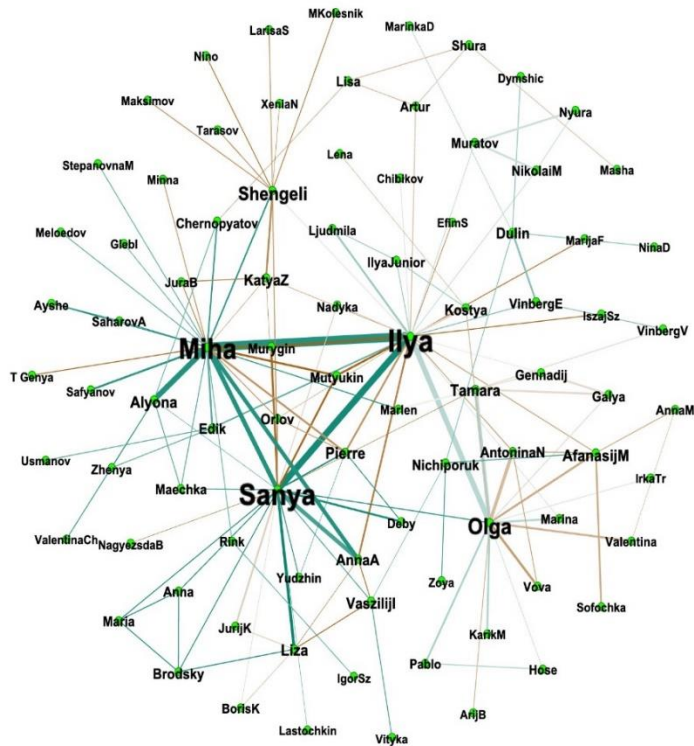
- САРАСКИНА 1990 = САРАСКИНА Л. *Бесы: роман предупреждение*. Советский писатель, Москва, 1990. 115–116.
- САРАСКИНА 2013 = САРАСКИНА Л. *Достоевский*. ЖЗЛ, Молодая Гвардия, Москва, 2013.
- СЕМИКИНА 2008 = СЕМИКИНА Ю. Г. *Антиномия «открытого» и «замкнутого» хронотопа в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»* // Известия ВГПУ, 2008. 167–171.
- СЕРГО 2006 = СЕРГО Ю. Н. *Женская проза России: особенности художественной философии* // Филологический класс. 2006. №16. 52–56.
- СЕРЕБРЯКОВА 2013 = СЕРЕБРЯКОВА Е. Г. *От «шестидесятничества» к «диссидентству»: несколько слов об эволюции явления* // Вестник Удмуртского Университета. История и филология. 2013. № 4. 75–82.
- СИМАКОВ 2017 = СИМАКОВ В. *«Всенощное бдение» Рахманинова. Смысл богослужения. История создания. Музыкальный разбор* // ФОМА 2017. 11. 30. <https://foma.ru/vsenoshhnoe-bdenie-rahamaninova.html>
- СИЗЫХ 2017 = СИЗЫХ О.В. *Функционирование «чеховского текста» в рассказе Л.Е. Улицкой «Большая дама с маленькой собачкой»* // Вестник Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Гуманитарные и социальные науки. 2017/1. 139–145.
- СКОКОВА 2010 = СКОКОВА Т. А. *Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2010.
- СОЛОВЬЕВ 1914 = СОЛОВЬЕВ В. С. *Мистика, Мистицизм* // Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. Просвещение, СПб., 1914. http://www.odinblago.ru/soloviev_10/4_10
- СТЕПАНЧУК 2003 = СТЕПАНЧУК Ю. А. *Проблема мистического текста. Интерпретация и невыразимость* // Вестник РУДН, серия Философия. No.1. (9). 2003. 92–102.
- СТЕПАНЯН 2013 = СТЕПАНЯН К. *Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени*. Языки Славянской Культуры, М., 2013.
- СТЕПАНЯН 2014 = СТЕПАНЯН К. *«Кто виноват, что вы переродитесь в чёрта»* // Литературная Газета, 2014. № 22. <https://lgz.ru/article/-22-6465-4-06-2014/kto-vinovat-chto-vy-pererodites-v-chyerta/>
- СТРУВЕ 2006 = СТРУВЕ Н. А. *О сестре Иоанне* // Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер). Альбом. Москва – Париж, Русский путь – УМСА-Press, 2006.
- СУНЬ ЧАО 2006 = СУНЬ ЧАО. *Средства создания характера в рассказах Л. Улицкой*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2006.
- СУРИКОВА 2013 = СУРИКОВА О. А. *Русский самиздат 1960–1980-х годов: Судьба поэзии модернистов и ее традиции. Московские творческие объединения и периодические издания*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 2013.
- ТИМИНА 2017 = ТИМИНА С.И. *Л. Улицкая «Лестница Якова» (к дискуссии о судьбе жанра романа в современной литературе)* // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2017. https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/183/timina_183_31_35.pdf
- ТИМОФЕЕВА 2009 = ТИМОФЕЕВА О. *Введение в эротическую философию Ж. Батая*. М., 2009.
- ТИЩЕНКО 2014 = ТИЩЕНКО Д. Е. *Роман Л. Улицкой «Зеленый шатер»: проблематика, поэтика* // Филологические науки Амурского Гуманитарно-Педагогического Государственного Университета https://amgpgu.ru/upload/iblock/320/tishchenko_d_e_roman_l_ulitskoy_zelenyy_shater_problematika_poetika.pdf
- ТОКАРЕВ 1990 = ТОКАРЕВ С. А. *Сущность и происхождение магии* // Он же. *Ранние формы религии*. Политиздат, Москва, 1990. 404–506. <http://kronk.spb.ru/library/tokarev-sa-1990-1959.htm>
- ТОЛСТОЙ 1982 = ТОЛСТОЙ Л. Н. *Послесловие к Крейцеровой сонате* // Собрание сочинений в

- 22 т. Т. 12. Художественная литература, М., 1982. 197–211.
- ТОЛСТОЙ 1983 = ТОЛСТОЙ Л. Н. *О Шекспире и о драме*. // Собрание сочинений в 22 тт. Т. 15. «Художественная литература», Москва, 258–314.
- ТУРГЕНЕВ 1986 = ТУРГЕНЕВ И. С. *Гамлет и Дон Кихот* // Собрание сочинений в 12 тт. Т. 12. Наука, М., 193–211.
- ФЛЕЙШМАН 1977 = ФЛЕЙШМАН Л. *Автобиографическое и «Август» Пастернака* // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1.
- ХОДЕЛЬ 2002 = ХОДЕЛЬ Р. *Экфрасис и «демодализация» высказывания* // Геллер Л. (ред.) *Экфрасис в русской литературе*. Москва, 2002.
- ЧЕРНЫХ 1993 = ЧЕРНЫХ П. Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка в 2 томах*. Русский язык, Москва, 1993.
- ЧУДАКОВА 1998 = ЧУДАКОВА М. *Заметки о поколениях в советской России* // НЛО 1998. № 2. 73–91.
- ШЕСТАКОВ 2007 = ШЕСТАКОВ В. П. *Философия любви Н. А. Бердяева* // Бердяев Н. А. *Эрос и личность: Философия пола и любви*. Азбука-классика, СПб., 2007. 5–18.
- ШУБИНА 2017 = ШУБИНА Е. (ред.) *Цветочки Александра Меня*. АСТ, Москва, 2017.
- ЭПШТЕЙН 2005 = ЭПШТЕЙН М. *Игра в жизни и в искусстве*. В: он же: *Постмодерн в русской литературе*. Высшая школа, М., 2005. 299–328.
- ЭРЛИХ 2019 = ЭРЛИХ С. Е. *Декабристы. История мифа* // Петербургский исторический журнал. 2019. № 2. 160–168.
- ЮЗЕФОВИЧ 2017 = ЮЗЕФОВИЧ Г. *Удивительные приключения рыбы-лоцмана. 150.000 слов о литературе*. АСТ, Москва, 2017.
- ЯЗЫКОВАЯ 2016 = ЯЗЫКОВАЯ И. «Мост между мирами». Лекция Ирины Языковой. http://www.pravmir.ru/most-mezhdumirami-lektsiya-irinyi-yazykovoy-o-tvorchestve-ioannyi-reyting_er-video/

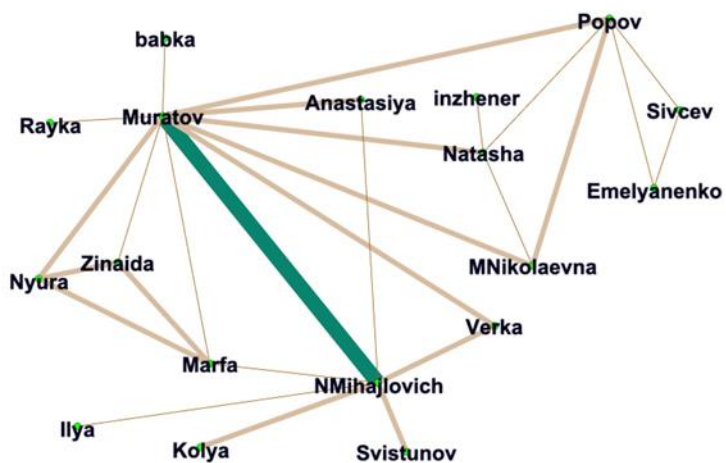
MELLÉKLETEK

1. sz. melléklet

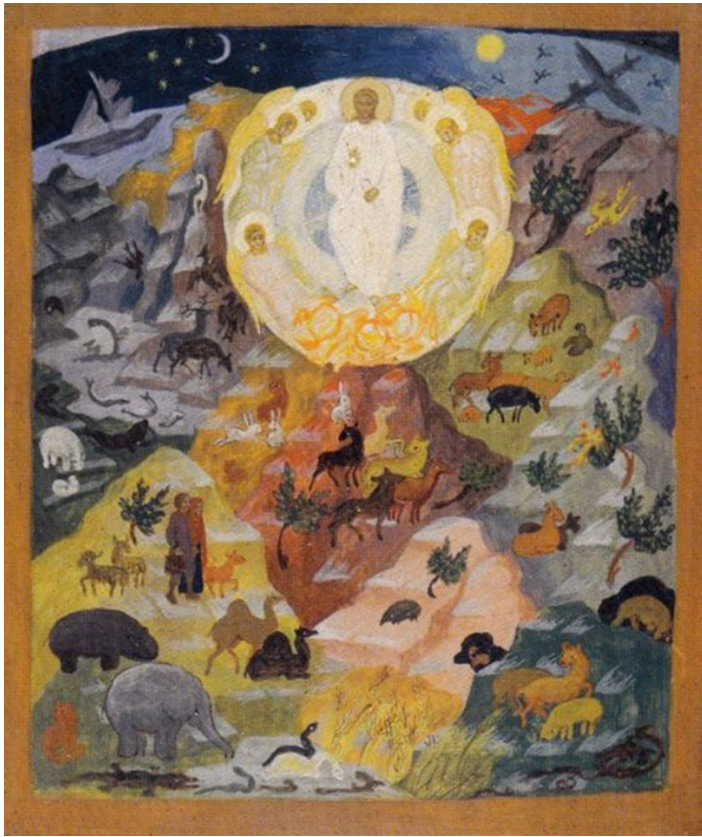
1. ábra



2. ábra



2. sz. melléklet



3. sz. melléklet

AZ ALAKÁBRÁZOLÁS SÉMÁJA ULICKAJA MŰVEIBEN

nézőpont	a hős az ábrázolt világban	világban	szűzséstruktúra
	<i>cselekményes sík</i>	<i>nyelvi sík</i>	
<i>belső (egyéni)</i>	epizód ↓	megnyilatkozás ↓	szűzséfragmentum ↓
<i>belső + külső (egyéni→társadalmi)</i>	életút ↓	diskurzus ↓	mintázat (szerk., hősök) ↓
<i>külső (társadalmi)</i>	életutak együtt →	disk.ok együtt →	SZÜZSÉ ↓
	narrátori nézőpont →	narrátori hang →	SZERZŐI kompetencia