SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

SARNYAI CSABA

AZ ALAPVETŐ SZLÁV MITOLOGIKUS KÉPZETEK METAMORFÓZISAI A XX. SZÁZADI OROSZ PRÓZÁBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ:
DR. BAGI IBOLYA

SZEGED
2009

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETÉS …….. 3

II. A NÉPI HITVILÁG ÉS AZ OROSZ IRODALOM ……. 7

1. Az óorosz irodalom és a szláv mitológia …….. 10

2. Klasszikus és modern orosz irodalom és mitikus világkép ……17

III. A METAMORFÓZIS AZ OROSZ NÉPI KULTÚRÁBAN
ÉS AZ IRODALOMBAN ……..... 33

1. Hiedelemalakok metamorfózisai a megjelenési formák
és a funkciók vonatkozásában ……... 36

2. Az ember metamorfózisai ……. 54

3. A hely és metamorfózisai ……. 60

IV. A SZLÁV MITOLÓGIAI KÉPZETEK METAMORFÓZISAI
A XX. SZÁZADI OROSZ PRÓZÁBAN (Műelemzések) …….. 74

1. Az ember és a hely infernális metamorfózisai
(Szologub: *Undok ördög*) ……..... 75

2. Az ember és a kultúra metamorfózisai
(Zamjatyin: *Barlang*) ……..…..... 88

3. A halál, mint az ember végső metamorfózisa
(Platonov: *A vasbanya*) ……. 98

4. Tisztátalan és isteni átváltozások
(Raszputyin: *Élj és emlékezz*) ……..... 106

5. A hely és metamorfózisai
(Raszputyin: *Isten veled, Matyora*) …… 143

IDÉZETT SZÉPIRODALOM ÉS PUPLICISZTIKA …….. 151

HIVATKOZOTT ÉS IDÉZETT SZAKIRODALOM ……..... 153

I. BEVEZETÉS

Meggyőződésem szerint a XX. századi orosz irodalomban kimutatható világértelmezési koncepciók közül két nagy vonulat emelkedik ki a legmarkánsabban – az utópisztikus, valamint a mitologikus. E két, elsősorban poétikai szinten megragadható világfelfogás szerves folytatása a századforduló orosz irodalmának. A szimbolizmusra, s az ahhoz közel álló jelenségekre jellemző mítoszteremtő írói eljárásmódoknak köszönhetően születik meg az ún. neomitologikus regény[1] (Fjodor Szologub *Undok ördög*; Valerij Brjuszov *Tüzes angyal*; Andrej Belij *Pétervár*; stb). Ezzel párhuzamosan a szimbolizmusnak köszönhető a modern orosz utópia létrejötte is (Brjuszov *Dél Keresztje köztársaság, Gépek lázadása*, stb). Ugyanakkor az óorosz irodalom és a folklór (hiedelemmondák, népi apokrifek, stb.) tanulmányozása nyilvánvalóvá tette számomra, hogy e két eredő mennyire mélyen gyökerezik mind az irodalmi, mind a (kultúr)bölcseleti hagyományban. Tovább árnyalja a képet, hogy az orosz irodalomban számtalan példát találunk e két, első pillantásra esetleg ellentétesnek látszó világértelmezési kód sajátos ötvöződésére is. Legismertebb talán e tekintetben az elsüllyedt város, Kityezs óorosz legendája, s annak irodalmi interpretációi. E vonatkozásban a XX. század orosz irodalmából pedig a futurizmus, azon belül is a hlebnyikovi életmű tűnik a legizgalmasabbnak. Mindez a XX. századi orosz irodalomban poétikai szinten kimutatható utópisztikus, illetve mitologikus tudat meglétét és eleven voltát igazolja.

Az orosz avantgárdot sok tekintetben meghatározó mitológia iránti vonzódás nem elsősorban tematikai és motivikus szinten, hanem a műalkotások komplex struktúráját létrehozó egyes eljárásmódok, s a nyelvteremtési kísérletek tekintetében érhető tetten. Nem véletlen, hogy a korabeli irodalomtudományi irányzatok közvetlenül reflektáltak pl. a futurista poétika újításaira, különös tekintettel az ún. zaumra, azaz „értelmen túli nyelvre”, melynek talán legreprezentatívabb, hlebnyikovi

[1] Zara Minc kifejezése.

változata egyértelműen utópisztikus, s egyben archaikus-mitologikus indíttatású. E kérdés vizsgálata azért is elkerülhetetlen, mivel közvetlenül kapcsolódik a XX. századi orosz szellemiség egyik komoly dilemmájához, miszerint az 1930–60-as évek között olyan szakadás figyelhető meg az orosz kultúrában és magában és az irodalomban, mely alapvetően meghatározta a század- illetve ezredvég domináns elképzeléseit, az orosz kulturális tradíciókhoz, szellemi örökséghez való viszony ellentmondásosságát.

A 30-as évek elején bekövetkező „kulturális törés" következtében nemcsak az a „hagyományos" közeg számolódik fel, amely az évszázadok folyamán eredendően meghatározta az orosz kultúrát, hanem a világértelmezésnek azon sajátosan orosz változata (utópisztikus, mitologikus) is, amely kijelölte az orosz irodalom tendenciáit. A számtalan szépirodalmi alkotás között, mely ezt a kulturális kataklizmát dolgozza fel, kiemelkedő helyet foglal el Jevgenyij Zamjatyin több elbeszélése, illetve Konsztantyin Vaginov *Harpagoniádá*ja. A zamjatyini értelmezés szerint, az ember megfosztatik önnön intellektuális vonásaitól, s visszahull egy ősi, eredendő állapotba, mely sokkal inkább az ösztönök, mintsem az emberi szellem világa. A vaginovi felfogás már jóval pesszimistábbnak tűnik, nála a kultúrát megtestesítő Pétervár démonizálódásának következtében a város végérvényesen az enyészet martalékává válik, s helyét átveszi a minden szellemiséget nélkülöző, kulturális és szellemi értelemben kiüresedett Leningrád. Vaginov regényét sokan éppen ezért tekintik az ún. „pétervári-szöveg" utolsó fejezetének, s így egyben a „Pétervár-mítoszt" maradéktalanul leromboló alkotásnak is. Mindez azonban tágabb értelemben az orosz gondolkodásra jellemző, s az avantgárdban még nemegyszer kimutathatóan működő mitikus tudat felszámolódását is jelenti.

Az 1930–50-es évek irodalmában megjelenő „új ember mítosza" több tekintetben kapcsolódik az avantgárd „világmegváltó ember" koncepciójához, ám nélkülözi annak mind eszmei, mind poétikai hátterét, s pusztán didaktikai-ideológiai célzatossággal demonstrálja a sematikus emberfelfogást. Ebből a szempontból minta értékűnek tekinthető Fjodor Gladkov hírhedt termelési regénye, a *Cement*, illetve Anton Makarenko nevelési regénye, amelynek első magyar fordítása nem véletlenül kapta *Az új ember kovácsa* címet. E munkák esetében rendkívül nehéz, s legfőképpen komolytalan lenne bármiféle mitikus tudat működéséről beszélni, lévén a szocialista realizmus következetesen elutasít minden olyan elképzelést, ami túlmutat az anyagi

világ hétköznapiságában megformálódó ideálokon, s legfőbb feladatául a „valóság hű tükrözését” jelöli meg. Ugyanakkor az „új ember immanens mítosza” látszik kitölteni azt a folytonossági hiányt és eszmei űrt, amit a megelőző irányzatokban (egészen az avantgárdig) poétikai szinten megragadható mitologikus tudat felszámolódása okozott az irodalomban. Az „új ember” eme profán mítoszát később Venyegyikt Jerofejev rombolja le *Moszkva-Petuski* című „poémájában”, melyben a főhős „eretnek” golgotajárása már önmagában is újra feltételezi egyfajta mitologikus tudat működését. Jerofejev itt visszatér az orosz szellemiség hagyományaihoz, jóllehet az ún. „posztszovjet” irodalom törvényeinek megfelelően, egyúttal jelentősen át is formálja azokat.

Nincs ez másként a szovjet korszak másik irodalmi mítoszával, a „háborús hős” mítoszával sem (l. például Borisz Polevoj *Egy igaz ember* című regényét), melynek „életképtelenségét” többek között Vaszil Bikov *Ki tudja visszatérsz-e*, illetve *Baljós jel* című regénye tárja fel. Utóbbi művében Bikov maga is egy sajátos írói mitológiát dolgoz ki, s poétikai értelemben is visszatér a világ és az ember egységéről alkotott, eredendően orosz, pontosabban fogalmazva, szláv, pogány-pravoszláv indíttatású koncepcióhoz.

Az 1960–80-as évek orosz prózájának útkeresése rendkívüli változatosságot eredményezett a korábbi évtizedekhez képest. Az ún. háborús és intellektuális („városi”) próza mellett témám szempontjából legérdekesebb a korábban „falusi prózának” elkeresztelt ún. tradicionális próza. Noha az ilyen elnevezések, illetve különbségtétel létjogosultságát sokan vitatják, kétségtelen hogy e három tematikai vonulat határozta meg a korszak orosz irodalmi palettáját.

A tradicionális próza visszatér ahhoz a világfelfogáshoz, amely mindig is jellemezte az orosz gondolkodást, akár hétköznapi, akár művészi–irodalmi vonatkozásban. Az 1960–80-as évek orosz írója folytatja a XIX. századi orosz irodalom hagyományait, ugyanakkor már rendelkezik azzal a történelmi tapasztalattal is, amely jelentősen átformálja a művek mitológiai hátterét.

A dolgozat tárgyát csakis azon irodalmi szövegek képezik, melyekben a mitologizmus, mint olyan, nem pusztán tematikus vagy motivikus szinten ragadható meg, hanem – gyakran a narrációs technikákba is beépülve – az adott szövegstruktúra létrejöttét eredményezi, s párhuzamos értelmezési szintek kiépülését, s egymásra vetülését generálja.

A rövidebb áttekintő és elméleti részeket követő, részletes műelemzéseket tartalmazó fejezetben a XX. századi orosz próza – témám szerint legmarkánsabbnak ítélt – öt alkotásának részletes elemzésével, elsősorban a művekben megragadható mitologizmus és az orosz népi hitvilág alapvető fenoménjainak összevetésével igyekszem elméleti feltevésemet igazolni. E tekintetben meghatározónak tekintem a metamorfózis fenoménját, amely nemcsak a népi hitvilág kulcsfontosságú jelensége, hanem a XX. századi orosz irodalmi hagyományban is kiemelkedő szerepet játszik a műalkotások világképének és poétikai struktúrájának alakulásában és értelmezésében. Dolgozatomban az orosz irodalomtudomány és folklorisztika mítoszkutatással kapcsolatos tendenciáira építve értelmezem a kiválasztott műveket. Így munkám során legfőképpen Je. Meletyinszkij, V. Afanaszjev, V. Propp, illetve M. Vlaszova és T. Scsepanszkaja kutatásaira támaszkodom, ugyanakkor O. Golubkova, A. Nyekrilova és mások e témában alapvető műveit is felhasználtam.

II. A NÉPI HITVILÁG ÉS AZ OROSZ IRODALOM

Közismert ténynek számít, hogy az orosz irodalom születésétől fogva egészen a mai napig számtalan szállal fonódik össze a folklórral, s azon belül is leginkább a népi hitvilággal. Ez a viszony az irodalommal szemben támasztott ideológiai, esztétikai, stb. követelményeknek megfelelően az évszázadok alatt folyamatosan formálódott, hogy aztán a népi hitvilág a XIX. században végérvényesen beépüljön az irodalmi művek sokaságába, mégpedig nem csupán az egyes elemek és motívumok szintjén, hanem elsősorban poétikai-esztétikai értelemben. Az orosz irodalom „népi, azaz folklór-eredőjének jellege, kapcsolatainak típusa és fajsúlya korszakról korszakra változott, függött az adott író alkotói személyiségétől, az országos léptékű történésektől (háborúk, forradalmak, városok növekedése, tudományos-technikai fejlődés), valamint a helyi jelentőségű eseményektől" [Некрылова 2001: 609]. Mindenesetre talán meg lehet kockáztatni azt a kijelentést, hogy ritkaságszámba megy az olyan nemzeti irodalom, melyben a mitologikus világlátás ennyire domináns módon határozná meg annak jellegét. Ahogyan A. Nyekrilova fogalmaz, „kétségtelen, hogy az orosz irodalom sajátossága (tkp. „különössége" — S. Cs.) nagymértékben a népi kultúrával való szoros kapcsolatának az eredménye" [Некрылова 2001: 609]. Az irodalomban tehát a népi kultúra tényeinek az irodalomba való szerves beépülése egy tudatos írói magatartásforma eredménye, ami számtalan irodalmi alkotás vagy akár írói életmű vonatkozásában egészen a mai napig is meghatározó: «Одной из важных черт литературного процесса является постоянное внимание писателей к фольклору как проявлению богатого духовного потенциала народа» [Мусий 1989: 101].

Ugyanakkor az orosz irodalom mitologikus vonulatán belül is különbséget kell tenni a mitologikus elemeket pusztán a szüzsé szintjén felvonultató alkotások, valamint a mitologizmust a szöveg poétikai struktúrájába szervesen beépítő művek között. A mitologizmus szépirodalomba való szerves beépülése ugyanis sohasem

jelenti az adott mítosz változatlan formában való felhasználását, hanem annak mindig egy meghatározott, az írói koncepció szerint újraértelmezett változatát jelenti, amely a mű egy újabb értelmezési szintjének kiépüléséhez vezet. A mítosz ugyanis önmagában nem képes a benne foglalt tartalmak művészi értelemben vett kifejezésére, még kevésbé pedig értelmezésére, amit Meletyinszkij a következőképpen fogalmaz meg: „a mítoszalkotásban csupán ösztönös költői erők hatnak, így a mítoszra vonatkoztatva nem lehet szó igazi művészi fogásokról, kifejezőeszközökről, stílusról és más hasonló poétikai kategóriákról" [Meletyinszkij 1985: 9]. Ennek megfelelően a mítoszra mindig is a tárgy és képének összemosása illetve azonosítása volt a jellemző, ráadásul az irodalmi fikcióval szemben a mítosz mindig is úgy reflektált önmagára, mint kizárólagos valóságra. A folklór és még inkább a szépirodalom alkotásai ugyanakkor a tárgy és képe különválasztásán alapulnak, s önmagukat általában művészi fikcióként, esetleg – bizonyos folklórműfajok esetében – egyfajta alternatív realitásként tételezik. A mítosz és a szépirodalmi művek világképének viszonyát kutató V. Muszij a mítosz és a szépirodalmi alkotás közötti különbséget Oreszt Szomov *Gajdamak* című művén keresztül szemlélteti [Мусий 2004: 13–15]. A népi hitvilág tényeit korának megfelelően objektíven és racionálisan értelmező Szomov prózájába beépülő mitologizmus valóban kiváló példája a mítosz meghatározott szempontból való újraértelmezésének, ami egyúttal művei világképének vonatkozásában is meghatározó. A továbbiakban a mítosz és az irodalmi alkotás közötti összefüggések és eltérések illusztrálására Muszij Szomov művével kapcsolatos gondolatmenetének tömörített kivonatát közlöm: „Az elbeszélés hősét, Garkusát a kozákok foglyul ejtik, s szigorú őrizettel egy kompon viszik a folyón. Garkusa, hogy megszökhessen, kísérői mitologikus világszemléletére apellál, azaz kihasználja babonás hitüket, s elmesél egy rémtörténetet arról a faluról, ami mellett elhajóznak. A történet szerint az egyik falubeli „ördöngős" uraság halála óta tüzes oszlop lebeg a falu felett, s minden egyéb hihetetlen és rettenetes dolog történik, az úton poroszlop emelkedik a magasba, s az örvényben a halott uraság táncol, stb. A hallottak hatására ledermedt kozákok bénultságát kihasználva Garkusa leugrik az időközben partot ért kompról, s megszökik. Az elmondott történet végeredményben a főhős improvizációjának eredménye, amit a kozákok babonás hiedelmeinek szellemében az adott pillanatban talált ki, azaz bizonyos értelemben egyfajta individuális alkotás. A mitologikus

kulcsban gondolkodó kozákok azonban képtelenek mindezt fiktív elbeszélésként értelmezni, mítoszként fogadják el, vagyis ezáltal maguk is az általuk teremtett mítosz részeseivé válnak. A racionálisan gondolkodó, felvilágosult szellemiségű Garkusa így közel áll az olyan alkotókhoz, akik meghatározott mítoszokat teremtenek vagy értelmeznek újra, s azokhoz mint fikcióhoz viszonyulnak. Ezzel szemben hallgatósága – mitologikus gondolatmenetének köszönhetően – mint egyfajta tényleges realitáshoz, azaz mint valódi veszélyforráshoz viszonyul az elhangzottakhoz, tehát azt mítoszként értelmezve magára vonatkoztatva is érvényesnek tekinti" [Мусий 2004: 14–15].

A szépirodalmi alkotásban tehát a mítosz írói újraalkotásával találkozunk, ami mindig az adott mű poétikai rendszerének rendelődik alá, vagyis az írói szempontoknak megfelelően az eredeti mítosz jelentés- és érvényességi köre meghatározott módon leszűkül, vagy éppen fordítva, az eredeti jelentéstartalomtól akár függetlenül is — kitágul.

1. Az óorosz irodalom és a szláv mitológia

Az óorosz korszak korai szakaszának irodalmára — a műfaji sokrétűség ellenére is — rányomta bélyegét az a jellegzetes sematizmus, amely abból ered, hogy az írásbeliség, jobb híján, szinte kizárólagosan egyházi privilégiumnak számított. A lépten-nyomon tetten érhető didaktikai célzatosság is ennek eredménye: „az óorosz írók műveikkel nem szórakoztatni akartak, hanem tanítani, hangsúlyozták, hogy a könyvek, az olvasás hasznosak a lélek számára, mert az embert önmegtartóztatásra, a világ szépségeinek és a világrend bölcsességének észrevételére ösztönzik" [H. Tóth – Ferincz 2006: 3–4]. Ekképpen tehát az óorosz irodalom, noha igen széles körben szerepeltette a népi démonológia különféle alakjait, azt mindig tanító-nevelő, vagy egyenesen ideológiai célzatossággal tette, és sohasem esztétikai vagy poétikai megfontolásból: «Еще древнерусская литература широко использовала образы разного рода бесов, дьяволов, чертей, водяных, лесных, домашних духов, но она никогда не прибегала к ним в собственно художественных целях» [Некрылова 2001: 607]. Az elsősorban a Kijevi Rusz irodalmában megragadható fikciót és fantasztikumot tanulmányozó Romodanovszkaja ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „Egyetlen példát sem tudok a házi-, erdei, vagy vízi szellem jellegzetesen orosz alakjának művészi birtokbavételére a XVIII–XIX. század fordulójánál korábbról, amikor is a népi démonológia felé való fordulás a preromantika áramlataival, valamint a folklór és a néphit iránti társadalmi érdeklődéssel magyarázható" [Ромодановская 1994: 114].

Ennek megfelelően az óorosz korszak irodalmában a népi hitvilág legfőképpen a keresztény tanítások ellenpólusaként szerepel: a „pogány tévelygés sötétségét" az isteni igazsággal, azaz a „fénnyel" állítja szembe. Az óorosz irodalom kétpólusúsága tehát a középkori kultúra bináris gondolkodásmódjának bélyegét viseli magán: „az anyaginak és a szelleminek, az időlegesnek és az örökkévalónak, a testinek és a lelkinek, a rossznak és a jónak, a bűnösnek és a szentnek, a sötétségnek és a

világosságnak a szembeállításán alapul” [H. Tóth – Ferincz 2006: 4]. Gyakori retorikai fogás a „mi” és az „ők” fogalmának szembeállítására, pontosabban elkülönítésére az „ember–vadállat” hasonlat alkalmazása is: *„úgy éltek, mint a barmok”* (*Они... жили по-скотски*); *„úgy éltek az erdőben, mint a vadállatok”* (*жили в лесу, как звери*) [Боровский 1982: 5, 6]. Másrészt az ellentétpárokban való gondolkodás szorosan összefügg a középkori orosz irodalom talán legfontosabb, de mindenképpen legmarkánsabb sajátosságával – szimbolikus jellegével: a középkori világszemlélet számára az emberi megismerés legfőbb feladata nem volt más, mint hogy „kitalálja a dolgok értelmét, megfejtse a sokféle szimbólumot” [Ferincz 1997: 27]. Ezt a középkori világszemléletre általában is jellemző vonást az óorosz irodalom attól a bizánci irodalomtól örökölte, melynek hagyományait a legtöbb vonatkozásban magáévá tette. A bizánci irodalmat meghatározó szimbolikus, pontosabban fogalmazva allegorikus gondolkodásmód – mint arra Averincev rámutat – szintén nem korlátozódik kizárólagosan az irodalmi szövegekre, hanem kiterjed a hétköznapok valóságára, az egyéb társadalmi és kulturális reáliákra is: «Аллегорическими, ино-сказательными становятся не только литературные тексты, но и жизненные реалии социального, этического, политического планов» [Аверинцев 1977: 132–133].

Ugyanakkor az ellentétpárokban való gondolkodás nemcsak a középkori irodalom meghatározó vonása, hanem a népi világszemléleté is. Itt azonban ez a bináris szemléletmód egy másik alapoppozíción alapul, nevezetesen az „élő–holt” ellentétpáron. Ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy a szláv népek esetében nem feltétlenül az „élő–holt” szembeállítás szerepel alapértelmezettként, hanem annak egy jellegzetes, tartalmi vonatkozásban ekvivalens módozata: a „saját–idegen” (*свой–чужой*) ellentétpár. Ez teljesen törvényszerűnek tekinthető: a népi gondolkodásmód számára „minden eltérés, minden másság idegenként értelmeződik; az idegen mindig kivétel, elhajlás a normálistól (…), az idegen a rendről alkotott elképzelések tagadása [Георгиева 2003: 169]. S hogy a szláv hagyomány esetében az „élő–holt”, valamint a „saját–idegen” ellentétpár mennyire megfeleltethető egymásnak, jól illusztrálják azok a szófordulatok, melyeket a bolgárok az „idegenek” (vagyis a faluba idegen helyről érkezettek) viselkedésével, szokásaival kapcsolatban alkalmaznak: „nem (erről) a világról van” (*не е със света*); „nem úgy, mint az emberek” (*не е като хората*); stb. [Георгиева 2003: 169].

Az óorosz irodalomra legfőképpen jellemző „pogány–keresztény” ellentétpár végeredményben nem más, mint az eredendő „idegen–saját” oppozíció jellegzetesen keresztény módozata, amely leginkább ebben a formájában felel meg a középkori orosz irodalom ideológiai és elsősorban retorikai követelményeinek. A „pogány” és „keresztény” eredők ilyen szembeállítása sok esetben nem egyszerűen az egymással ellentétes létminőségek és értékrendek, viselkedési normák összehasonlítására vagy ütköztetésére szolgál, hanem egyazon személy útkereséseinek, vívódásainak összetett folyamatait tárja fel, hogy végül a „pogány tévelygésekkel” szemben rámutasson az „isteni igazság”, azaz a keresztény értékrend és erkölcsiség kizárólagosságára. Az ilyen példaadó személyes útkeresések bemutatásakor, a pogányból kereszténnyé váló ember sorsának ábrázolásakor az óorosz irodalom gyakorta alkalmazta a pozitív előjelű, vagyis bizonyos értelemben „isteni” átváltozások taglalásának eszközét. Ilyen sajátos metamorfózist tár elénk az *Őskrónika* Olga-legendája, amely a pogány szokások szerint élő fejedelemasszony átváltozását, vagyis igaz keresztény uralkodóként való újjászületését beszéli el [Sarnyai 2002: 447]. A hagiográfiai legendától jellegéből adódóan sok vonásában eltérő történet első része ennek megfelelően egy, az ősi pogány szokások szerint élő asszony portréját rajzolja meg, aki négyszer is kegyetlen bosszút áll férje gyilkosain, majd pogány módra tort ül férje sírja felett. Ugyanakkor mégsem ez a „kegyetlenség” kapja a fő hangsúlyt a legenda eme epizódjában, hanem Olga legfontosabb erénye, azaz mélységes bölcsessége, amely aztán majd a legenda második, a keresztény hitre tért Olga-Jelena életét elbeszélő részében teljesedik ki igazán, természetesen új hitének köszönhetően. Ilyen értelemben az *Őskrónika* Olga-legendája az európai folklórtradíció „bölcs asszony” alakjának a keresztény didaktika szolgálatába állított, jellegzetesen orosz újraértelmezése, ami így sajátosan ötvözi a népmesei, hagiográfiai és történeti elemeket [Sarnyai 2002: 447]. A legenda második részében ennek megfelelően Olgát teljesen új emberként látjuk viszont, aki az őt megkeresztelő majd feleségül kérő bizánci császárt már keresztény hitére hivatkozva utasítja vissza. Ilyen értelemben Olga már itt a nagyhatalmú Konstantin fölé emelkedik erkölcsi tekintetben, ami egyszerre köszönhető új hitének, s a legenda első feléből megismert, itt végleg kiteljesedő bölcsességének:

«Как ты хочешь взять меня, когда сам крестил меня и назвал дочерью. А у христиан не разрешается это — ты сам знаешь».[2]

Olga átváltozása ilyen értelemben tehát követendő pozitív példát állít a legenda olvasója elé, mintegy bizonyítandó, semmi más nem lehet az igaz ember célja, minthogy tudatosan keresse az Isten bölcsességéhez vezető utat, ami egyúttal életének egyetlen lehetséges kiteljesítését is jelenti:

«Это же блаженная Ольга с малых лет искала мудрости, что есть самое лучшее в свете этом, и нашла многоценный жемчуг — Христа».

Összegezve az elmondottakat tehát jól látszik, hogy az óorosz irodalom a szláv mitologizmusokat sohasem esztétikai vagy poétikai megfontolásból szerepelteti, hanem csupán retorikai vagy ideológiai célzatosságból. Ennek megfelelően a néphitből és a népi démonológiából vett tényeket mindig sematikusan, sztereotípiák szerint alkalmazza, melyek egyezése az eredeti népi változattal teljesen mellékes, s az attól való esetleges eltérések (gyakran a félreolvasásból adódó hibák) a mű egészének szempontjából nem bírnak különösebb jelentőséggel. Mindezt kitűnően illusztrálja az óorosz irodalom északi emlékei közé tartozó elbeszélés, *Az ördöngős Szolomonija története* (*Повесть о бесноватой жене Соломонии* – XVII. század), melynek különféle írott változatai között egy olyan apró, de szempontunkból mégis igen jelentős tartalmi eltérést találunk, ami szemléletesen világítja meg az adott probléma lényegét. Az óorosz szöveg egyik változatában (*Житийная редакция*) a következőket olvassuk:

«И внезапу виде она Соломония неприязненнаго демона, пришедша к ней зверъским образом, ***мохнат*** (kiemelés tőlem – S. Cs.)*, и ногти имея у себе, и безбоязнено и безстыдно ляже к ней на одре. Она же*

[2] Az *Őskrónikából* vett részleteket a következő szövegkiadás alapján adom meg: *Повесть временных лет.* In: Памятники литературы древней Руси. XI – начало XII века. — М.: Художественная литература, 1978.

зело убоявшися его и изъступи ума своего. Той же окаянный скверный зверь сочтася с нею скверъным смешением» [Pigin 1998: 178].

Ezzel szemben egy másik, népszerű változatában (*Распространенная редакция*) a kérdéses rész már a következőképpen szerepel:

«И внезапу видя она пришедша к ней зверским образом, и ***махает ей*** (kiemelés tőlem – S. Cs.), *имяше у себе ногти, и ляже к ней на одр. Она же вельми ево убояся, изступи ума своего. Той же лукавый зверь диявол и оскверни ея, Соломонию, блудом»* [Pigin 1998: 213].

A démon küllemének leírásában szereplő *мохнат* 'bozontos' kifejezés teljes mértékben megfelel az óorosz szöveg egyik forrásaként felhasznált népi démonológia szabályainak, ezzel szemben a minden bizonnyal félreolvasásból eredő *махает ей* 'integet neki' szófordulat már sehogyan sem illeszkedik szemantikailag az előtte és utána álló démoni attribútumok sorába, vagyis a szöveg szemantikájában egyfajta logikai anomáliát képvisel. Ennek ellenére a mű egészének szempontjából teljesen elhanyagolható részletnek bizonyul, ami így láthatóan el is kerülte a keresztény ideológia vonatkozásában alaposan felkészült, pontosságra törekvő szerkesztő figyelmét. Hasonló jelenség figyelhető meg az óorosz irodalom egyik legismertebb emléke, a *Muromi Pjotr és Fevronyija története* (*Повесть о Петре и Февронии Муромских* – XVI. század) című elbeszélés esetében is, melynek szüzséje történelmi tényekből, a folklórból vett vándormotívumokból, illetőleg írott legendák elemeiből épül fel. A legenda egymással párhuzamosan létező folklór-változatai több vonatkozásban is nagyon közel állnak az óorosz írott változathoz.[3] Ugyanakkor bizonyos részletek tekintetében jelentős különbségek figyelhetők meg az óorosz szöveg és a népi variánsok között, mint az a Rjazanyi területen lejegyzett népi legendából is jól látszik:

[3] R. Dmitrijeva tanulmányában a népi legenda hét lejegyzett változatát említi. A népi változatok összevető vizsgálatát és műfaji klasszifikációját lásd: [Дмитриева 1979: 35–49].

«Давным давно, лет семьсот тому назад, в городе Муроме жил князь Петр. И вот к его матери повадился летать змей. Этот змей каждый раз являлся в образе государя. Она долго молчала об этих встречах и стала гаснуть и худеть. Все это придворные стали замечать и приставать, и спрашивать, что с ней случилось. Она рассказала, что к ней каждую ночь является змей в образе государя и мучает ее. Тогда слуги из ее стражи посоветовали ей спросить у змея, от чего он умрет. И когда снова прилетел змей, она спросила его об этом. Змей ответил, что его нельзя убить ничем, кроме меча, а меч закрыт под иконостасом одной из часовен в городе Муроме...» [Азбелев 1992: 506].

Az adott eltérések elsősorban azokkal a motívumokkal hozhatók kapcsolatba, melyek az orosz folklórban eredendően a mitikus szerető funkciójában megjelenő *repülő sárkány* képzetköréhez tartoznak. Ilyen, az írott változatból teljesen hiányzó, ám a folklórban szinte kötelező motívum az asszony fizikai sorvadása (*стала гаснуть и худеть*). A sárkány küllemét az óorosz és a népi változatok hasonlóképpen eltérően taglalják. Míg a népi szövegben a sárkány a népi démonológia törvényszerűségeinek megfelelően a férj alakját ölti magára, addig az írott variánsban kizárólag csak a kívülállók látják ebben az alakban: *«И являшеся ей своими мечты, яко же бяше и естеством; приходящим же людем являшеся, яко же князь сам седяше с женою своею»*.[4] Ráadásul – az óorosz irodalom keresztény szellemiségének köszönhetően – az írott változat a sárkányt a Sátán küldötteként ábrázolja: *«Искони же ненавидяи добра роду человечю дьявол всели неприязненаго летящаго змия к жене князя того на блуд...»*; miközben a népi legendában erről még csak említés sem történik. Mint R. Dmitrijeva megjegyzi, a különféle folklór-változatokban az a „hagyományos kánon” aktualizálódik, mely kimondottan erre a folklór-szüzsére jellemző: «В рассказах говорится, что брат Петра (в одном рассказе Иоанн, в другом — Михаил) часто отлучался из дома,

[4] Az elbeszélés szövegét a következő kiadás alapján idézem: Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. — М.: Художественная литература, 1984. 626–647.

иногда надолго. Это обстоятельство является обычным в той ситуации, когда змей начинает посещать избранную им женщину» [Дмитриева 1979: 37–38]. Ezek az eltérések azonban, akárcsak *Szolomonija története*ben, csupán a démonológiai alap szempontjából bírnak bármilyen jelentőséggel is, és semmiben sem változtatnak az adott mű ideológiai-retorikai lényegén.

2. Klasszikus és modern orosz irodalom és mitikus világkép

Az orosz irodalomban a folklórra, mint a nép szellemiségének, világszemléletének gazdag forrására, s annak a szépirodalomba való bekapcsolásának lehetőségére elsőként Ragyiscsev figyelt föl a XVIII. század végén [Литература и фольклор 1976: 3]. A hitvilág kutatásának, a népi hiedelmek gyűjtésének tulajdonképpeni kezdetei is erre az időszakra tehetők. Ezen a téren az író és újságíró M. D. Csulkov munkásságát tekinthetjük úttörőnek, aki 1767-ben adta ki *Mitológiai kisszótár* című munkáját (*Краткий мифологический лексикон*), melyben már nemcsak a „klasszikus" szláv mitológia szerepel, hanem a korabeli néphit jó néhány alakja is. Munkája sikerén felbuzdulva Csulkov 1782-ben megjelentette művének egy átdolgozott, jóval teljesebb változatát *Orosz babonaságok szótára* címmel (*Словарь русских суеверий*), amely még évtizedekkel később is igencsak közismert és népszerű könyvnek számított. Mindennek azért is van nagy jelentősége, mert a későbbiekben a Csulkov által publikált hiedelmeket több író is beépíti műveibe. Kitűnő példa erre Afanaszij Fet *Lihoradka*[5] című verse is (*Лихорадка*, 1847), ami – mint azt B. J. Buhstab megállapította – éppen a Csulkov munkájából vett hiedelemmondán, a kilenc lihoradka-nővér történetén alapul [Литература и фольклор 1982: 256].

Maga a népi hitvilág és démonológia valójában a XIX. század 10–30-as éveiben épül be először igazán az irodalomba [Мусий 1989: 102], mégpedig elsősorban mint a fantasztikum egy meghatározott forrása (Szomov, Pogorelszkij és mások). A legendák, hiedelemmondák és varázsmesék világképe, a síron túli világnak a valóságba, az ember hétköznapjaiba való behatolásának lehetősége, az esély a természetfölötti erőkkel való kapcsolatba lépésre egyaránt megmozgatta az

[5] *Lihoradka* (szó szerint: „hidegrázás, láz") – az orosz néphit legismertebb betegségdémonainak neve, általában kilenc, tizenkét, stb. nővérként képzelték el őket.

írók és az olvasók fantáziáját. Az ilyen folklórműfajokban megjelenő túlvilági lények ijesztő mivolta, az ábrázolt események titokzatossága és rejtélyessége, a sokszor szerepeltetett látnoki képességek misztikussága, stb. a szépirodalomba átkerülve kiváló lehetőséget teremtett a borzalom megjelenítésére, vagyis a borzongásra vágyó olvasó igényeinek kielégítésére. A preromantika és a romantika időszakában ennek megfelelően gyakorta a tragikus végkifejletű hiedelemmondák szüzséje szolgált alapul az olyan irodalmi művek szüzséjéhez, melyekben a főhős sorsa szintén tragikus módon végződik, elsősorban valamilyen természetfölötti erő vélt vagy valós közbeavatkozásának hatására.

A népi démonológia alakjai – elsősorban a *lesij*, a *vízirém*ek és a *boszorkány*ok – a XIX. századi orosz ballada egy jellegzetes, meghatározó műfajának, az ún. „egyszerű népi balladának" (*простонародная баллада*) szolgáltak gazdag forrásául [Литература и фольклор 1976: 126]. Ide tartoznak A. Delvig, A. Podolinszkij, L. Jakubovics, A. Muravjov, vagy akár P. Katyenyin közismert vagy kevéssé ismert balladái. A népi eredetű fantasztikum felhasználásának és olvasatának lehetséges módozatai jól nyomon követhetőek Katyenyin *Lesij* (*Леший*, 1817) és Jakubovics azonos című (1832) balladájának összehasonlításából. Katyenyin művének szüzséje egy olyan írói koncepción alapul, ahol a szerző a *lesij*jel kapcsolatos hiedelemmondák szüzséjét, valamint a folklórból kölcsönzött stilisztikai elemeket a bibliai „tékozló fiú történetével", s az orosz irodalmi hagyománnyal kombinálja [Баги–Шарняи 2006: 69–70]. Ezzel szemben Jakubovics – noha esetében is a népi hiedelemmondák szolgálnak a szüzsé alapjául – a folklórpoétikai fogások alkalmazása helyett megelégszik a népi életmód egyszerű ábrázolásával, s a népi démonológiából vett elemek csupán a népies jelleg kiemelésének eszközéül szolgálnak [Литература и фольклор 1976: 126]. Természetesnek tűnik, hogy a népi kultúra és a hiedelemvilág témájának irodalmi interpretációja a ballada műfaján belül léptékeiben és arányaiban elmarad a többitől [Литература и фольклор 1976: 126], ugyanakkor azt lehet mondani, hogy az orosz irodalomban itt jelenik meg először a maga teljességében a népi kultúra egyik legmeghatározóbb, markáns oldala – a néphit és a népszokások.

Az orosz romantika alakulásában kétségtelenül óriási szerepe volt a nyugat-európai irodalmaknak. Ennek megfelelően a romantika kontextusában kiemelkedő hangsúlyt kapott a műfordítás, mint az egyes kultúrák közötti párbeszéd

legkézenfekvőbb lehetősége. Az ember belső világa iránti érdeklődés, azon törekvés, hogy megmutassák az egyes személyiségben rejlő korlátlan lehetőségeket, az orosz költők figyelmét a nyugati, azon belül is elsősorban a német romantika felé irányították. Az orosz irodalom eredetiségéért folytatott küzdelem így paradox módon az írók műfordítás iránti fokozott érdeklődésével párosult. A korszak egyik meghatározó alkotójának, Vaszilij Zsukovszkijnak az életművében szintén kiemelkedő szerep jut a műfordításnak. Az európai irodalomban ekkor kimondottan népszerű ballada Zsukovszkijnak is kedvelt műfaja, s nem véletlen, hogy harminckilenc balladájából harmincnégy éppen műfordítás. Ezekben a fordításokban gyakran a mitologikus szüzsék és motívumok oly módon transzformálódnak, hogy organikusan kapcsolódnak össze a szláv mitologikus képzetekkel is. Erre példa Goethe *Erlkönig* című balladájának zsukovszkiji átültetése (*Лесной царь*), melyben az eredeti szöveg szüzséjének megtartása mellett a vers erdei démona nemcsak a germán mitológia eme alakjának meghatározó jegyeit viseli magán, de az orosz hiedelemalak, a *lesij* alapvető attribútumait is [erről lásd: Баги – Шарняи 2006].

A tudományos megközelítésmód előtérbe kerülésével a XIX. században a néphit valamennyi tényét is egyre inkább racionális, többé-kevésbé tudományos alapon próbálták magyarázni Oroszországban is. Az ilyen típusú, racionális alapokra helyezett felfogásmód magától értetődően épült be abba a szépirodalomba, amely ugyan korábban is felhasználta a különféle mitologikus elemeket, ám sohasem próbálta azok eredetét és természetét magyarázni. Ez a felvilágosító-magyarázó írói magatartás különösen jellemző a XIX. század első felének egyik meghatározó íróegyénisége, Oreszt Szomovra, akinek esztétikai nézetei többek véleménye szerint „közel állnak a materialista esztétikához”. Ennek megfelelően Szomov gyakorta ad hősei szájába a néphittel kapcsolatos „racionális” vélekedést, mint teszi ezt például a *Kikimora* (1930) című elbeszélésében is:

> *«...в такой-то двор, к молодице, летает по ночам огненный змей; а батька Савелий, бывало, и смеется, и учнет толковать, что огненный змей – не змей, а... не припомню, как он величал его: что-то похоже на мухамор* (eltorzított *метеор* — S. Cs.)*; что это-де воздушные огни, а не сила нечистая; напротив-де того, эти огни*

очищают воздух; ну, словом, разные такие затеи, что и в голову не лезет».[6]

Nyikolaj Leszkov is azon írók közé tartozik, akiknek munkásságát a népi kultúra iránti fokozott érdeklődés, az „élet iránti etnográfusi figyelem" (A. Gorelov) jellemezte. A XIX. század orosz irodalmában tulajdonképpen Leszkov az egyetlen olyan író, aki nemcsak felhasználja a népi hitvilágból kölcsönzött motívumokat és szüzséket, hanem nem egyszer ténylegesen be is építi azokat művei poétikai struktúrájába. Ebből a szempontból figyelemre méltó *Késeken át* című regénye (*На ножах*, 1871), melyben a népi démonológiának számtalan alakját felvonultatja, mint azt az egyes fejezetek sokatmondó címe is jól mutatja: *«Черная немочь»*, *«Огненный змей»*, *«Нежить мечется»*, stb. A regény ugyanakkor elsősorban a sajátos írói eljárásmódnak köszönhetően emelkedik ki az életműből. Leszkov a metamorfózis, konkrétan az ún. oborotnyicsesztvo motívumát teszi meg a mű poétikai struktúrájának szervezőelvévé: a földesúri család művelt, nemes lelkű tagjai valójában a tisztátalan lények eredendő lényegiségének valódi megtestesítői. Ennek megfelelően már maga a regény címe is a földbeszúrt késeken átbucskázva alakot váltó oborotyeny alakjára utal.

A XIX. század orosz irodalmában ugyanakkor – Leszkovon kívül – még nem találkozunk a szláv mitologizmusnak a poétikai struktúrákba való olyan organikus beépülésével, mint a későbbiekben a XX. században. A század meghatározó alkotói is inkább csak az egyes szüzsék és motívumok vonatkozásában alkalmazzák a szláv mitologizmust, mint olyat, legyen szó akár Puskinról, vagy Dosztojevszkijről. A Gogol munkásságában feltárulkozó démonológiai alap is sokkal inkább a keresztényi hagyomány tekintetében ragadható meg (*Holt lelkek, Az arckép*, stb.), noha műveiben Szomovhoz hasonlóan gyakran felhasználta a népi démonológiai képzeteket is (*Esték egy gyikanykai tanyán*, *Vij*, stb.).

Az orosz szimbolista poétika sajátosságai kapcsán megszokott – Zara Minc terminusát felhasználva – a prózai művek „neomitologikus" jellegéről beszélni. Ez vonatkozik a legtöbb szimbolista regényre, ilyenképpen F. Szologub *Undok ördög*ére

[6] Az elbeszélést a következő kiadás alapján idézem: Сомов, О. М. Были и небылицы. — М.: Советская Россия, 1984. 219–228.

(*Мелкий бес*, 1907) is. Szologub regénye azonban alapvetően eltér az orosz szimbolizmus többi „neomitologikus” regényétől, méghozzá a poétikai struktúrába beépülő mitologizmus vonatkozásában. Ennek az az oka, hogy az orosz szimbolista regény számára elsősorban két mitológiai hagyomány a meghatározó, az antik, illetve a keresztény (középkori és reneszánsz korabeli). Ebből a szempontból emblematikusnak tekinthető Merezskovszkij történeti munkáinak egy része, illetve Brjuszov több prózai írása is. Az antik és a középkori téma Mereszkovszkij esetében azonban inkább csak díszletül szolgál az egymással ellentétes esztétikai, morális, stb. értékminőségek ütköztetésén keresztül bemutatott korszakváltások ábrázolásához, mint például a Krisztus–Antikrisztus, pogányság–kereszténység bináris oppozíciók esetében. Ezért nevezi Szilárd Léna is Merezskovszkij történelmi munkáit „kosztümös regényeknek” [Szilárd 1980: 249]. Éppen emiatt a mitologizmus, mint olyan, Mereskovszkijnál a poétikai struktúrába sem épül be szervesen, s csupán az egyes elemek és motívumok szintjén ragadható meg. Ehelyett az író inkább kulturális és irodalmi reáliák és rekvizitumok alkalmazásával operál, azaz „előszeretettel iktat be olyan formákat a regények szövegébe, mint a naplójegyzetek, levelek, vagy a festményekre, szobrokra és a korszak más kulturális dokumentumaira tett utalások” [Szilárd 1980: 250].

Más a helyzet Brjuszov esetében, aki prózai műveiben az egymás után következő korszakok folytonosságát az analógiák erejével, és – Merezskovszkijjal ellentétben – nem két ellentétes értékrend ütközéséből következő szintézissel magyarázta [erről bővebben lásd: Szilárd 1980: 250– 252]. Kitűnő példa erre *Tüzes angyal* (*Огненный ангел*, 1908) című regénye, melyben a mitologizmus nem csupán szervesen beépül a regény szövetébe, hanem különböző, egymástól jól elkülöníthető, mégis egymással szorosan összefonódó mitológiai szintek is kiépülnek. Ilyen vonulatot képvisel a keresztény démonológia, a népi boszorkányság, a titkos tudományok, illetve a népi legendák (pl. Faust-legenda). E mitológiai vonulatok tehát egészében meghatározzák a regény poétikai struktúráját, amit a brjuszovi stilizáció még inkább hangsúlyossá tesz. Minden bizonnyal ezt az írói eljárásmódot nevezte több kutató, így Szilárd Léna is „dekoratív historizmusnak” [Szilárd 1980: 252]. Annak ellenére azonban, hogy az orosz népi hitvilág képzeteit nem építette be műveibe, Brjuszov határozottan érdeklődött a népi kultúrának e rétegei iránt: 1905-ben maga is jegyzett le hiedelemmondákat, melyek publikálását kimondottan

fontosnak tartotta (*Рассказы Маши с реки Мологи, под городом Устюжна*) [Некрылова 2001: 616].

A századforduló irodalmában sajátos helyet elfoglaló Remizov munkássága szintén szorosan kapcsolódik össze a népi kultúrával. Ebből a szempontból figyelemre méltóak az ún. „pereszkaz" műfajába tartozó munkái, mely műfaj Remizovnál végső soron „a régi orosz írásos emlékek, az apokrif legendák, a folklórszövegek 'átiratát' jelenti; vagyis élő, beszélt nyelven való megszólaltatásukat" [Szőke 2003: 177]. Az 1920-as évek orosz irodalmára nagy hatást gyakorló *Testvérek a keresztben* (*Крестовые сестры*, 1910) című regénye viszont már jellegzetes századelős neomitologikus regény, mely végeredményben egy „sajátos modernista passiójáték-travesztia". Remizov ebben a művében „a XIX. századi klasszikus orosz irodalom kisember-történeteit tágítja ki azzal, hogy a kisember helyét a világban mint 'kozmikus' léthelyzetet értelmezi, s az ő perspektíváját, kulturális nézőpontját felidézve világítja meg a XIX. századvég és XX. századelő orosz gondolkodásának olyan kulcskérdéseit, mint az eszkatológia és az utópikus tudat krízise" [Szőke 2003: 178–179]. Ugyanakkor Remizov nemcsak a régi orosz irodalom alkotásait vagy a népi legendákat parafrazálja, hanem több művében is kimondottan az orosz népi hitvilág képzeteit építi be a mű poétikai struktúrájába. Ez a sajátos írói eljárásmód részben már a *Testvérek a keresztben* című regényében is megfigyelhető, ahol így a szöveg keresztény utalásrendszere mellett egy „archaikus" mitologikus szint is kiépül. Ugyanakkor a kereszténység előtti szláv hagyomány szövegstruktúrába való beépülése leginkább bizonyos elbeszéléseiben mutatkozik meg leginkább. Ezekkel az elbeszélésekkel kapcsolatban Remizov első magyar fordítója, Haiman Hugó a következőket írja utószavában: „Tárgyainak megválasztásában rendkívül változatos, az orosz nagyvárost, a falu életét, a forradalom viharát megkapóan festi le, de igazi tehetsége ott bontakozik ki teljes valójában, ahol régi orosz mítoszokba lehel új életet" [Remizov 1928: 143]. Jó példa erre az apokaliptikus látomássá táguló *A tűzvész* (*Пожар*) című elbeszélése, melyben az „átkos szülőváros" pusztulása a népi démonológia eszköztárának írói újraértelmezésével mintegy az egész ország hanyatlását vetíti előre.

Szologub *Undok ördög* című regénye viszont kimondottan a szláv, azon belül is az orosz mitológiai hagyományt veszi alapul. Vagyis az általános értékvesztés, s annak humán, pszichológiai vetületeinek ábrázolásakor Szologub az irodalmi

mitologizmus egyik sajátosan orosz változatához, azaz a népi démonológia képzeteihez nyúl. Ez lényegében az az írói eljárásmód, amiről J. Meletyinszkij is ír a XX. századi mitologizmus és a humán értékvesztés, az emberi személyiség torzulásának összefüggéseivel kapcsolatban: „A mitologizmus (…) további eszközöket kínált az emberi személyiség nivellálódásában megfigyelt folyamatoknak, az elidegenedés torz formáinak (…), a szellemi kultúra krízisállapotának még kihegyezettebb kifejezésére" [Meletyinszkij 1985: 380]. Ilyenképpen a XX. század orosz irodalmában éppen Szologub regénye nyitja meg az olyan prózai művek sorát, melyek a szláv mitológiából, azon belül is elsősorban az orosz népi démonológiából kölcsönzött, a mű poétikai struktúrájába beépített mitologizmussal fejezik ki a humán értékvesztést, s a környezet és az ember metamorfózisain keresztül ábrázolják a XX. századot, s a XX. századi Oroszországot jellemző erkölcsi, társadalmi, kulturális krízist.

Az orosz avantgárd mint „egységes utópikus kultúra" (Dubravka Oraić), rendkívül szoros szálakkal kötődik a mitologikus világértelmezési modellhez, melynek sajátos projekciója szervesen épül be az avantgárd művész ontologikus alapú jövőképébe. A különféle poétikai rendszerekben megfogalmazódó „Új Egység" tervezete természetes módon ötvözi a múltat, jelent és jövőt, melynek „alkotói géniusza" hol az ősi egység rekonstruálásának kísérletével (archaikus utópizmus), hol egy majdani ontologikus civilizáció víziójával (transzcendentális utópizmus) teremti meg a maga sajátos szellemi univerzumát. A Gesamtkunstrwerk eszméjének avantgárd értelmezésében e dehierarchizált rendszer a minden szinten érvényesülő metamorfózisok láncolatából épül fel, s határozza meg a műalkotás létformáját is. E felfogás legkövetkezetesebb képviselője Velimir Hlebnyikov, az orosz futurizmus meghatározó alakja, akinek életművét a „világ-szöveg" — „szöveg-világ" metamorfózisok rendkívüli gazdagsága teszi kivételessé az avantgárd kísérletek sokszínű közegében. „Bámulatosan szerteágazó, enciklopédikus műveltsége révén tekintete szinte egyszerre fogta át a földi létet és a kozmikus térségeket, a természetet és a társadalom egészét, a művészetet és a tudományt, a gondolkodást és a történelmet, átható figyelemmel kutatva bennük a közös nevezőt, hogy azt extrapolálva — Bolyaihoz és Lobacsevszkijhez hasonlóan — egy nem létező, ám lehetséges új világot teremtsen, melynek szükségszerű eljövetelében cseppet sem kételkedett" [Gránicz 1987: 307]. Hlebnyikov alkotói koncepciójában

egybefonódik a világot mozgató törvények tudományos megismerésének inspirációja és a mindenséget egységes egészként értelmező mitologikus szemlélet művészi leképezésének vágya. „Ebből adódik, hogy írásaiban egyrészt a művészi szöveg szerves részeként funkcionálnak a különféle képletek, definíciók, táblázatok, matematikai egyenletek és nyelvtani paradigmák, másrészt az általános, egzakt világmagyarázat igénye, egyfajta mitopoétikus kozmológiába torkollik" [Gránicz 1987: 308]. Jurij Tinyanov szavaival élve Hlebnyikov az egyetlen orosz „huszadik századi költő-epikus", akinek mitológia iránti vonzódása már korai munkáiban is feltárul: „Hlebnyikov korai epikája — a pogány mese. Hlebnyikov teremti meg a szó puskini értelemben vett, csaknem anakreóni 'könnyed poéma' új típusát (*Kőkorszaki elbeszélés*) és a falusi idill új típusát (*Vénusz és Sámán*, *Három nővér*, *Erdei bánat*). Kétségtelen, hogy aki elolvassa a *Ladomir*-t, a *Rázin tömlöcé*-t, *A Szovjetek előtti éjjelen*-t, a *Zangezi*-t, a költő ifjúkori műveinek tartja majd e poémákat. Ez azonban semmit sem von le jelentőségükből. E hozzánk oly közel álló, oly közel kavargó pogány világot, mely észrevétlenül tűnik át a mai falu és város világába, csak olyan művész teremthetett meg, akinek nyelvi látásmódja új volt, gyermeki és pogány: *'Égszínkék virágok, / Miket Lada hurokba köt'*." [Tinyanov 1986: 58]. A szintézist jelentő *Zangezi* „Hatodik szósíklapjának" lírai szubjektuma a költő univerzális világképének mitikus dimenziójában ölt alakot, s jelzi annak a világ kozmikus metamorfózisaiban is megőrződő szubjektum-szerűségét, örökös érvényét:

Én, kicsi pille, berepülvén
Szobájába az emberi létnek,
Csak szárnyam hímporával írhatom
A végzet mogorva ablakának
Zord üvegtábláira, hogy foglya voltam.
Milyen fakók és untatók az ember
Életéből szabott papírtapéták!
Ablakok áttetsző „nincs"-e int!
Lekoptattam a kékes hajnalpírt,
a díszes pettyeket már,
Le az égszínkék vihart a szárnyaimról
s hímpora

Az első frisseségnek már sehol sincs,
A szárnyak csüggenek áttetsző lapokként,
S mind fáradtabban koppanok az ember
ablakán kocódva,
Örök számok morzézik odakintről,
Mint hívójel, mely hazámba szólít:
szám hívja számot számokhoz visszatérni.
[Hlebnyikov 1986: 10–11]

Ahogy Velimir Hlebnyikov, úgy Vlagyimir Majakovszkij költői rendszerében is kiemelt szerep jut a metamorfózisnak, mely az avantgárd poétika központi eljárásmódjának, a realizált metafora elvének a szüzsé és kompozíció szintjén történő érvényesítésében mutatkozik meg leginkább. E tekintetben emblematikus az *Erről* című poéma (*Про это*, 1923): «Для изучения роли метаморфозы в развертывании поэтического сюжета самый богатый материал предлагает поэма ’Про это’ с ее многократными трансформациями облика лирического субъекта, создающими целую систему двойников, и вереницей трансформации предметного мира, придающей сюжету сказочно-фантастический характер» [Хан 1984: 197].

A hlebnyikovi szemléletmóddal rokonítható Nyikolaj Zabolockij, az orosz avantgárd másik jelentős képviselőjének költői világa, melyben a mitologikus látásmód szintén alapjaiban meghatározó. Ebből a szempontból reprezentatívnak tekinthető *A ló arca* (*Лицо коня*, 1926) című verse, melynek szinkretikus világképe archaikus-mitikus indíttatású:

И если б человек увидел
Лицо волшебное коня,
Он вырвал бы язык бессильный свой
И отдал бы коню. По истине достоин
Иметь язык волшебный конь!

Мы услыхали бы слова.
Слова большие, словно яблоки. Густые,

Как мед или крутое молоко.
Слова, которые вонзаются, как пламя,
И, в душу залетев, как в хижину огонь,
Убогое убранство освещают.
Слова, которые не умирают
И о которых песни мы поем. [Заболоцкий 1981: 60–61]

Zabolockij költészetében a metamorfózis motívuma a későbbiekben is vissza-visszatér, de már nem az avantgárd művészi világlátásának függvényében, hanem elvontabb, stílusát tekintve deklaratívabb szinten (*Metamorfózisok – Метаморфозы*, 1937).

Borisz Pilnyak, az orosz avantgárd próza talán legismertebb képviselője „az orosz prózahagyomány első nagy kánondöntője volt, úttörője egy olyan *modern* prózapoétikának, amely a *regényszerűség* elvét radikálisan elválasztotta a tisztán *epikai* műformáktól. Az orosz regény fejlődéstörténetében, ahol az 'epikai' még a regényben is gyakran az 'eposzihoz' közelített, ennek a szakításnak a súlya még nagyobb volt, mint a nyugat-európai és amerikai irodalomban" [Szilágyi 1989: 136]. Az 1920-as években született elbeszélései, kisregényei, regényei a forradalmat, mint transzcendens eseményt jelenítik meg, melyekben „az esemény igazi szubjektuma — transzcendens (valamilyen 'természeti', 'állati', 'kozmikus', történelmen kívüli, történelem előtti 'ősprincípium'). Ezért válnak Pilnyak hősei jelzésekké, amelyeknek — ellentétben az epika hőseivel — nincsen pszichológiájuk, sorsuk. Élettörténetük vagy életük valamely eseménysorozata nem foglalata a mű cselekményének, csupán töredék, s mint a töredék az egészre — a forradalom transzcendens őselemére utal" [Szilágy 1989: 153]. Annak ellenére, hogy a pilnyaki műalkotások szerves részét képezik a szövegstruktúrába beépülő mitologikus képzetek, valamint az orosz népi kultúra ismert motívumai, nem a mitologizmus a komplex világértelmezés pilnyaki modelljének alapja. A műalkotások szellemi „determinációs hálójának" meghatározó eleme az avantgárd kultúra utópikus egységképzete, melyben természetes módon oldódhat fel az archaikus és a modern, a prehisztorikus és a történelmi szemlélet dichotómiája, s mely garanciája lehet az emberi lét értelme kiteljesedésének, mind személyes, mind kollektív szinten.

Az 1920-as években született Pilnyak regények poétikai rendszerének egyik legfontosabb eleme a különböző típusú átváltozások megjelenítése — akár egy adott alkotáson belül, akár több mű metamorfózisaink fűzérében. A maga poétikai rendszerét rendkívül tudatosan és következetesen építő író szinte minden műve a „konstruálás" precízen kidolgozott rendjéről tanúskodik, az avantgárd művészi elveivel összhangban, gyakran szélsőséges megoldások alkalmazásával. Pilnyak műveinek „anyagát" az élet legnaturálisabb szintjén, vagy éppen a szellem legelvontabb régióiban megnyilvánuló jelenségekből meríti, szembesítve, ellenpontozva, vagy párhuzamba állítva azokat, a domináns alkotói elvnek megfelelően. A műegész világában érvényesülő, s ezzel párhuzamosan a világegészt modelláló dehierarchizáltság elsősorban a metamorfózisok örökérvényűségében mutatkozik meg.

Pilnyak legismertebb regénye, a *Meztelen év* (*Голый год,* 1920) sokszorosan rétegzett poétikai rendszerében a forradalom káoszában felszínre kerülő szellemi örökség meghatározó elemei a szláv mitológia, a folklór, a népi hiedelemvilág, a bilinák reprezentatív alakjai, akik sorozatos „átváltozásaik" dacára elevenen élnek az orosz kulturális tudatban, hogy a „robbanás" pillanatában ismét megmutassák lényegiségüket, akár materiálisan, akár spirituálisan megnyilatkozó formában. Tudomány és kultúra, pogányság és kereszténység, természet és civilizáció évezredes együttélésének eszméjét hangolja Pilnyak sok szólamra, s mutatja meg „hőseinek" változatos megnyilatkozásaiban. Jó példa erre a „Két beszélgetés. Öregek" c. fejezet, ami a szüzsé szintjén megjelenő párbeszéden túl, egyben az „átváltozások" expresszív képiségű, kulturális szintre kivetített dialógusa. Ez a „metamorfózis" mutatkozik meg a fejezetből vett két szövegrészben feltáruló világkép – stiláris eszközökkel is hangsúlyozott – kontrasztjában:

> *„Mi magasztosabb Krisztusnál és a Szűzanyánál — különösen a Szűzanyánál? A mi régi mestereinknél a Szűzanya a legédesebb titok, az anyaságnak — általában az anyaságnak — a leglelkibb titka. Nem véletlen, hogy mind a mai napig a mi orosz asszonyaink — minden anya — a Szűzanyához imádkoznak, neki gyónják meg bűneiket: ő megbocsát, megérti a bűnöket, az anyaság kínjaiért…"* [Pilnyak 1979: 75];

„Élt a pravoszláv egyház ezer évig, de most meghal, de most meghal — jihi-kihi! —, nem telik bele húsz év, és az utolsó pap is meghal. A pravoszláv egyház, a görög-orosz, mint eszme már az egyházszakadás óta halott. Most aztán vonulnak majd Oroszország-szerte Jegorij, a vízimanók meg a boszorkányok, vagy Lev Tolsztoj, sőt akár Darwin is… Ösvényeken, erdőkön, dűlőutakon” [Pilnyak 1979: 79].

Pilnyak a történelmi pillanat és a mitikus időnkívüliség együttes megtapasztalásának élményét, az „átváltozás” pillanatát rögzíti regényében. Ebben az összefüggésben a „realitás” már nem azonos egy adott társadalmi-történelmi közeggel, hanem olyan létállapot, melyben a világ anyagi és szellemi lényege „meztelenítődik le”. Ennek megfelelően az individuum zártsága feloldódik az „átváltozások” során, s a személyesség több szinten is megnyilvánuló, többféle léthelyzetben megmutatkozó minősége képezi a létezés alapját. Annak ellenére, hogy a regényben kitüntetett helyet foglalnak el a mitologikus és folklorisztikus elemek (mindenek előtt a szüzsé-töredékek, a hősök prototípusai, valamint a „mitologikusan színezett” narráció szintjén), alapvető kohéziós erőként elsődlegesen maga az utópikus eszmény működik. A kulturális tapasztalat mitologikus szintje csak részben érvényesül a pilnyaki utópikus jövő-modellben, mint lehetséges, ám semmiképp sem kizárólagos szemléleti forma, a forradalom közegében megjelenített világértelmezési alternatívák egyike. Ezen alternatíva kettős természetéről (anakronisztikus ill. „jövőépítő”) mindenek előtt a regény „Befejezése” tanúskodik, alcíme szerint „Az anyag, lényegében” (*Материал, в сущности*). „Ez a mű legkiegyensúlyozottabb, legharmonikusabb fejezete, az ősi népi kultúra, az idők változásaitól, a forradalom viharától érintetlen természeti-emberi világ költői megjelenítése. Eseményei az élet természetes és örömteli pillanatait ragadják meg, a lét ’állomásait’, szerelmet, házasságot, születést. Ember és természet különállása megszűnik, a világ tárgyai és jelenségei, alkotóelemei összeolvadnak a lét természetes egyszerűségében, tisztaságában. Mítosz és valóság egybemosódik, évezredes rituálék elevenednek meg, s tartják össze e világot, zárják el a történelem viharai elől. Dobrinya Nyikityics, az ’Aranyövű’, a bilinák híres daliája ugyanolyan ’élő’ szereplője e

fejezetnek, mint a kuruzslólány Arina, s a szerelmi ráolvasás igazibb ’realitás’, mint a meséknél hihetetlenebb, távolibb történelmi jelen” [Bagi 1994: 91].

A *Gépek és farkasok* (*Машины и волки*, 1925) című regényében Pilnyak már határozott szkepszissel jeleníti meg a metamorfózisok létfenntartó erejét: a forradalom nyitotta perspektívák beszűkülnek, s elsődlegesen a címben jelölt alternatívára korlátozódnak. A különböző létszférákat egymástól elválasztó határok egyértelműbbek lesznek, egyre kevesebb esély mutatkozik az átjárhatóságukra. Az átváltozások már nem a kiteljesedés reményét, hanem a degradáció veszélyét illusztrálják az „elállatiasodás” illetve „elgépiesedés” távlataival. «В первом варианте, в ходе ’превращения’ начинает действовать инстинктивное, звериное начало в человеке, подчиняя себе другие сферы личности. Такого рода метаморфоза в пильняковском романе демонстрируется художественным использованием мифопоэтического понятия ’оборотничества’. В другом варианте гипертрофируется механизм рационального мышления, в результате чего эмоциональные и духовные запросы человека уступают место досконально организованной машинной системе, разработанной на основе физических законов» [Баги 2005: 65]. A regény töredékes szüzséjében, durván fiziológikus és ugyanakkor lírai képiségében, a pátoszt és iróniát ötvöző stílusában az „emberi” és „nem-emberi” minőségek elválaszthatóságának problematikus volta, az emberi lényeg degradálódásának, a személytelen erők démonizálódásának groteszk víziója tárul fel előttünk: «Таким образом, в персонажах условного типа ’человека-оборотня’ и ’человека-машины’, Пильняк обнажает бездуховные тенденции времени, угрожающие возможности формирования нового единства, как в физическом, так и в метафизическом отношении» [Баги 2005: 65].

Pilnyak utópikus szemléletének, s egyben az avantgárd poétika érvényesülésének lezárulását reprezentálja az *Ivan Moszkva* című kisregény (*Иван Москва*, 1927). E törésnek esik áldozatul a pilnyaki mitologizmus is, a főhős testi, lelki, szellemi deformációjának kivetítésével: Ivan Moszkva átváltozásai nemcsak személyes sorsának kudarcát, de a harmonikus létállapot megteremthetőségének gondolatával leszámoló írói szemlélet tragikus felhangjait is jelzik.

Az 1920-as évek prózájának másik kiemelkedő alakja, Andrej Platonov gondolkodás- és kifejezésmódját szintén az utópikus eszmény megvalósíthatóságának lehetőségével és lehetetlenségével kapcsolatos dilemma hatja

át. Ugyanakkor Pilnyakkal ellentétben Platonov művészi rendszerében nem az avantgárd utópikus modellje a meghatározó, annak ellenére, hogy munkásságának korai szakaszában kétségtelen rokonság mutatható ki az avantgárd-művész szemléletére jellemző jövő-építő projektumokkal, a kozmikus világrend egységét hirdető, s azt a műalkotás poétikai rendszerében is leképezni szándékozó mentalitással. Platonov műveiben az utópikus tudatformák „realizálásának" elve érvényesül, melynek egyik lényeges dimenzióját a mítoszpoétikai összefüggések rendszere képezi. Az 1920-40-es évek konkrét társadalmi-politikai és kulturális kontextusát átható eszmék és ideológiák, archaikus képzetekből táplálkozó tradicionalitás és radikális jövőviziók, a népi világszemlélet és a tudományos, racionális világkép együttélése, ortodox keresztény hagyomány és népi utopizmus összekapcsolódása az a szellemi bázis, mely Platonov „utópikus" ill. „meta-utópikus" gondolkodásmódját meghatározza. Ennek adekvát kifejezési formája az a „heroikus epikus-költői egynyelvűség" (Szilágyi Ákos), mely a narráció koherenciáját biztosítja a művek belső rendszerében gyakran radikálisan konfrontálódó, egymást gyakran kizáró lét- és tudatállapotokat közvetítő nézőpontok dialogikus volta ellenére. A platonovi világban működő „gyenge erők", a lét potenciális egységének biztosítékai csak rendkívüli nehézségek árán artikulálódnak, az ember gyakran heroikus erőfeszítései ellenére. E folyamat részei azok az átváltozások, melyek hol az emberi lét kiteljesedéséhez, hol annak degradálódásához vezetnek, mind testi-lelki, mind szellemi értelemben. Ez utóbbira példa a „halálra ítélt", a lét-egészben helyüket nem találó, vagy onnan kitaszított hősök sora, pusztulásuk előtti „metamorfózisaik" naturalizmusa (*Munkagödör, Szemétfúvó szél,* stb.) kiknek kudarcba fulladt lét-építő programját, élet-tervét a harmonikus létállapot megteremtéséért folytatott küzdelemben a mindenséggel kontaktust teremteni képes, „messianisztikus" beállítottságú Platonov-hősök ellenpontozzák (*Homoki tanítónő, Dzsan*).

A 30-as, 40-es évek prózájának „filozófikuma" azonban már az utópikus gondolat egyértelmű krízisét jelzi, egyúttal a líraian-groteszk látásmód háttérbe szorulását a meditatív-rezignált hangnemmel szemben. Ennek egyik „magyarázata" a halál, mint az emberi lét végső metamorfózisának utópián túli dimenzióba helyezett értelmezése.

Pályájának utolsó alkotói szakaszában Platonov elsődleges témája a háború, s ezzel szoros összefüggésben a halál már nem elsősorban ontologikus, de etikai szinten történő értelmezése. «Совершенно естественно, что смерть – на страшной войне – занимает главное место во всех корреспонденциях и рассказах Платонова. Писатель, как всегда, пристально всматривается в смерть и в умирающих людей. И, как всегда, он не ограничивается описанием факта смерти, но ищет ее философский смысл» [Геллер 1982: 394]. A halállal „szembenéző" hősök lelki-szellemi tapasztalata mindenek előtt a gyermeki tudat mélyrétegeiben gyökerezik, ennek feldolgozása, illetve feldolgozhatatlansága határozza meg a lét értelme, a boldogság keresésének „metafizikus útjait", mint például a *Halhatatlanság* (*Бессмертие*, 1936) című elbeszélés hőse esetében is:

> *«Может быть, именно тогда – в детстве – его душа была потрясена настолько, что начала разрушаться и заранее почувствовала свою далекую смерть»* (Литературный критик, Но. 8. 1936).

E vonatkozásban az sem tekinthető véletlennek, hogy Platonov élete utolsó éveiben különös érdeklődést mutat a folklór, mindenek előtt a népmesék iránt. Erről tanúskodnak népmeseátiratai (*Волшебное кольцо. Русские сказки. Пересказал А. Платонов;* 1950).

A mitologikus szemlélet érvényesülése az 1920-as, 30-as években más kiemelkedő írók életművében is találunk példát (Mihail Bulgakov, Iszaak Babel), ám esetükben elsődlegesnek tekinthető a zsidó-keresztény hagyomány művészi átértelmezéséből fakadó etikai kérdésfelvetés, s műveik poétikai struktúrájában viszonylag kevés szerep jut a népi világlátásból eredeztethető témáknak és motívumoknak.

Jevgenyij Zamjatyin „ornamentális prózájának" egyik meghatározó eleme az író entrópiáról és energiáról alkotott koncepciója, mely poétikai szinten szorosan kapcsolódik a metamorfózis kérdésköréhez, s ezáltal lehetővé teszi elbeszéléseinek mitologikus szintű értelmezését.

A század közepének kulturális törése után a 60–70-es évek irodalmában találkozhatunk újra a mitologizmus poétikai szinten megragadható felhasználásával,

mikor is az írók egy része visszatér a világról és az emberről alkotott archaikus, mitologikus indíttatású felfogáshoz. Ebből a szempontból különösen az ún. „falusi próza” olyan alkotóinak munkássága bizonyul érdekesnek, mint Vaszilij Belov, Viktor Asztafjev, vagy az a Valentyin Raszputyin, aki a szláv mitologizmust, mint olyat, gyakran művei legfőbb poétikai szervezőelvének teszi meg, miközben mindvégig tiszteletben tartja a folklór poétikájának alapvető sajátosságait is (*Élj és emlékezz*; *Isten veled, Matyora*).

Az ezredvég orosz irodalmában a mitologizmus általában teljesen függetlenedik tulajdonképpeni gyökereitől: a posztmodern poétika törvényeinek megfelelően a néphitből vett képzetek elveszítik eredeti mítoszpoétikai jegyeiket, s az írói alkotásmódoknak megfelelően a sematizálódó „művek” populista céljainak rendelődnek alá (lásd V. Pelevin, V. Szorokin, stb.). Mindezzel párhuzamosan azonban a kortárs orosz irodalomban több példa akad olyan művek születésére is, melyekben a nemegyszer felhasznált mitologizmus is megmarad a poétikai struktúra szervezőelveként. Ebből a szempontból mintaértékűnek tekinthető Tatyjana Tolsztaja *Kssz!* című regénye (*Кысь*), melyben nemcsak a néphitből vett képzetek irodalmi interpretációjáról, és a mű poétikai struktúrájába való beépítéséről van szó, hanem egyfajta mítoszteremtésről, a néphitből vett képzeteknek a folklórpoétika törvényei szerint való átértelmezéséről és újjáteremtéséről is:

> *„…Északra meg erdőrengeteg, széldöntötte fák szövedéke, úgy összegabalyodnak az ágak, hogy nincs köztük átjárás, tüskés bokrok kapaszkodnak a nadrágodba, a gallyak letépik a sapkát a fejedről. Az öregek azt beszélik, abban az erdőben él a küsz. Sötét ágakon ül, és vadul, panaszosan visít: kssz-sz-sz! kssz-sz-sz! – de látni senki nem láthatja. Bemegy az ember az erdőbe, a küsz meg hátulról a nyakába ugrik: hopp!, a gerincébe harap: hrusz! – a karmával meg közben kitapintja a legfőbb eret, és átszakítja, s azzal minden értelem kiszáll az emberből. Visszatér az ilyen, de már nem ugyanaz, a szeme se a régi, és azt se tudja, hol, hová megyen, olyasformán, ahogy a holdkóros ember járkál, kinyújtva a kezét, az ujjait mozgatva: alszik is, megyen is egyszerre…”* [Tolsztaja 2004: 7].

III. A METAMORFÓZIS AZ OROSZ NÉPI KULTÚRÁBAN ÉS AZ IRODALOMBAN

A népi világlátás számára a metamorfózisok nem pusztán az embert körülvevő fizikai és metafizikai valóság meghatározott fenoménját jelentik, hanem a mindenség meghatározott szempontból értelmezett eredendő, dinamikus alapállapotát. Ennek megfelelően a népi gondolkodás az ember legfőbb „földi" feladatát abban látja, hogy megtalálja saját organikus helyét e véget nem érő metamorfózissorozat közepette, illetve azt tartósan meg is őrizze. Az egyes ember sorsa így aszerint alakul, hogy miként értelmezi a körülötte lévő világ rendjét, hogyan viszonyul az azt benépesítő, illetve meghatározó evilági és természetfölötti lényekhez, betartja-e vagy megszegi azok mindenkire egyaránt érvényes törvényeit. Az ember sorsa ekképpen a természetfölötti avagy démoni közeggel való kapcsolatba lépés során dől el, azaz ekkor körvonalazódik a lehetséges alternatívák függvényében. A halál, vagyis az életút bevégzettségének tragikuma így feloldódik az emberi létezés véget nem érő metamorfózisaiban, vagy legalábbis annak lehetőségében [Баги – Шарняи 2006: 79–80].

A metamorfózisok sajátos, a népi világképet meghatározó változatát képviseli a magyarra jórészt lefordíthatatlan ún. *оборотничество,* amely a szláv mitologikus gondolkodás egyik központi problémája is egyben. Ez tekinthető az orosz népi világértelmezés legfontosabb fenoménjának, amely adott esetben nem jelent mást, mint a világmindenség egészét strukturáló különféle – akár egzisztenciális, akár metafizikai értelemben vett – állandó metamorfózisok rendszerét: «Мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией ‘взаимооборачиваемости’ всех сторон и проявлений действительности» [Токарев 1988: 235]. Ilyen értelemben a szláv kultúrákban – így az oroszban is – a hagyományos, vagyis archaikus felfogás szerint a világ úgy értelmeződik, mint az egyik létállapotból vagy létformából a másikba való véget nem érő, végtelen számú

átmenet színtere: «Универсальное оборотничество отражает давнее представление о мире как об арене вечной метаморфозы, превращения одной формы в другую» [Власова 2001: 369]. Másképpen fogalmazva mindez azt jelenti, hogy az *оборотничество* mint metamorfózisrendszer lényegében a világ organikus egységének, minden létező egymással való állandó kölcsönviszonyának kifejeződése.

Mindezek mellett az orosz *оборотничество* kifejezés jóval szűkebb értelemben is használatos: a népi démonológiában ez a fogalom jelöli a „tisztátalan" alakváltásra való képességet: *«оборотничество — способность мифологических персонажей и людей, наделенных сверхъестественной силой, принимать чужой облик, превращаться в животных, растения, предметы, в атмосферные явления. Считалось, что способностью к оборотничеству обладают в той или иной степени все персонажи нечистой силы, включая людей, занимавшихся колдовством»* [Мифология 1995: 279]. Ennek megfelelően az orosz néphit meghatározó hiedelemalakja, az *оборотень* sem egy meghatározott hiedelemlényt jelöl, hanem az valamennyi alakváltásra képes lény – démon vagy természetfölötti képességekkel rendelkező ember – összefoglaló neve.

A szláv hagyományban a metamorfózis, mint látjuk, a fizikai és metafizikai értelemben létező dolgok alapértelmezett „dinamikus" állapotát jelenti, maga az örök változás, ugyanakkor – paradox módon – bizonyos értelemben egyfajta végleges, azaz „statikus" állapotot is megjeleníthet. Ezt úgy kell érteni, hogy az eredetmondák bizonyos dolgok, például növények és állatok, stb. származását úgy magyarázzák, hogy azok mindörökre átváltozott, illetve leginkább átváltoztatott emberekből támadtak: «Превращения как остаток мифического мировоззрения существуют в нашей сказочной поэзии, если можно так выразиться, в форме статики и динамики. Некоторые виды деревьев, камней и зверей понимаются как превращенные навсегда люди, другие же существа, по большей части мифические, способны по желанию принимать различные образы, а равно и снова получать свой первоначальный вид» [Ящуржинский 1991: 555]. Kitűnő példa erre több növény népi eredeztetése, mint például a keserű vidrafűé (*вахта трехлистная*), amely a folklór szerint eredetileg egy Vakha nevű leány volt, akit mostohaanyja, Volhova (a Volhov-folyó úrnője) vízbefullasztott. A leány így *ruszalká*vá változott, s mostohája megtiltotta neki, hogy régi erdei barátaival találkozzon. Ő azonban megszegte ezt a tilalmat, mire Volhova arra kárhoztatta,

hogy mindörökre a vízi birodalom bejáratánál, azaz a parton álljon (*мачеха заставила ее вечно стоять «на вахте»* — innen a növény neve). Vakha sokáig és vigasztalhatatlanul zokogott, mire mindkét lába idővel gyökérré, karja levéllé, feje pedig világos-rózsaszín virággá változott. Úgy tartják, hogy a leány keserű könnyei miatt olyan keserű a vidrafű a mai napig is [Щуклин 2001: 46]. A búzavirág (*василек*) eredete szintén a vízben élő *ruszalkák*kal áll kapcsolatban: egyszer egy *ruszalka* meglátott egy szép ifjút, akit Vaszilijnak hívtak (innen a virág neve), s amikor az fürödni ment a folyóhoz, a *ruszalka* teljes szépségében megmutatkozott előtte. Egymásba szerettek, és a vízi leány arra kérte Vaszilijt, hogy ezentúl éljen vele a folyóban, míg az ifjú azt akarta, hogy mindketten a szárazföldön éljenek. Ezért a *ruszalka* Vaszilijt mezei virággá változtatta, melynek kék szirmai mindörökre saját közegének színére emlékeztették [Щуклин 2001: 42]; stb. Hasonlóképpen jó néhány helyi eredetmonda is bizonyos helyeket vagy természeti objektumokat, elsősorban dombokat és hegyeket, végérvényesen átváltozott vagy átváltoztatott szakrális toposzoknak, elsősorban templomoknak tart (erről lásd alább „A hely és metamorfózisai” c. részt).

1. Hiedelemalakok metamorfózisai a megjelenési formák és a funkciók vonatkozásában

Sajátos metamorfózisok sorozata figyelhető meg a szláv hiedelemvilág alakjainak esetében is. Miután az archaikus világértelmezés számára a túlvilági lények ugyanúgy részét képezik a világnak, a mindenség alapvető törvényei ugyanúgy érvényesek rájuk is, mint bármi más létezőre. Ebből kifolyólag ők is hasonlóképpen részesei a népi világképet alapjaiban meghatározó dinamikus változássorozatnak, az egyik létállapotból vagy létformából a másikba való véget nem érő, végtelen számú átmenetnek — a metamorfózisoknak. Ez a jelenség az oka, hogy a különböző mitológiai képzetek meghatározott — elsősorban funkciók szerint elkülönülő — tematikai csoportokat alkotnak. Az egymással rokon hiedelemalakok különféle megjelenési formái, alakváltozatai tulajdonképpen kivétel nélkül az évszázadok során végbement metamorfózisok és transzformációk függvényében alakultak ki, azaz a különféle megjelenési formák mindig egy-egy adott korszakhoz tartozó állapotra utalnak. Ez azt jelenti, hogy a különféle állapotok összevetésével nemcsak a képzetek genetikai rokonsága tárható fel, hanem hozzávetőlegesen az egyes fázisok, illetve az egyik fázisból a másikba való átmenet folyamatai is rekonstruálhatóak.

Az egyes képzetek metamorfózisaira két példát mutatok be, nevezetesen a **navь* halállal és túlvilágiakkal kapcsolatos képzetének, valamint az ember sorsának alakulása szempontjából meghatározó sorsistennői képzetek metamorfózisát. Ezek kiválasztását elsősorban az indokolja, hogy esetükben a valamikori szláv mitológiában és a XIX–XX. századi szláv néphitben leginkább domináns képzetekről van szó, melyekhez végső soron a népi démonológia valamennyi alapvető képzete hozzárendelhető. Ennek megfelelően akár allúziók, akár közvetett és közetlen utalások révén, a dolgozatban vizsgált szépirodalmi művek világképének értelmezésében is gyakran fontos szerepet játszanak, mint ahogyan bizonyos hősök

alakjának esetében is jelentősen kitágítják az adott figura természetének és szerepének szemantikai körét. Ilyen például Raszputyin *Élj és emlékezz* című regényének Nasztyonája, akinek alakja nehezen, vagy egyáltalán nem értelmezhető a különféle sorsistennői párhuzamok nélkül, mint ahogyan Guszkov alakja sem érthető meg a maga teljességében a túlvilágiak, azaz a tisztátalan, visszajáró holtak szemantikai körének bevonása nélkül, stb.

A **навь* képzetének metamorfózisai

A különböző szláv népek hitvilága a mai napig számtalan olyan ősi képzetet őrzött meg, melyek már a valamikori egységes szláv mitológiában is fontos szerepet töltöttek be. A szláv mitológiai rendszer fokozatos differenciálódása, a nyugati, keleti, valamint déli variánsok kialakulása során ezen alapvető képzetek eredeti funkcióikat tekintve nem sokat változtak, azonban több vonatkozásban is jelentős átalakuláson mentek keresztül. Ezek közül is mind jelentőségükben, mind tematikai sokszínűségükben kiemelkednek azok a túlvilágképzetek, melyek a szlávok XIX–XX. századi hitvilága szempontjából a mai napig meghatározóak. Kitűnő példa erre a legtöbb szláv nép hiedelemvilágában indoeurópai örökségként fennmaradt **навь* képzetének metamorfózisa. E képzet folyamatos formálódása közben mindig is az élők közé visszajáró túlvilágiakkal állt kapcsolatban, nemegyszer pedig azok megnevezésére szolgált.

A szlovák „nava” eredetileg „jó lelkek hajléka”, a cseh „náv”, „náva” kifejezés pedig „síron túli világ” értelemben volt használatos [Machek 1997: 391]. Ugyanígy az „unaviti” ige is valahányszor „megöl”, „elpusztít” értelemben szerepel az ócseh szövegekben: *„mlatem čvrtého unavi”*[7] [Афанасьев 1970: 236]. Ez a jelenség a keleti szláv hagyomány számára sem idegen, hiszen nemegyszer a «навь» szóval jelölték a halált, mint például „Muromi Pjotr és Fevronyija legendájában” is (XV. század), ahol a «в нави зрети» kifejezést a „halállal szembenéz” jelentésben olvashatjuk:

[7] „A negyediket harci kalapáccsal csapja agyon.”

«Она же рече: ’Отецъ и мати моя поидоша взаем плакати. Брат же мой иде чрез ноги в нави зрети’.»[8]

Jellemző módon a bibliai könyvek óorosz fordításaiban a ma használatos «ад» helyett szintúgy a «навь» kifejezés szerepel pokol értelemben.[9] A fogalom maga azonban a középkor folyamán leggyakrabban a „visszajáró holtak” (orosz *покойник* és *мертвец*, ukrán *мертвяк*) képzetköréhez társult, s nem a túlvilág vagy a túlvilági lét megnevezésére szolgált.

A kijevi Rusz krónikáiban gyakran fellelhető «навь», még gyakrabban a semleges nemű «навье» elnevezés lényegében még elvont jelentéssel bírt, s jóval kevésbé volt árnyalt, mint például a későbbi ukrán, vagy akár orosz hitvilágban. E „túlvilági hatalmakról” a középkorban úgy hitték, hogy esetenként segíthetik ugyan az élőket, leginkább mégis az emberek életére törő, általában láthatatlan lényekként tartották számon őket. Hogy mennyire elevenen élt a kijevi Ruszban a bennük való hit, jól mutatja az *Őskrónika* 1092-es tudósítása, miszerint ők szabadítják a világra a szörnyű aszályt, mikor az erdők és a mocsarak „maguktól látszanak lángba borulni”,

---

[8] Ő pedig azt mondotta: „Atyám és anyám elmentek kölcsönbe sírni. Bátyám pedig elmegy lábai alatt a halállal szembenézni”. A szöveg fordítását az alábbi kiadás alapján adom meg: Повесть о Петре и Февронии Муромских. In: Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. — М.: Художественная литература, 1984. 626–647.

[9] Ennek ürügyén egyes kutatók nem egyszer „újraértelmezték” a szlávok népi világképét a XX. század folyamán, mégpedig a híres-hírhedt „Velesz Könyve” (*Велесова Книга*) alapján, melyben kiemelt szerep jut a «навь» képzetének. Szulakadzev, s legfőképpen Miroljubov „Szláv Védákként” is ismert eme alkotása [erről bővebben l. pl. Дудко 2002: 286] már csak azért is figyelmet érdemel, mert kétségkívül kuriózumnak, izgalmas kultúrtörténeti kísérletnek számít, másrészt pedig mind tudományos, mind kevésbé tudományos kiadásai révén nagy népszerűségnek örvend Oroszországban, leginkább pedig Ukrajnában. A könyv tanúsága szerint a mindenség „három alapvető szubsztanciája” az égi, a földi, valamint a földalatti világ [l. Бегунов 1993: 250]. A látható, anyagi világ így a «Явь» lenne (vö. orosz «явный» ‘szemmel látható’; «явление» ‘jelenség’; stb.). A második az istenek (adott esetben, mondjuk, *Szvarog*, stb.) igazsága, maguk az „égi törvények”, azaz a «Правь» (vö. orosz «правда» ‘igazság’). A világ harmadik „szubsztanciája” ebből következően a «Навь» (vö. orosz, ukrán «навь» ‘visszajáró halott’), vagyis a holtak nem anyagi természetű világa. Azonban a keleti szláv népek esetében az égi, földi, s alvilági szférák ilyen elkülönítése, s az azokhoz rendelt erkölcsi értékminőségek sokkal inkább a keresztény menny–föld–pokol hármas utólagos visszavetítésére, pontosabban fogalmazva, a három világ univerzális mítoszára emlékeztet, legfőképpen pedig frappáns szójátéknak tűnik, mintsem egy autentikus állapot rekonstrukciójának.

s Polockban láthatatlan lovasok képében a pestis nyilait (vö. villám) zúdítják a védtelen emberekre:

> *„Hatalmas csoda és káprázat jelent meg Polockban: egész éjjel dobogás hallatszott, nyögések töltötték meg az utcákat, ördögök vágtattak, akár az emberek szoktak. Ki pedig házából előjött, hogy lássa mindezeket, nyomban métellyel mételyezték azt a láthatatlan ördögök, mitől meghalt, és eképp senki sem merészelt kilépni házából. De aztán azok már világos nappal is megjelentek lovaikon, s noha őket magukat senki sem láthatta, ám a lópaták nyomait jól látták; emígyen mételyezték meg azok az embereket Polockban és egész vidékén. Az emberek pedig azt beszélték, hogy a navok vágják a polockiakat.”*[10]

Az embereket büntető *navok* érdekes változatával találkozunk a Perejaszlavi másolatban is: *«Они-жъ реша: изъ навеи дети насъ емлютъ»*[11] [Афанасьев 1970: 236]. Ahogyan arra több kutató is rámutat, maga a tény, hogy a «навье» szó semleges nemű, már önmagában is valami személytelenre utal, ami nem rendelkezik sem emberi, sem bármi más konkrét formával [l. pl. Власова 2001: 344]. Ehhez hozzátehetjük még, hogy folyton hangsúlyozott láthatatlanságuk szintén ezt támasztja alá.

Ezzel szemben a XIX–XX. századi ukrán és orosz néphit «навь» képzete valójában már teljes mértékben megfeleltethető a visszajáró, azaz tisztátalan holtak fogalmának. Elnevezésében hasonló hiedelemlény az orosz navnoj (*навной, намной*) is, alakja azonban már a családi tűzhely és a házigazda védelmezőjéhez (*домовой*) áll közel, ami jól érzékelteti a ház szellemgazdája és az ősök kultusza közötti szoros kapcsolatot. A háziak védelmezőjével ellentétben azonban e hiedelemlény markánsabban őrizte meg holt természetéből adódó kegyetlen vonásait: gyakran ráront az alvó emberre, akinek a testén ilyenkor jókora véraláfutások támadnak [Власова 2001: 344]. Borisz Ribakov élesen különválasztja az ősök és a *nav*

---

[10] Az idézet fordítását az alábbi kiadás alapján adom meg: Повесть временных лет. In: Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII в. —М.: Художественная литература, 1978. 22–277.

[11] És ők (az emberek) azt mondották: a holtakból való gyermekek elragadnak bennünket.

tiszteletét, mivel nézetei szerint az előbbi alatt az emberek *saját* halottjaikat, vagyis ősapáik lelkét értették, míg utóbbi a számukra *idegen* holtakat, az ellenséges lelkeket jelentette [Рыбаков 1987: 462]. Az általános orosz néphit szerint azonban a *nav* névvel illetett, „odaátról" visszajáró holtak a nagy ünnepek előtt éppen azért térnek vissza rokonaik házába, hogy velük együtt üljék meg az ünnepet [Власова 2001: 343]. Az élőkkel legtöbbször „békésen" együtt ünneplő holtak alatt tehát a „saját" holtakat, vagyis az elhunyt családtagokat értették. Ezzel szemben Oroszország délnyugati részén nagycsütörtököt többek között éppen azért hívják a „holtak húsvétjának" (*Пасха мертвецов*), illetve a „navok húsvétjának" (*навский великдень*), mert ezen a napon a holtak misét tartanak a templomban [Власова 2001: 343]. Az éjfélkor magától megkonduló harang jelezte a holtak miséjének kezdetét, mikor is az emberek messzire elkerülték a templomot, mert a holtak ilyenkor elveszejtették azt, aki hívatlanul megleste őket. Az ukrán hagyomány még ennél is jóval markánsabban őrizte meg a visszajáró holtak emberellenes, azaz „idegen" vonásait. Ukrajnában a „holtak húsvétja" (*навський великдень, мертвецький великдень*) egyike annak a három kivételes alkalomnak, mikor is az Isten „megengedi" a holtaknak, hogy visszatérjenek a túlvilágról, s még egyszer megbánják bűneiket. Bár minden valószínűség szerint ezzel magyarázhatóak az orosz variáns templomban misét mondó halottjai is, az ukrán hagyomány szerint e napon sem a keresztnek, sem az imának nincs hatalma rajtuk, s ha élő emberrel találkoznak, addig fojtogatják, amíg meg nem hal. Hogy ezt elkerüljék, az emberek ilyenkor vízzel locsolták meg magukat, és legfőképpen egymást, mert hitük szerint *„a holtak rettegnek a nedvességtől"* [Воропай 1958: 367]. Az egyik ukrán hiedelemmonda részletesen elbeszéli a holtak húsvétjának eseményeit:

> *„Nagycsütörtök napján éjfélkor a holtak kikelnek a sírjukból, és amint a harang háromszor megkondul, a templom előtt gyülekeznek. Ekkor megérkezik a pap, aki maga is halott, és hangosan imádkozni kezd. Erre magától kitárul a templom kapuja, mindannyian bemennek, s elkezdődik a mise. Eközben az oltár előtt gyerekek állnak, kezükben kóccal kitömött hímes tojásokkal. Amikor a mise véget ér, minden halott háromszor megcsókolja a többieket, kijönnek a templomból, és megállnak az ajtó előtt. Ezután a pap megint hangosan imádkozni kezd, mire a kapu*

bezáródik, a holtak pedig visszamennek a temetőbe, és sírjukba fekszenek” [Воропай 1958: 367].

Hasonlóképpen nagy hangsúlyt kap az ilyen hiedelemalakok élőkkel szembeni „idegen” volta a szintén a «навь» szóból származtatható ukrán *mavka* (*мавка*) esetében is. Az ukrán népi kultúra avatott kutatója, Mikola Kosztomarov is egyenlőségjelet tesz a *mavka*, valamint az ukrán és orosz kultúrában viszonylag későn (XVIII. század) meghonosodott *ruszalka* (*русалка*) elnevezéssel illetett hiedelemalakok között, hangsúlyozva, hogy a «мавка» nyilvánvalóan a «навь» szóból származó «навка» eltorzult (eltorzított) alakváltozata[12] [Костомаров 1994: 276]. Az ukrán néphit mind külseje, mind származása és funkciói tekintetében hasonló módon kezeli, sőt, legtöbbször azonosítja is a *mavka* alakját a *ruszalká*val, mint ahogyan az ukrán nyelv értelmező szótáraiban is szinonimaként szerepelnek [l. pl. Білецький-Носенко 1986: 217; Бусел 2001: 502].

E tisztátalanok a vízbe fúlt leányok, illetve a kereszteletlenül elhalt lánygyermekek lelkéből élednek újjá [Мифология 1995: 253; Маркевич 1991: 57], azaz olyan holtak, akik „megtartották azt a szokásukat, hogy ártsanak az embereknek” [Костомаров 1994: 276]. Általánosan elterjedt hiedelem szerint az ilyen lények legtöbbször már puszta megjelenésükkel is elborzasztják az élőt, mivel nincs hátuk, s így hátulról tisztán láthatók a zsigereik [Мифология 1995: 253]. Ennek ellenére nem mindig rémisztőek, sok vidéken nimfaszerű szép lányoknak tartják őket, akik hosszú hajukat kibontva hordják, s a vizekben, ritkábban pedig az erdőkben, vagy a dús füvű mezőkön élnek [Костомаров 1994: 276]. Ugyanakkor a *mavka* alakjához számtalan más hiedelem is kapcsolódik az ukrán hagyományban, s alapjában véve pusztító rémalakként jelenik meg, aki elveszejti azokat, akik bizonyos, vele kapcsolatos tilalmakat nem tartanak be. Leginkább az ún. „zöld

[12] Alekszandr Afanaszjev azonban elutasítja ezt a nézetet, arra hivatkozva, hogy az ukránság körében gyakorta használt «навы», «навський» szavak esetében egyszer sem találkozhatunk a szókezdő hang ilyen megváltozásával. Ezért sok kortársához hasonlóan Afanaszjev a «мавка» elnevezést a «мал», «малый» (a.m. ‘kicsi’, ‘apró’) melléknevek kicsinyítő képzős alakjával hozza összefüggésbe (vö. «малко» gyerek, «малка» kistermetű nő). Mindezt többek között azzal a ténnyel igyekszik alátámasztani, hogy Ukrajna bizonyos vidékein a mavkát ténylegesen aprótermetű nőnek képzelik el, s ennek megfelelően valóban «малка»-nak nevezik [l. Афанасьев 1970: 241].

héten” (*зеленая неделя*), azaz a „ruszalkák hetében” (*русальная неделя*)[13] veszélyes az emberekre, főképpen a fiatal lányokra. Ilyenkor e démoni lények éjfélkor felkorbácsolják a hullámokat, mind kijönnek a folyóból (ekkor szépek és ruhátlanok, hosszú hajuk leengedve), és a holdfényben a mezőkön kóborolnak, a fák ágain másznak, és magukhoz csalogatják az élőket, hogy halálra csiklandozzák őket [Маркевич 1991: 56–57]. A fiatal lányok éppen emiatt a „zöld hetet” megelőző szombattól kezdve nem fürdenek a folyókban, nem mennek egyedül a mezőre, hogy *„a mavkák ne csiklandozzák őket”*, s védelmező amulettként a keblükbe ürmöt vagy lestyánt rejtenek [Маркевич 1991: 57]. A *mavka* leginkább „zöld hét” csütörtökjén (*Зеленый четверток*) veszélyes, ami miatt ezt a napot sokhelyütt ruszalkák vagy mavkák „húsvétjának” nevezték (Русалчин vagy Мавский велыкдень). Ezen a napon a lányok és az asszonyok — attól félve, hogy magukra haragítják őket — nem végeztek semmilyen munkát, és ha minden igyekezetük ellenére sem tudták elkerülni, hogy folyóba lépjenek, először ürmöt dobtak a vízbe [Маркевич 1991: 57]. Ha „zöld héten” a mezőn vagy a ligetekben járva a *mavka* élő emberrel találkozik, találós kérdést tesz fel neki, és amennyiben az nem tud erre válaszolni, halálra csiklandozza [Костомаров 1994: 276–277]. E hétnek megvan a maga népköltészete is, e népdalok pedig sokszor éppen azt beszélik el drámai tömörséggel, hogyan veszejti el kérdésével a ruszalka vagy mavka az óvatlan halandókat:

Jaj, fut, csak fut a kis leányka,
Nyomában a ruszálocska.
Hallgass ide, szép gyermekem,
Három kérdést mondok neked:
Megfelelsz rá, atyádhoz mehetsz,
Nem felelsz rá – magammal elvittelek:
Jaj, hát mi nő gyökér nélkül,
Mi vágtathat gyeplő nélkül,
Mi virágzik virágtalan?
Kő nő nagyra gyökér nélkül,

[13] Pünkösd hete.

Víz fut gyorsan gyeplő nélkül,
Páfrány nyílik virágtalan.
A választ a leány sehogy sem tudta,
A ruszálocska agyoncsiklandozta [Маркевич 1991: 57].

A *mavka* ugyanakkor az ukrán folklórban nemegyszer a tulajdon anyja által meggyilkolt, ruhátlan és megszomorított lényként szerepel, aki kiszolgáltatottságában időnként az emberek segítségét kéri. Az egyik népdalban például a *mavká*k egy nyírfa ágán ülnek, és az asszonyokat kérlelik, hogy legalább egy darab rongyot adjanak nekik, amivel elfedhetik meztelen testüket [Костомаров 1994: 276]. A hucul néphitben a *mavka* neve *nyavka* (*нявка*), és egyenesen olyan láthatatlan lényként jelenik meg, akinek alakjához az elkerülhetetlen, s egyszersmind kegyetlen végzet képzete társul. Éppen emiatt gyakorta szerepel olyan elátkozott gyermekként, aki sírva könyörög megkeresztelésééért, vagyis a tulajdonképpeni megszabadulásáért, megváltásáért. Ha mégsem keresztelik meg, borzalmas sors jut neki osztályrészül a másvilágon, ahol vagy a vademberek falják fel, vagy halála utáni szörnyű büntetésképpen saját anyjának kell őt megennie:

„Előfordul, hogy egy leányanya elveszejti a gyermekét, az olyan helyet pedig, ahol elveszejtette, „veszejtőnek" nevezik. Az ilyen gyerek kereszteletlen és ruhátlan, ezért újhold idején éjfélkor sír, és kéri a keresztet, hogy megkereszteljék. Ha tizenkét éves koráig nem keresztelik meg, akkor nyavka lesz belőle vagy ördöglány. A nyavka elölről (olyan) mint egy asszony, hátulról pedig látszik a bendője; lehet asszony vagy emberforma, nem látja senki, mint az ördögöt. A nyavkákra a vademberek vadásznak. Ha a vademberek nem falják fel a nyavkát az anyja haláláig, akkor a másvilágon, amiért elpusztította saját gyermekét, szülőanyjának kell megennie őt" [Хобзей 2002: 138].

Hucul hiedelem szerint (Rahó környéke) férfiból is lehet halála után *mavka*, akinek *nyavkun* (*н'авкун*) vagy *mavpun* (*маўпýн*) a neve, s társnői között ilyenkor mindig neki jut a vezető szerep:

„A mavkák mind fehérruhás, kócos lányok, a szemük világít… Férfiból is lehetett ruszalka. Akkor ő volt a ruszalkák között az első. Mavpunnak hívták. A mavkák meg kereszteletlen lányok” [Хобзей 2002: 139].

A *mavka* elnevezés a lengyel hitvilágban is ismert (*miawka*), ahová az ukrán nyelvből került át [Хобзей 2002: 138], ám ott alakja a mezők démonával, *a południcá*val kontaminálódott, s a mai lengyel folklórban már e két elnevezést szinonimaként használják:

„A miawkák a gabonában (élő) szellemek, a termés védelmezői” [Хобзей 2002: 138].

Egészen más a helyzet a délszláv, azon belül is a bolgár hagyomány esetében, ahol a *«навь»* képzetének vonatkozásában olyan sajátos jelenség fedezhető fel, amely érzékletesen tárja fel annak összetett, szinkretikus mivoltát. Egyrészt a legelterjedtebb, kevéssé részletekbe menő elképzelés szerint a *nav*ok (*нави*), *navjak*ok (*навяци*) szintén a kereszteletlen gyerekek lelkéből újjáéledő tisztátalan lények, ám ezek már mind az emberre és állatra egyaránt veszélyes vérszopók [Вакарелски 1977: 432]. Ugyanakkor más vidékeken ez az elnevezés már konkrétan olyan gonosz szellemeket (más változatban tizenkét varázslónőt) takar, akik kimondottan a szülő nők vérét isszák [Иванов–Топоров 1995: 271]. Gyakran szerepelnek a bolgár folklórban a messzi tengerentúlról érkező három nőalakként is, akik a gyermekágyas anyát vagy mély önkívületbe taszítják, vagy egyenesen elpusztítják [Вакарелски 1977: 432]. Ez utóbbiak neve lehet *ermenká*k (*ерменки* – „örmény nők”) is, ezzel hangsúlyozandó „messziről jött” voltukat. E hiedelem másik, dobrudzsai változata szerint a szülésbe belehalt, személyes tárgyai nélkül eltemetett anyák válnak haláluk után ilyen lényekké, akiket szintén *ermenká*k néven tartanak számon [Стойнев 2006: 204]. Más vidékeken a *navjak* a holtak lelkéből támadó, láthatatlan madár vagy pedig kopasz csirke alakú démon, aki esős, viharos éjszakákon, „gonosz szelek szárnyán” tovaszállva, halált hozó sikoltásával veszejti el a halandókat [Георгиева 1985: 52].

Általánosságban véve tehát a bolgár folklórban e hiedelmény a halál megtestesüléseként, illetve a halál „lelkeként” értelmezhető [Мифология 1995: 271;

Стойнев 1988: 59], melyben egyesülni látszik a szlávokra általában is jellemző vámpír-, illetve halálmadár-képzet, ugyanakkor e többféle névváltozatban ismert hiedelemalak az esetek többségében elsődlegesen a születéssel, illetve a szüléssel áll kapcsolatban. Hasonló, ún. gyermekágyas démonokról Magyarországon Pócs Éva írt részletes tanulmányt [Pócs 2002], mely szerint már az ókori keleten is ismert volt egy, a terhes nőket, a szülő asszonyokat és a csecsemőket bántalmazó, babiloni eredetű női démon. A görögök gyermekágyas démonukat *Gelló*nak hívták, amit a későbbi görög szerzők az idő előtt meghalt anyából lett démonnak tartanak [Pócs 2002: 218], ugyanúgy, ahogy a bolgár hagyomány az *ermenká*k névvel illetett hiedelemalakokat. A görög *Gello* mellett többek között ilyen gyermekágyas démon a zsidó *Lilith*, vagy a mohamedán *Qarina* is [Pócs 2002: 213]. Jellegzetességük, hogy általában nem egyedül, hanem három (vö. *ermenká*k), leggyakrabban pedig tizenkét tagú (vö. *nav*ok mint tizenkét varázslónő) kíséretük társaságában vonulnak. Egy, a zsidóság körében használt, nyomtatott amulett szerint a démon így vall ártó tevékenységéről, mikor azt az útját elálló Éliás próféta számon kéri rajta:

> *„Uram, Éliás – felelte Lilith – N.N. gyermekágyas anya házához megyek, hogy elkábítsam őt, és újszülött fiacskáját elragadjam, vérével jóllakjam, tagjaiból a velőt kiszívjam, hulláját otthagyjam”* [Pócs 2002: 214].

Hasonlóképpen a bolgár néphit e kopasz csirke alakban megjelenő démonai is éjszakánként az olyan házakat látogatják, ahol újszülött van. Ilyenkor a ház kéménye körül köröznek, közben pedig fütyülnek, rikácsolnak és úgy sírnak, mint egy kisgyermek [Стойнев 2006: 204]. Egyetlen céljuk, hogy ártsanak az anyának és a babának, akik, ha odabenn meghallják őket, önkívületbe esnek, hallucinálnak, belázasodnak. Ezt az életveszélyes állapotot a népnyelv szintén a «нави», illetve «ерменки» szavakból képzett igével fejezi ki: *«те навясват, ерменясвят»*. Emiatt sok vidéken a gyermekágyi láz neve így *«навивница»* [Стойнев 2006: 204]. A gyermekágyi láz mellett gyakorta az újszülött álmatlanságát és az anya tejének elapadását is a *nav*ok művének tartják [Стойнев 2006: 204]. Éppen emiatt a szülést követő negyven napon keresztül a gyermekágyas anyáknak számtalan szigorú szabályt és tilalmat kell betartaniuk, hogy megóvhassák gyermeküket és saját magukat a *nav*ok mesterkedéseivel szemben. Napnyugta után például nem mennek ki

a házból, nem öntik ki az udvarra a (fürdető)vizet, esténként pedig nem hagyják a szobában kialudni a tüzet, stb. E vonatkozásban több tárgynak is fontos elhárító szerepe van: az anya és a gyermek ágyának végére például nyüstfonalat, vagy éles szerszámokat, leginkább ollót és sarlót akasztanak, illetve seprűt vagy piszkavasat tesznek [Стойнев 2006: 204]. A *nav*ok házba való bejutását az ajtó elé rakott cserépdarab is megakadályozza, ha parazsat tesznek rá, illetve kátránnyal[14] kenik be [Стойнев 2006: 204]. A *nav*ok elleni védekezésül a szülő nők és a gyermekágyas anyák gyakran ún. „nav-csontot" (*навя кост*)[15] rejtenek talizmánként a ruhájukba, ami nem más, mint egy olyan kis nőstény állat apró csontja, amelyik születésekor pusztult el [Стойнев 2006: 204].

Mindebből jól látszik, hogy a bolgár hitvilág e vonatkozásban jelentősen eltér a többi szláv nép hiedelemvilágától, hiszen esetében a *nav* olyan sajátos szinkretikus képzetként jelenik meg, melyben a szlávokra általánosságban véve jellemző halottkultusz, valamint egy, a szlávságra semmilyen formában nem jellemző, idegen (azaz közel-keleti) eredetű gyermekágyas démon kultusza olvadt össze.

Az egyes szláv népek XIX–XX. századi hiedelemvilágának jellegzetes démonszerű lénye, a holtak lelkéből támadó ún. *nav* tehát egyike a legmarkánsabb képzeteknek. A legtöbb szláv nép esetében e fogalom mindig is a halottkultusszal állt összefüggésben, s eredendően — kevéssé konkretizált, elvontabb formában — a síron túli világot, illetve magát a halált jelentette, a későbbiekben azonban már egy-egy meghatározott hiedelemlény alakjához kapcsolódott. Ennek megfelelően a régi orosz krónikákban láthatatlan, járványokat támasztó lovas démonok képében jelenik meg, majd a XIX–XX. századi néphitben alakja már konkrétabb formát ölt, s a visszajáró holtak képzetköréhez társul. A képzet maga leginkább az ukrán hiedelemvilágban megy át jelentős változáson, ahol e hiedelemlény ugyan továbbra is megtartja eredetéből adódó „holt természetét", ám ezzel párhuzamosan egy nimfaszerű lény vonásait ölti magára, sőt, a lengyel hitvilágba átkerülve egyenesen a

[14] Bolgár néphit szerint a kátrány mágikus erővel rendelkezik, ezért minden ártó lény – többek között a *nav*ok is – rettegnek tőle. Az első gyermek születésekor ezért a bába kátránnyal keni be az anya homlokát, hogy a későbbiekben a *nav*ok – akik már a kátrány szagától is menekülnek – ne árthassanak neki.

[15] Az ún. „nav-csont" – bolgár «навя кост», orosz «навья косточка» – több szláv nép hiedelemvilágában is felbukkan mint a halál közvetlen kiváltó oka. A népi elképzelés szerint ez az apró csont azután megmarad a bomló holttestben [Мифология 1995: 271].

vegetáció, illetve a gabonafélék védelmezőjeként jelenik meg. Ezzel szemben a bolgár hiedelemvilágban vámpírszerű lényként viselkedik, és a közel-keleti, illetve görög démonképzetek hatására – a szláv hagyományban egyébként teljesen ismeretlen – gyermekágyas démonná válik. E mitológiai alakok transzformációi így az évszázadok folyamán olyan sokszínű változatosságot eredményeztek, amelyek gyakran látszólagos ellentmondásokhoz vezettek a XIX–XX. századi szláv népi világképben. Az ilyen ellentmondások azonban feloldhatók az egyes szláv hiedelemalakok más szláv népek hiedelemlényeivel való összevetésével és párhuzamba állításával, illetve — a bolgár hitvilág esetében — a szláv képzetekkel nem rokon képzetek eredetének, közel-keleti és balkáni párhuzamainak vizsgálatával.

A sorsistennői képzetek metamorfózisai

A szláv hitvilág eme sorsistennő-szerű alakjai számtalan szállal kötődnek a *földanya* valamikori kultuszához, s végeredményben transzformációk sorozatának köszönhetően veszik fel a XIX–XX. századi hitvilágból ismert, teljes mértékben antropomorfizált és részben démonizálódott alakjukat. Mint közismert, a *nedves-földanyá*val (*мать-сыра-земля*) kapcsolatos elképzelések a szláv népek hitvilágában a legősibb képzetekhez tartoznak. A föld termékenysége, a vegetáció, és általában a termékenység is neki rendelődik alá, ennek megfelelően kultusza egészen a mai napig világosan kimutatható a szláv népek folklórjából. Szerepéből és funkcióiból adódóan természetesnek látszik, hogy elsősorban a nők tartották számon. Eredeti alakja, amely mintegy a termékeny (anya)föld metaforájaként szerepelt, az idők folyamán több más, pogány és keresztény női hiedelemalakkal olvadt össze, s a mai folklórban leginkább már nem *nedves-földanya*ként van jelen, hanem részben vagy teljesen antropomorfizálódott, és olyan egyéb női hiedelemlényekkel kontaminálódott, akik alapvető termékenységi funkcióit örökölték. Ilyen női mitológiai alak a valamikori keleti szláv panteon *nedves-földanyá*val szoros genetikai kapcsolatban álló termékenységi istennője *Mokos* (*Мокошь*), akinek már puszta neve is elsődleges termékenységi funkcióira utal (*мокрый*, azaz nedves, nyirkos). Ennek

megfelelően *Mokos* alakja a víz, mint őselem megtestesüléseként, pontosabban fogalmazva, a föld és a víz egységének a megtestesüléseként értelmezhető [Власова 2001: 341]. A kereszténység felvétele után a termékenységi funkciókat — magától értetődően — elsősorban az *Istenanya* (*Богородица*, szó szerint: *Istenszülő*), illetve részben egy másik szent, *Paraszkjeva* (szerb, bolgár *Petka*) örökölte *Mokos*tól. Legfőképpen ezzel magyarázható, hogy e két keresztény hiedelemalak a népi vallásosság számára nagyon közel áll egymáshoz: *Paraszkjeva* képmását például gyakran ábrázolták az *Istenanya* ikonjának hátlapján [Мифология 1995: 297], vagy egyenesen azonosították is őket egymással, azaz az adatközlők gyakorta nevezték meg Mária ikonját Paraszkjeva ikonjaként, vagy fordítva [Голубкова 1999].Ennek megfelelően a középkortól kezdve a terhes és a szülő nők elsősorban e két szenthez fordultak segítségért.

A keresztény hiedelemrendszer a szláv népi hitvilág *nedves-földanya* alakját, azaz a föld és víz kettősének „pogány" termékenységi kultuszát elsősorban az *Istenanya* alakján keresztül, a két hiedelemalak egyfajta szintézisével „legalizálta" a maga számára, méghozzá elsősorban nem a hivatalos egyházi tanítások, hanem a népi vallásosság szintjén, ahogyan ez a vallásos népi énekekből is jól látszik:

„Az első anya a Boldogságos Szűzanya,
A második anya a nedves földanya,
Harmadik anya, ki születésünk fájdalmát vette magára."

Ugyanakkor a termékenységi funkciók a szlávok hitvilágában is szorosan kapcsolódnak a sorsistennői szerepkörhöz, ami leginkább talán a keleti szláv népek esetében ragadható meg. A valamikori keleti szláv panteon ilyen sorsistennője a már említett *Mokos* volt, akit a kereszténység felvétele után a népi démonológia szintjére száműztek, ahol *mokosa* (*мокоша*) néven a mai napig is éjjelenként a házban fonó lényként szerepel. Ugyanakkor *mokosa*, ha csak részlegesen is, de sorsistennői funkcióit egészen a mai napig megtartotta. Ennek megfelelően legfőbb attribútuma — aránytalanul nagy feje és hosszú karjai mellett — éppen az orsó. Az egykori sorsistennő eme késői leszármazottja azonban már nem több az orosz népi hitvilág szeszélyes lényéhez, a *kikimorá*hoz (*кикимора*) sok vonatkozásban hasonló, a házban éjszakánként fonó, az asszonyokat gyakran megbüntető hiedelemlénynél.

Hasonló hiedelemalak a házban éjszakánként megjelenő, maga után nedves foltot hagyó *mokruha* (*мокруха*) is [Власова 2001: 341]. Ezekben az esetekben e hiedelemalakok legfontosabb foglalatosságának, azaz a szövésnek és a fonásnak a nép már nem tudja magyarázatát adni, ugyanakkor vízzel való szoros kapcsolatukat ma is egyértelműen jelzi mind nevük (*мокрый*), mind pedig az utánuk maradt nedves folt. Mind nevében, mind pedig funkciójában szintén közvetlenül utal erre a kapcsolatra a nekik szánt áldozatképpen vízbe mártott vagy egyenesen a kútba dobott gombolyag, az ún. *мокрида* is [Голубкова 1999], mely a későbbiekben inkább már leggyakrabban Szent Paraszkjevának szól [Власова 2001: 341; Голубкова 1999; Мифология 1995: 265].

Mint láttuk azonban, a keleti szláv panteon sorsistennőjének alakja — jelentőségének köszönhetően — nemcsak démonizálódott a keresztény mitológiai rendszer hatására, hanem ezzel párhuzamosan beleolvadt az *Istenanya* kultuszába is, ily módon a továbbiakban is megőrizve az ember sorsának beteljesülésében játszott szerepét. Az *Istenanya* ilyen „sorsistennői" funkciói nemcsak a *Messiás* anyjaként, azaz az üdvtörténet másik kulcsfigurájaként való felfogásából látszanak jól, hanem a szláv népi hagyományból is. Ennek megfelelően az ukrán tradícióban például — a magyarhoz hasonlóan — az ukrán nép égi patrónusaként jelenik meg, ugyanakkor az emberek sorsában játszott szerepe jól látszik az orosz hagyományból is. Kitűnő példa erre az — egyébként bizánci eredetű — *Istenanya pokoljárása* (*Хождение Богородицы по мукам*) című óorosz apokrif, mely szerint az *Istenanya* éppen azért járja végig a pokol minden bugyrát, hogy a kárhozott lelkek szenvedését látva megpróbáljon változtatni azok megmásíthatatlan és kegyetlen sorsán:

> *„…és felvitték a Boldogságost a mennyei magasságokba, és ő megállott az Atya láthatatlan trónusa előtt, szentséges fia felé tárta karjait és azt mondotta: „Irgalmazz a bűnösöknek, Uram, mert én láttam és nem tudom elviselni az ő szenvedésüket, hát engedd, hogy én is a keresztényekkel együtt szenvedjek."*[16]

[16] Az apokrifet a következő kiadás alapján idézem: Памятники литературы Древней Руси. XII век. — М.: Художественная литература, 1978. 166–183.

Nem véletlen tehát, hogy az orosz hiedelemmondák jelentős mitológiai nőalakjai mind kapcsolatban állnak a kézi munkavégzéssel, nevezetesen pedig leginkább a szövéssel és a fonással. Ennek azért van nagy jelentősége, mert a mitikus világlátás számára a szövés és a fonás aktusa kozmogonikus jelentéssel bír, és ennek megfelelően szemantikailag a születéssel, a házassággal és a halállal is kapcsolatba hozható. Sok kutató véleménye szerint a szövés és a fonás nem más, mint a világ (azaz a kozmosz) teremtésének szimbóluma, s miután az idő és a kozmikus őselemek „teremtése" az istenek privilégiuma, így „földi halandó" nem ismételheti „akármikor" ezt a cselekvést, hiszen bizonyos időszakok (napok, vagy akár napszakok) az „isteneknek" vannak fenntartva[17] [Голубкова 1999]. Innen eredeztethető a kézi munkavégzéssel, elsősorban a szövés-fonással kapcsolatos számtalan tabu, például az éjszaka vagy ünnepnapon (azaz szakrális időtartamok alatt) való fonás tilalma. Ezzel áll összefüggésben, hogy mágikus célból bizonyos ünnepnapokon – azaz a „tilalmas" időben – *kikimorá*nak vagy *maruhá*nak öltözött öregasszonyok mégis a rokka mellé ültek. Ilyenkor mindig „fordítva" fontak, azaz a fonalat nem jobbról balra gombolyították, mint általában, hanem éppen ellenkező irányba, mert úgy tartották, hogy így fonnak a „szellemek" is. Az így megfont fonálnak mágikus erőt tulajdonítottak, s széles körben felhasználták mind a népi mágiában, mind a gyógyításban [Криничная 1995: 12]. A karácsony és Vízkereszt közötti időben (*Святки*) az öregasszonyok így öltöztek kikimorának:

> *„Az öregasszonyok szakadt ruhákba öltöztek, és egy hosszú, hegyes bottal a kezükben a priccsre ültek, s a lábukat lelógatva ebben a pózban fontak. A rokkát a lábuk közé fogták… A lányok pedig gúnyolták a kikimorát, elkapták (lelógó) lábait, az meg ütötte őket a botjával"* [Левкиевская 2006: 224].

Ugyanezek a tilalmak vannak érvényben a hét bizonyos napjain, melyeket eredetileg női alakok személyesítettek meg. Ilyen *Szerda* (*Среда*), *Péntek* (*Пятница*), s végül *Vasárnap* (*Неделя*) is, akinek eredeti szláv elnevezése

[17] Ezt nevezi Eliade az „archetípusok utánzásának", vagy a „paradigmatikus cselekedetek ismétlésének" [Eliade 1998: 60].

önmagában is megőrizte a munkavégzés tilalmát (*не делать* 'nem dolgozni') [Голубкова 1999]. A szláv folklórban e három nőalak éppen ezért elsősorban büntetőlényként van jelen, akik a tiltott napokon végzett női munkákat büntetik. Kereszténység előtti eredetének köszönhetően egyes elképzelések szerint Paraszkjeva Pjatnyica például démoni brutalitással bünteti azokat az asszonyokat, akik az ő napján (vagyis pénteken) szőnek: elevenen megnyúzza őket, és bőrüket a szövőszékre akasztja [Мифология 1995: 297], hasonlóképpen a román Marţoleához (*marţi* – kedd), aki azokat, akik kedden fonnak vagy szőnek, megsüketíti, megégeti vagy megeszi [Keszeg 1999: 105].

A szövés és fonás aktusának kozmikus voltát több vonatkozásban megőrizte az orosz nyelv is. Például a *сутки* 'a nap 24 órája' többes számú főnév töve megegyezik a *ткать* 'sző' ige tövével, ami kissé leegyszerűsítve azt jelenti, hogy a mitologikus világlátás számára egy nap nem más, mint ami az „istenanya" által „meg van szőve" [Голубкова 1999]. Ugyanakkor az örök körforgás jelentésköre is benne foglaltatik a *сутки* szóban, lévén szoros rokonságban áll a *тыкать* 'behatol' és a *стык* 'érintkezési pont, összekapcsolódás' szavakkal: tehát az „egy nap" fogalma úgy is értelmezhető, mint „a nappal és az éjszaka összekapcsolódása" (*стык дня и ночи*) [Фасмер 1986–1987: III. 811]. Szintén azonos a *веретено* 'orsó' és az óorosz *веремя* 'idő' főnevek, valamint a *вертиться* 'pörög, forog' ige töve, tehát az idő (vagyis az orsó) a nyelv tanúsága szerint maga az „örök forgás" [Голубкова 1999; Фасмер 1986–1987: I. 297, 361]. Ezt a felfogást őrizte meg például a régi orosz találós kérdés is az időről, azaz az év 12 hónapjáról, a hónap 4 hetéről, a hét napjairól:

> *„A háznak tizenkét ablaka, minden ablakban négy szűz, minden szűznek hét orsója, hét orsónak hét neve"* [Голубкова 1999].

Az ember sorsával szoros kapcsolatban álló, sorsistennő-szerű nőalakok érdekes változata a XX. századi szibériai orosz néphit *fehérruhás asszony*a (*женщина в белом*), aki elhagyott utakon magányos férfiak autóját állítja meg. A „magától" leálló autó utasától minden alkalommal ruhaanyagot kér, amit az illetőnek a megbeszélt időben ugyanarra a helyre kell majd elvinnie, s csak akkor engedi őt el, amikor az erre szavát adja. Cserébe viszont a kért ruhaanyaggal visszatérő férfi — a

szövet kötelező megfelezése után — mindig választ kap a saját és az emberek sorsát firtató kérdésére, sokszor a háború kitörését illetően:

„Szóval, mentek a kocsik. Szolonyesnyába, vagy hova… Romlik az emlékezetem… Mentek a kocsik. És az egyik egyszer csak leállt. Az ember meg próbálta így is, úgy is. A kocsisor meg elment, csak az az egy maradt ott. Minden rendben van, de a kocsi nem indul. Leállt, és kész! És egyszer csak előjön egy asszony.

– Jó napot, fiatalember.

– Jó napot.

– Na, nem tud továbbmenni?

– Nem tudok.

– Aztán tudja-e, mi végre jöttem én… Vegyen nekem, azt mondja, vagy tíz méter fehér anyagot, vagy húszat. – Már nem is emlékszem… Vegyen ennyi és ennyi fehér anyagot. A szakadék mélyéről jöttem, az erdőből, azt mondja.

– Na jó, veszek.

– Na akkor legyen itt, azt mondja, én meg majd várom.

És a kocsi nyomban el is indult. Az ember hazaér, és elmeséli töviről-hegyire:

– Hát, anyám, apám, azt mondja, mi nem történt velem. Előjött az az asszony, és megparancsolta, hogy ennyi és ennyi méter anyagot vigyek.

És vettek annyi anyagot, amennyit az az asszony mondott, szóval úgy tíz métert. Fogta a tíz métert, és már útnak is indult. Csak ment és ment, a kocsi meg ugyanazon a helyen leállt. És ahogy a kocsi leállt, s csak áll ottan, kisvártatva megjelenik ugyanaz az asszony. Amazok meg, a szülei, meghagyták az embernek, kérdezze meg, hogy lesz-e háború. Na szóval:

– Na, megvette az anyagot?

– Meg.

Az asszony meg kétfelé tépi.

– Ez neked, ez meg nekem…

– Maga kérte, magának hoztam.

– Azt úgy nem lehet. – Azzal kétfelé tépte. – Ez a tiéd, ez meg az enyém.

– Akkor most mondja meg nekem, hogy lesz-e háború mostanság.

– Nem, mostanság nem lesz. De még az is lehet, hogy egyáltalában nem lesz.

Valahol errefelé történt. De mondom, hogy mennyire romlik az emlékezetem. Régebben kellett volna kérdezni… Arra, a szikes felé volt, vagy hol, de van annak már vagy három éve is” [Зиновьев 1987: 290–291].

Az úton, illetve az útra indulóknak ajándékozott ruhaanyag (kendő, zsebkendő, stb.) az orosz mitikus-rituális tradícióban általában a maradók és a távozók közötti, továbbra is fennálló kapcsolatot jelképezi, a széttépet anyag pedig éppen ezt a kapcsolatot szakítja meg szimbolikus értelemben [Щепанская 2003: 115]. Ennek alapján a fentieket úgy is lehetne értelmezni, mint az élő ember végleges elbocsátásának gesztusát — a kísértetszerű túlvilági lény mintegy megkegyelmez neki, s visszaengedi az élők közé. Ugyanakkor a hiedelemmonda tanulmányozásakor nyilvánvalóvá válik, hogy esetünkben nem a hagyományos „élő–holt” bináris oppozícióról, azaz a népi prózában oly gyakori „kísértethistóriáról” van szó, hanem egy sorsistennő-szerű hiedelemalak olyan késői, a modern kor feltételeihez sokban idomult változatáról, amely eredendő vonásait lényegében továbbra is megtartotta. Eszerint a mélyből, az erdőből, stb. előjövő *fehérruhás asszony* nemcsak a jövőt és az emberek sorsát ismeri, de az elmaradhatatlan ruhaanyag, vászon révén a szövéssel és a fonással is kapcsolatban áll. A ruhaanyag, vagyis a szövet kötelező megfelelése tehát szemmel láthatóan leginkább a már elrendelt, azaz „megszőtt” sors vagy jövő ismeretének megosztását hivatott kifejezni. A dolgozat témájának szempontjából is figyelemreméltó az adott hiedelemmonda kelet-szibériai változatainak gyakorisága, hiszen jól illusztrálja azt a tényt, hogy Raszputyin következetesen építkezik a XX. század második felében is eleven szibériai népi hitvilág elemeiből és motívumaiból.

2. Az ember metamorfózisai

Az emberi élet jelentős fordulópontjait a népi felfogás szerint meghatározott metamorfózisok jelenítik meg. Hétköznapi értelemben így a születés, a keresztelő, a felnőtté válás, a menyegző, s végül a halál tekinthető az ember alapvető metamorfózisainak, melyek kivétel nélkül a beavatás egy-egy sajátos állomását jelentik: «Мотив оборотничества связан с переходными обрядами, санкционирующими перемену состояния человека, что интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом» [Токарев 1988: 235]. Ezért van, hogy az ember földi életének három fő átváltozása – a születés, a menyegző, s végül a halál – ősidők óta mind a beavatással, azaz az iniciációval állnak kapcsolatban, s bizonyos értelemben ekvivalensek is egymással. Ilyenképpen a temetést gyakorta értelmezték a halállal kötött menyegzőként, a halált a szent valódi születésnapjaként, illetve a menyegzőt mint a leány halálát, és egyúttal mint az asszony születését is, stb. Ennek megfelelően a mitikus-rituális tradícióban az esküvőhöz és a temetéshez kapcsolódó szokások és rítusok is sokban megfeleltethetőek egymásnak, mint például a lakodalmas és a temetési menet, vagy a lakodalmi lakoma és a halotti tor. Az ide kapcsolódó egyes kellékek is egyformán tartozhatnak akár a menyegző, akár a temetés szertartásához. Talán a legszemléletesebb példa erre a fehér ruha, ami nem csupán az ártatlanság és tisztaság közismert szimbólumát jelenti, hanem a „lányságát gyászoló” menyasszony „gyászruhája” is egyben, hiszen hagyományosan nem a fekete, hanem a fehér a gyász színe (fehér gyász). Ehhez nagyban hozzájárult az az ősi népi elképzelés, mely szerint az ártó erők távoltartására a fehér szín a legalkalmasabb, ami ezért válhatott egyszerre a menyasszonyi ruha és a gyász színévé is [Jelképtár 1996: 206]. Az ilyen beavatások szigorú egymásutánisága így az ember életét is visszavonhatatlanul bekapcsolja a világot meghatározó univerzális átváltozások véget nem érő láncolatába, ahol az egyes stádiumok egymásba való

átmenete és folyamatos megújulása mintegy az örökkévalóságba való bekapcsolódás lehetőségeként és kizárólagos zálogaként értelmeződik.

Az ember metamorfózisainak sorában a halál jelenti az ember földi metamorfózisainak végét, az evilági értelemben vett „utolsó átváltozást". A halált így az archaikus kultúrákban „az élet szükségszerű kiegészítőjének tekintik. Ez lényegében azt jelenti, hogy a halál az ember ontológiai állapotát változtatja meg. A lélek elválása a testtől egy új létezési módot hív életre. Ezen a ponton túl az ember léte csak a szellemi létezésre redukálódik; 'szellemmé' vagy 'lélekké' válik" [Eliade 1987: 180]. Az ember földi pályafutását lezáró végső metamorfózis – ismeretlen és kiismerhetetlen természetének köszönhetően – így valamennyi átváltozás közül a leginkább hangsúlyos a népi kultúrában: „a paraszti kultúra hagyományos világképét vizsgálva úgy tűnik, hogy az az időt az emberi lét egyik központi minőségének tekinti, a mitologikus gondolkodás középpontjába állítja, különféle szimbólumokkal fejezi ki, melyek közül a legelementárisabbak az ember elmúlására vonatkoznak. Az idő dimenziója *elmúltak* és *eljövendők* létezésének folyamata, melyet a halál tagol egységekre. Az éppen élő, a jelenlévő tudatában van annak, hogy e láncolatnak összekötő tagja, akit a halál majd kiragad élete jelenéből, s áthelyez egy 'másik' időbe" [Kunt 1987: 44]. Éppen ezért a népi kultúrában az emberi személyiség mitikussága, azaz mitikus kódban való értelmezése is csupán az ember végső metamorfózisán, a halállal való kapcsolatán keresztül nyeri el valódi értelmét: «мифичность личности (...) в том, что, несмотря на присутствие вечности, она все равно неразрывно связана со смертью. Если классический, первобытный миф не знал смерти как таковой, то только потому, что его жизненность выкуплена ценой смерти первой жертвы» [Савельева 2003: 119]. Hasonlóképpen a népi démonológia szinte valamennyi, az ember sorsát befolyásoló, illetve meghatározó hiedelemalakja is – közvetlenül vagy közvetve – a halál, illetve a „meghalás" képzetköréhez rendelhető hozzá, ami a többi kultúrához hasonlóan a szláv népi világértelmezésnek is központi problémája.

Ennek megfelelően a halál fogalma egyrészt kevésbé konkretizált, inkább elvont formában ragadható meg, mint az emberi lét egyik átmeneti, köztes periódusa, mintegy – Kunt Ernő szavaival – az ember földi életének „utolsó feladata" [Kunt 1987: 38]. Ez a halálkép a kereszténység általános halálfelfogását tükrözi, s az elkerülhetetlen véget az üdvözülés útjának egyik szükséges állomásaként tételezi.

Ám az archaikus, azaz a pogány és a keresztény mitológia elemeit egyesítő népi világfelfogás számára a halál sokkal inkább egyfajta „emberellenes” tisztátalan őserőt jelent. Ezzel magyarázható, hogy a „hétköznapi” gondolkodás számára „természetes”, mintegy az emberi lét törvényszerű velejárójaként kezelt halál igen gyakran a világban folyton jelenlévő, az emberi életet csillapíthatatlan étvággyal „habzsoló” őserőként szerepel a szláv folklórban:

> *„Sem lakomával, sem az egész világgal, se jóravaló emberekkel nem lehet jóllakatni”* [Гофман 2003: 21].

Ezt a halálfelfogást őrizték meg azok a népmesék is, melyekben „minden élőt elnyelő, falánk és kielégíthetetlen szörnyként jelenik meg, akinek tátott szájába torkollik a múló idő, s akinek alsó álkapcsa a földet szántja, a felső pedig az eget habzsolja” [Kunt 1987: 45]. A szláv hagyományban azonban gyakrabban jelenik meg konkrét, megszemélyesített formában, mégpedig eredetileg szárnyas lényként, amilyen például a madárformájú, vámpírszerű bolgár *navjak* (*навяк*) [Стойнев 2006: 204], vagy az orosz néphit holt boszorkányok lelkéből támadó, elpusztíthatatlan, emberevő szarkamadara, a *vescsica* (*вещица*) [Власова 2001: 85]. E vérszopó-emberevő lények mintegy átmenetet képeznek az egyszerre szépséges és könyörtelen, az egész szlávságra jellemző „Halálmadár” alakja felé. E képzet legfőképpen abban különbözik az előbbiektől, hogy az emberi halál itt már nem esetlegesen, az azt kiváltó lény szeszélyétől és kegyetlenségétől függően következik be, hanem a „felsőbb hatalmak” által elrendelt módon, a maga meghatározott törvényszerűségében. Ezzel magyarázható, hogy már a szláv halálmadár-értelmezésben is alapvető mozzanat – sokszor a halál természetétől és idejétől függetlenül – a feltétlen következetesség, s legfőképpen a választásában megragadható, megalkuvást nem ismerő bölcsesség: „A Halál mindig bölcs a maga választásában. Lehet kegyetlen, villámgyors, borzalmas. Csak egy valami nem lehet – ostoba” [Гофман 2003: 21]. Más kérdés persze, hogy a szláv népek – a keresztény mitológia erőteljes hatása alatt formálódó – folklórjában ez a „megalkuvást nem ismerő bölcsesség” nem köthető kizárólagosan magához a halálhoz, hanem az esetek többségében az isteni akarat megnyilvánulásaként értelmeződik. Az egyik bolgár hiedelemmonda teljesen egyértelművé is teszi a halál képzetköréhez társuló

„következetesség” és „bölcsesség” égi eredetét: a beteg ember lelkét elvenni készülő halált meghatja a feleség és a gyerekek sírása, ezért dolgavégezetlenül jelenik meg az Isten színe előtt, aki emiatt borzasztó haragra gerjed, és megátkozza a halált, mire az vak, süket, láthatatlan és szívtelen lett:

> *„Isten elküldte egyszer a Halált egy szegény, beteg emberhez, a kinek sok gyermeke volt, hogy vegye el a lelkét. A Halál belépett a házba, hol a beteg feküdt és igy szólt: „Jó reggelt!” Az asszony és a gyermekek ráválaszoltak: „Adjon Isten minden jót!” És az asszony nyomban rendelkezett: „Hamar adjátok elő, gyermekek, amit Isten nekünk adott, hogy a Halált megvendégeljük!” E szavakra a Halál igy szólt: „Hagyjátok, hagyjátok, nem kell nekem semmi, én a beteg lelkét akarom elvinni és az Istenhez vinni, a ki várakozik reám.” A mint az anya és gyermekek ezt hallották, körülfogták a Halált, sirtak és könyörögtek, hogy ne hagyja őket az apa nélkül; ki táplálja, ruházza őket, mikor még egyikőjük sem képes dolgozni?” A Halál belátta, hogy a gyermekek csakugyan éhenhalnának, s ezért el is távozott. Az Isten azonban magához hivta és megkérdezte: „Mit csinál annak az embernek a lelke, akihez küldtelek?” – „Jobb volna” – felelé a Halál – „a gyermekek lelkét elvenni, mert azok még kicsinyek és munkaképtelenek.” – „Hallgasd meg, a mit mondok,” szólt az Isten „szállj alá a tengerfenékre, keress ott egy követ és hozd fel hozzám; de gyorsan térj vissza, ne időzz sehol utközben.” A Halál gyorsan elsietett és hozott egy követ a tenger fenekéről. Isten ekkor azt parancsolta neki: „Törd szét a követ és nézd meg, hogy mi van benne!” A Halál széttörte a követ s egy kis féreg mászott ki belőle a kezére. „Jőjj most ide” szólt az Isten. A Halál megijedve az Isten elé állott, a ki ezt kérdezte: „Ki teremtette ezt a követ?” – „Te teremtetted,” felelé a Halál. – „Ki adta az életet ennek a féregnek, ki táplálja őt a kőben, a tenger fenekén?” – „Te, Isten,” felelé a Halál. – „Ha tehát én a tenger fenekén levő féregnek életet és táplálékot adok,” mondá az Isten, „hogyne gondoskodnám én az általam teremtett emberekről? És te sajnálod az embereket?” Erre megátkozta őt és ezt mondá: „Mától fogva vak leszel, hogy ne láthasd, melyik ember*

szegény vagy gazdag, öreg vagy fiatal. Azonkivül süket is, hogy ne halljad az emberek siránkozását és könyörgéseit. Azonkívül rest is leszel, hogy ne sokat beszélj és az emberek beszédedről fölismerjenek; láthatatlan is leszel, hogy az emberek ne lássanak téged és megijedjenek tőled, végül pedig szivtelen is leszel, hogy ne sajnálkozz az emberek fölött." Ezután az Isten pofon ütötte a Halált, mire ez vak, süket, rest, láthatatlan és szivtelen lett" [Strausz 1889: 361–362; Strausz Adolf fordítása].

Az ilyen meghatározó vonások tehát szerves részét képezik a XIX–XX. századi szláv néphitnek, ahol a halál leginkább antropomorfizált alakban jelenik meg. Ilyen az orosz hiedelemmondák rémisztő, csontsovány *halálöregasszony*a (*смерть-старуха*), akinek legfőbb attribútumai az éles szerszámok, azaz a kések, a kasza és a fűrész [Власова 2001: 477]. Az orosz folklórban a halál időnként vénséges öregember alakjában is megjelenhet, ugyanakkor az általános nyugat-európai elképzelésekkel szemben csak kimondottan ritkán szerepel kaszás csontváz alakjában.

Mint már a bolgár hiedelemmondából is láttuk, a szláv néphit ilyen halál-alakja nemcsak megjelenésében, de természetében is jóval közelebb áll az emberhez, mint elődei. Nem egy hiedelemtörténetben, akárcsak több népmesében is, a ravaszabbak éppen emberi vonásainak köszönhetően járhatnak túl a halál eszén. Az egyik ilyen emblematikus orosz cigány népmesében (*A cigány meg a Halál*) például az öreg cigány úgy menekül meg, hogy az érte jövő halált minden éjjel elkápráztatja gyönyörű dalaival, aki egész éjjel lelkesen „kurjongat", majd hajnalban kénytelen dolgavégezetlenül távozni, hogy aztán ez ismétlődjék meg minden éjjel, egy egész örökkévalóságig:

«Цыган за третью песню принялся, за четвертую... А тут, откуда ни возьмись, заря занялась. Так и не заметили они, как ночь ушла. Глядит цыган, пропала смерть, как будто и не было ее. А на

следующую ночь все повторилось сначала: снова смерть пришла к цыгану, и снова он заворожил ее своими песнями до самого рассвета. И так каждую ночь. Вот так цыган свою смерть перехитрил» [Друц – Гесслер 1987: 146].

3. A hely és metamorfózisai

A folklórban a különféle térképzetek realizációja, azaz a hely maga, mindig is konkrét módon, azaz kézzel fogható valóságként értelmeződött, ami elválaszthatatlanul tartozik hozzá nemcsak az emberi, de az emberfeletti léthez is. Mindezt kitűnően illusztrálja az a régi bolgár találós kérdés is, ami a *hely*re mint az embernek és a túlvilági lényeknek (démonoknak) egyaránt nélkülözhetetlen dologra kérdez rá. A folklórra és a szépirodalomra jellemző térképzetek közötti eltéréseket vizsgálva Propp megállapítja, hogy a népköltészetben nem képzelhető el helytől független, helyen kívüli cselekmény, mint ahogyan párhuzamosan sem történhetnek különféle dolgok: a cselekmény mindig fizikai módon, a térben zajlik, s az egyes események mindig meghatározott sorrendben követik egymást. Azaz a folklór csakis az empirikus teret ismeri, s mindaz, ami azon kívül történik, nem képezheti az elbeszélés tárgyát: «Вопрос о пространстве в фольклоре представляет собой особую, большую проблему. Оно обладает некоторыми особенностями по сравнению с тем пространством, в котором совершаются события реалистических романов и повестей. Эти особенности объясняются, по-видимому, ранними формами человеческого мышления. Фольклор знает только эмпирическое пространство, которое в момент действия окружает героя. Только это пространство и существует. То, что происходит за пределами этого пространства, не может стать предметом повествования. Поэтому и в фольклоре не может быть двух театров действия в разных местах одновременно. Это так называемый закон хронологической несовместимости. (...) Самый термин хронологическая несовместимость означает несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах. Сложная композиция (...) для фольклора исключается» [Пропп 1976: 91–92].

Az orosz népi világkép esetében az ember metamorfózisaihoz hasonlóan kiemelkedő szerep jut a hely metamorfózisainak is. Végső soron minden ilyen metamorfózis úgy értelmeződik az archaikus természetű népi világfelfogásban, mint

a világ állandó változásáról, a különféle lét- és állapotformák örökös váltakozásáról vallott nézetek fizikai, vagy akár mitikus térben való realizálódása.

Az orosz mitikus-rituális hagyomány a kulturális térnek mindig is két típusát különböztette meg: az ún. „borzasztó helyeket” (*страшные места*) és a „szent helyeket” (*святые места*). A kétféle térfelfogás kialakulása, annak negatív illetve pozitív mitológiai szemantikával való telítettsége bizonyos (szakrális) eseményekkel, szüzsékkel, valamint meghatározott (hiedelem)alakokkal áll összefüggésben: «Пространство в восприятии традиционной культуры неоднородно. Одни локусы более семантизированы, чем другие. Выделение элементов пространства, их насыщенность мифологической семантикой, позитивной или негативной, определяется, в частности, их связью с событием, сюжетом или персонажем. Наряду с ‘нейтральным’ пространством, также имеющим мифологические коннотации, хотя и менее ярко выраженные, традиционная культура выделяет ‘страшные’ и ‘святые’ места» [Мороз 2009: 259]. Ezek a toposzok elsősorban azzal a népi szimbolikával állnak kapcsolatban, amely egyrészt a keresztény (pravoszláv) hagyományban gyökerezik, másrészt viszont a kereszténység előtti, annál jóval archaikusabb képzetekben. Az ilyen toposzok feltételezett különbözősége az emberi élet közegeinek olyan bináris oppozíciók formájában való szembeállításával magyarázható, melyek a szláv népekre általában jellemző „saját–idegen” (*свой–чужой*) alapoppozícióra vezethetők vissza. Ugyanakkor a kulturális tér alapvető toposzainak esetében ezzel az alapvető ellentétpárral ekvivalensnek tekinthetőek a „keresztény–tisztátalan” (*христианское–нечистое*), valamint az „isteni–démoni” (*божественное–демоническое*) ellentétpárok is.

Az orosz mitikus-rituális hagyományban, s általában a népi kultúrában a fizikai tér egyfajta emberellenes, fenyegető közegként értelmeződik. Ez az alapja annak, hogy ebben a kulcsban a fizikai teret a szakirodalom – Tatyjana Scsepanszkaja kifejezésével élve – „fenyegető térnek” (*тревожное пространство*) is nevezi. Ezzel a térfelfogással nemcsak a hiedelemmondákban találkozunk, hanem a legtöbb egyéb folklórműfajban is. Ezzel magyarázható, hogy a néphit szerint valamennyi toposzhoz a megfelelő túlvilági lények rendelődnek hozzá, melyek így az emberi élet valamennyi mozzanatának aktív részeseivé válhatnak. Végeredményben ezért különülnek el a térben az ún. „szent helyek”, azaz az olyan szakrális toposzok,

melyek közvetlenül az isteni akaratnak vannak alárendelve, azaz a démoni erők kizárásával az ember számára egyfajta menedékül szolgálnak, s mintegy lehetőséget teremtenek a transzcendenssel való időleges, vagy akár végső kapcsolatteremtésre.

A kulturális tér ún. „fenyegető oldalának" (*тревожная сторона*) vizsgálatakor a „borzasztó helyek" közül – átmenetiségének, ideiglenességének és lezáratlanságának köszönhetően – kiemelkedik az út toposza, amely kívül van mind a társadalmi normák rendszerén, mind pedig bármilyen más szabályozáson is [Щепанская 2003: 153—192]. Az orosz mitikus-rituális tradícióban az út toposza éppen ezért mindig a „fenyegető tér" fizikai megtestesüléseként, illetőleg a konkréttalantól és az ismeretlentől való félelem metaforájaként értelmeződik. Éppen az út „fenyegető tere" az, ahol a leginkább elkülöníthetőek az ún. „borzasztó helyek", melyek tiszteletben tartását a népi felfogás szerint a hozzájuk rendelt különféle tisztátalan lények aktív jelenléte indokolja: «Репутация 'страшных' мест связана в народном представлении с активностью разнообразной нежити: здесь пугает и манит путника нечистая сила, теряются люди. Как правило, такие места располагаются на перекрестках, переправах, у развилок, (...) – в узловых точках дорожной сети, т.е. в точках, коммуникативно наиболее значимых. Именно их коммуникативные свойства мифологизируются в представлениях, связанных с этими локусами» [Щепанская 2003: 245].

Az orosz mitikus-rituális tradíció az ún. „borzasztó helyekkel" hagyományosan állítja szembe az ún. „szent helyeket", melyek a kulturális teret döntően kitöltő „borzasztó helyek" ellenpólusaként, egyfajta szakrális zárványként funkcionálnak. A keresztény felfogás szerinti „szent helyek" legismertebb példái a fogadalmi keresztek, az út menti kápolnák, vagy szentek sírjai, ugyanakkor ide tartoznak az olyan, hagyományosan szentnek tartott természetes helyek, mint bizonyos dombok és hasadékok, források és kutak, fák és ligetek, vagy sziklák és barlangok is. Az esetek többségében azonban az ember által létrehozott keresztény, valamint a természetes „szent helyek" egyfajta sajátos szakrális egységet alkotnak, melyben így az eredendő természeti objektum utólagosan keresztény módon is meg van szentelve [Щепанская 2003: 264]. Ennek egyik leggyakoribb példája, mikor egy „szent" forrás fölé templomot vagy kápolnát emelnek, illetve feszületet állítanak mellé. Nem ritka, amikor egy kápolna, vagy templom pusztulása után a helyébe ültetett fa veszi át

annak szakrális funkcióit, illetőleg ez a szakrális funkció visszaszáll arra a valamikor szentként tisztelt fára, ami mellé a templomot eredetileg építették:

> *„És… ez a kápolna leégett, vagy mi, egész pontosan nem tudom, de ott van egy fenyőfa. Azt a fát a két karommal, na, alig bírom átölelni. Hát. Azt mondják, hogy ennek a fenyőnek a helyére, vagyis annak a, na, valamikori kápolnának a helyére ültették a fenyőfát. És az öregasszonyok összegyűltek, és ott imádkoztak a fenyőfa körül. (És a fenyő különleges valamiben?) Az a helyzet, hogy az a fenyő az különleges, hogy mondjam, ahogy van a törzse, igen, meg a kérge. Ezt a nyírfát… vagyis fenyőfát, próbálták kivágni, vagy robbantani, vagy mi, szóval, van neki egy olyan érdekes sérülése. És a kérgének a rétegei ahogy vannak, így ni, így (két tenyerével egy ovális horpadást mutat). Ez amolyan jel”* [Щепанская 2000].

Az ún. „szent helyek” sajátos metamorfózisát jelenítik meg azok a hiedelemmondák, melyek a keleti szláv népi démonológia visszajáró halottainak alakjával kapcsolatos „holtak húsvétját” (orosz *Пасха мертвецов*, ukrán *Мертвецький Великдень*) beszélik el. Ezekben a folklóralkotásokban a templom, mint szakrális toposz játssza a főszerepet, ahol a sírjukból kikelő holtak éjfélkor misét tartanak. Ilyenkor a „szent hely” ideiglenes jelleggel az élők számára veszélyes „borzasztó hellyé” változik, azaz az isteni szférához tartozása egy időre felfüggesztődik, és a démoni közeghez rendelődik hozzá.[18] Bár ez a hiedelemkör az orosz népi hitvilágra is meghatározó módon jellemző, a szakrális toposz ilyen sajátos metamorfózisai elsősorban az ukrán szépirodalomban kerültek feldolgozásra. Ebből a szempontból kiemelkedő helyet foglal el az ukrán novella alapjait lerakó Kvitka-Osznovjanenko munkássága, azon belül is *Holtak húsvétja* (*Мертвецький Великдень*, 1834) című elbeszélése:

[18] A holtak húsvétját elbeszélő hiedelemmondát lásd a „Hiedelemalakok metamorfózisai a megjelenési formák és funkciók vonatkozásában” című részben.

„…Sötét éjszaka volt, de a templom nem volt olyan messzi. Nézi Necsipir, hát a templomban világos van, és a toronyban hívogatóra kondul a harang, az emelőfán van, mint általában böjtben. Szaporára fogta lépteit, s iparkodott a templom felé. (…) Bekopogott, kinyitották, és ő bement… Telis-tele volt a templom emberekkel! Szét se nézett, imádkozott, hajlongott a földig, mindenfelé, ahogy a tisztesség megkívánja, sapkáját a sarokba rakta, ahova minden alkalommal rakni szokta, odaáll a kőoszlophoz, és hallgatja, hogyan olvas a kántor. (…) Odasandít oldalról… hát, nincs is orra, csak az üreg meredezik a helyén. Figyelmesebben megnézi… Uram Isten, legyen a te akaratod! Hisz ez nem Sztepan úr... Ez még Olekszij úr, aki még akkor meghalt, mikor én még suttyó voltam. (…) Necsipir szólni akart erről a mellette állónak, mikor odanéz! a nemjóját! Ohrim Szuponya áll mellette, aki tavaly halt meg… Ránéz a másikra – Jurij Kandzjubenko; egy időben kerültek legénysorba; egy verekedés után, a fonóban mellette halt meg, a hatóság is kiszállt, és egy német kibelezte. Amoda néz – ott is hulla; emide néz – itt is hulla, bárhová néz, mindenütt hullák, mindenütt hullák, olyanok, akik nemrégen haltak meg, és olyanok, hogy alig ismerte fel őket; de olyanok is voltak, hogy nem lehet őket felismerni, mert nem volt se orra, se szeme, se füle, se szája: csupa gödör volt az arcán” [Kvitka-Osznovjanenko 1968: 11–12].

Akár az irodalmi, akár a folklórhagyományban a legismertebb „szent hely” Kityezs városa, amely a környező világgal szintén hasonló oppozíciót alkot. A legenda szerint az igazak városaként értelmezett Kityezs az isteni gondviselés akaratából süllyed a Szvetlojar-tó fenekére (más változat szerint a föld alá, illetve láthatatlanná válik), ahol zavartalanul folytathatja életét, míg a környező keresztény világ – bűneinek köszönhetően – a pusztító pogány hordáknak esik áldozatul. Kityezs így végeredményben a bűnös és tökéletlen földi világból a bűntelen és tökéletes „másvilágba” való átmenet metaforája és egyben szimbóluma lesz, ahol a másvilág nem a hagyományos értelemben vett „holtak birodalmát” jelenti, hanem olyan, sokkal inkább az archaikus elképzeléseket magába sűrítő örökkévaló

túlvilágot, amely eredendően a vízzel és a földdel, mint őselemmel áll kapcsolatban [vö. Маковский 1996: 77]. Így Kityezs toposzában végérvényesen összefonódik a mitologikus és az utópikus, azaz a legenda „több mint egy pusztulásra ítélt város öröklétbe mentett varázslatos világának rajza: ez az Antikrisztus uralta földi világ ellenpólusa, melybe eljutni csak kegyetlen próbatételek, szenvedések, és a halál vállalása után lehet. Ez a megváltás, a lelki-szellemi megtisztulás utópikus térbe vetített paradicsomi álma, a keresztényi magatartás jutalma" [Bagi 1998: 6].

Kityezs mint „szent hely" és a környező világ mint „borzasztó hely" (azaz mint az Antikrisztus világa) bináris szembeállítása jól látható mind az óorosz írott legendából, mind a lokális, az óhitűek körében népszerű folklórváltozatokból. Az írott legendában – teljes összhangban a mitikus-rituális tradícióval – maga az egész környezet, egy egész ország értelmeződik „borzasztó helyként", vagyis maga a táj testesíti meg azt a mintegy végtelen teret, amely egy tisztátalan, személytelen erő, azaz a tatár hordák tombolásának válik színteréül. A folklórváltozatokban a környező világ a hétköznapi értelemben vett tisztátalanság szférájaként jelenik meg, ahol minden egyes ember a bűnök, betegségek, s végeredményben a halál elkerülhetetlen veszélyének van kitéve.

Kityezs városa mind az írott, mind pedig a népi változatokban a káoszba hulló világtól elkülönült, védett helyként, egyfajta jellegzetes izolált térként jelenik meg, melyet az isteni gondviselés oltalmaz. Sok vonatkozásban éppen ez a momentum határozza meg Kityezs utópikus természetét: a város toposza a keresztény értelemben vett eszkatologikus bevégzettséget és tökéletességet testesíti meg. Ebből következően a földi paradicsomot ily módon realizáló Kityezs-kultusz sehogyan sem volt összeegyeztethető a hivatalos egyház mennyei királyságról szóló tanításaival. Ezzel magyarázható az a tény, hogy Kityezs legendája éppen az óhitűek körében örvendett hallatlan népszerűségnek, miközben a pravoszláv egyház gyakorlatilag szinte tudomást sem vett róla, s lokális, elszigetelt jelenségként kezelte [Басилов 1964: 162].

Az orosz vidék elkötelezett krónikása, Ny. Sz. Tolsztoj gróf 1857-es útirajzában a következőképpen festi le Kityezst és a vele kapcsolatos, a korabeli élő folklór részét képező képzeteket:

«Под холмами, угорами по-нашему, прилегающими к озеру, стоит город Великий Китеж с собором, монастырями, церквами и старинною крепостию, в которой якобы скрылся великий князь Георгий Всеволодович, после какого-то небывалого сражения с Батыем, на луговой стороне Волги, под Малым Китяжем, нынешним Городцом (село Балахнинского уезда); в городе этом и поныне живут невидимые труженики. Есть даже поверье, что какой-то пастух был там и в подробности рассказывал все им виденное, что и записано в так называемых, в краю нашем, летописцах, то есть маленьких тетрадках церковной рукописи, переписываемых, как слышно, старицами и продаваемых между суеверным народом с большой тайною и весьма дорого. Около озера во многих местах прежде бывали келейки, и там в известные праздники грамотные старицы читали приходящим толкования о подземном городе по летописям, о коих было сказано выше, и суеверы по суткам и более оставались близ озера и молились. Есть поверье, что берега озера обаюкивают верующих и что воды его целебны, что и бывает причиною частых болезней, ибо многие, даже в глубокою осень, проводят ночи, лежа на тундроватых и зыбких берегах озера, чтобы испытать на себе убаюкивание или колыхание их, и купаются в водах озера» [idézi: Власова 2001: 474].

Mint láttuk a „szent helyek” gyakorta kapcsolódnak össze egy-egy kiválasztott, a hagyomány által megszentelt fa tiszteletével, azaz az ilyen esetekben maga a fa toposza testesíti meg a szakralitást a profán térben. A fatisztelet nyomai így megmaradtak a szakrális toposzt megjelenítő kityezsi kultuszban is, ám teljesen újraértelmezett formában. A szvetlojari hagyományt vizsgálva V. Baszilov például megjegyzi, hogy már 1837-ben is bizonyos fakultuszról tesz említést a közeli Vosznyeszenszkoje falu papja: «одно из деревьев столь обожается, что из-под корней его вырыта глубокая яма земли, корни и ствол огрызены и от того половина оного посохла» [Басилов 1964: 161], ugyanakkor nyomban le is szögezi, hogy a parasztok a fák tiszteletét mindvégig kategorikusan tagadták. Ezt az érdekes, látszólagos ellentmondást világítja meg a Kityezs-legenda talán egyik legismertebb

irodalmi interpretációja, Prisvin *Szvetlojar* (*Светлое озеро*, 1909) című elbeszélése, amely nem a legenda óorosz írott változatát veszi alapul, hanem minden vonatkozásban a szvetlojari folklórtradícióból indul ki. A népi hagyományt kiválóan ismerő Prisvin ebben az elbeszélésében szintén kiemeli a fák szerepét, s annak látszólagos és valódi értelme közötti elemi különbséget a kívülálló és a beavatott személy dialógusával világítja meg. Az elbeszélésben így nagy hangsúlyt kap a fánál mondott ima epizódja, ami a kityezsi koncepcióval teljes összhangban áll. Eszerint az itt szereplő nyírfa semmiképpen sem helyettesítheti a szakrálist, pusztán csak a kívülálló számára érthetetlen és érzékelhetetlen valódi szakralitáshoz szolgál egyfajta orientációs pontként:

> *«В лесу над озером темнеет. Между стволами везде огни. Перед березой у самого Светлого озера горячо на коленях молится старушка.*
>
> *Перед березой. Что это значит? Обхожу дерево и старушку; думаю, на суку да висит же икона. Нет. Молится просто дереву.*
>
> *— Бабушка, — спрашиваю ее осторожно, — разве можно так... дереву, это святая березка?*
>
> *— Не березка, родимый, — отвечает бабушка, — не березка, а тут воротца. Вот, где больший-то холмик, там Знаменье, а там вон Здвиженье, а там Успенье»* [Пришвин 1979: 211].

Mint látható, Prisvin feldolgozása a Kityezs-legenda olyan népi változataiból indul ki, melyekben a város nem a Szvetlojar vizében merül el, hanem a tó partján a föld alá süllyed, illetve láthatatlanná válik. Így az ilyen népi variánsokhoz hasonlóan az elbeszélésben is nagy hangsúlyt kap egy természetes és egy szakrális toposz, a domb és a templom (Prisvinnél a „Szűz a Jellel” székesegyház) összemosása, amely bizonyos helyi eredetmagyarázó mondák hatását tükrözi. Az ilyen etiológiai mondák szerint ugyanis a dombok és hegyek valamikor mind templomok voltak, melyek idővel természeti objektummá változtak, hogy így őrizzék meg épségüket és egyúttal szentségüket is a bűnös világ viszontagságai közepette: *«Каждая гора – все соборы были»* [Власова 2001: 474]. Hasonlóképpen nem véletlen, hogy Prisvin elbeszélésében – a népi változatokhoz hasonlóan – a kaput éppen egy fa „váltja fel”,

hiszen a mitologikus világlátás számára leggyakrabban a fa jelenti a két világ közötti átjárót, illetve nem egyszer egyenesen az út metaforájaként értelmeződik [Мифология 1995: 160].

Ezzel párhuzamosan a legenda alapváltozatában Kityezs vízbemerülése bizonyos vonatkozásban a bibliai Vízözönnel kapcsolatos asszociációkat ébreszt. Ugyanakkor adott esetben mégis a szó szoros értelmében elsüllyedő város látszik mozdulatlannak, s mintha a környező keresztény világ merülne el az istentelen káosz tengerében. Szemmel láthatóan a város ilyen jellegű, sajátos „mozdulatlansága" nyer megerősítést a legenda másik változatában is, mely szerint Kityezs mindvégig a helyén maradt, csak éppen láthatatlanná vált. S ez az a pont, mikor a Kityezs-legendában a víz mágikus-megtisztító funkcióját felváltja védelmező funkciója,[19] ami éppen az ilyen utópikus legendák esetében oly jellemző az orosz népi hagyományra. Más szóval Kityezs toposza a szakrális erők olyan gócpontját jeleníti meg, melyben a világ pozitív szellemi és erkölcsi energiái összpontosulnak. Éppen emiatt nem tekinthető Kityezs legendája hagyományos értelemben vett utópiának, hiszen a város semmilyen körülmények között sem képvisel valamiféle u-toposzt: helye mindenki számára jól ismert, ahová ősidők óta zarándokok járnak, s a beavatottak bárkinek „megmutatják" bármelyik épületének, házainak, kapuinak és elsősorban templomainak pontos helyét, még ha a beavatatlanok, azaz a „lélekben nem tiszták" nem is láthatják azokat. Kityezs utópisztikus mivolta inkább láthatatlanságával, azaz látszólagos megfoghatatlanságával, elérhetetlenségével kapcsolatos: bárki ismerheti a helyét, felépítését, ám az „idegenek", tehát az arra méltatlanok sohasem léphetik át kapuit. S éppen ebben a momentumban kapcsolódik össze az utópikus a mitologikussal: a hely végérvényesen összefonódik az idővel, a múlt, jelen és jövő átadják helyüket a város toposzában megtestesülő örökkévalóságnak, pontosabban fogalmazva a mitikus időtlenségnek és időnkívüliségnek. A mitikus és a reális (fizikai) idő határozott elkülönülése, azaz a mítosz időnkívülisége ugyanakkor több, az idő antropológiáját vizsgáló kutató véleménye szerint csupán látszólagos: „Igaz, hogy a mítoszok eseményei látszólag az időn kívül, vagy, ami ugyanaz, az idő teljes

[19] Az orosz hagyomány három módozatát ismeri a térbeli elrejtéssel kapcsolatos védelmező funkciónak: a vízbemerülést, a ködbe burkolódzást és a láthatatlanságot. E három módozat végeredményben szemantikailag egy és ugyanaz, ami jól látszik a Kityezs-legenda két változatából is.

kiterjedésében játszódnak, minthogy – amint különösen az ünnepeken történő elismétlésük mutatja – a normális idő tagolt dátumaival is egyidejűek tudnak lenni. Mégis minden mitológia erőfeszítéseket tett arra, hogy ezt az örökkévalóságot elhelyezze a kronologikus időben. Általában az idők kezdetére, olykor a végére helyezték. Ezért van az, hogy a mítoszok, akármilyenek is, vagy eredetmítoszok, vagy eszkatologikus mítoszok. A dolgok eredetéről vagy végéről adnak számot, nem azért, mintha ez lenne lényegi mítoszfunkciójuk, hanem azért, mert benne vannak az időben" [Hubert – Mauss 2000: 37]. A két idő csupán látszólagos elkülönülése lehet az oka, hogy Kityezs eszkatologikus toposza, noha végérvényesen kikerült a fizikai időben létező toposzok köréből, mégis folyamatosan része marad az aktuális „jelennek", azaz bármikor felkereshető, csupán „másnak" mutatja magát a beavatatlan szemlélő előtt, aki így a templomok helyett dombokat, a kapuk helyett fát lát, stb.

Ez a „kettős természetű" időtlenség jelenik meg a Kityezs-legenda mindkét alapvető népi változatában fontos szerepet betöltő harangzúgás motívumában is (a város rendszeres időközönként megkonduló harangjait csak azok hallhatják, akik tiszta lélekkel zarándokolnak el a tó partjára). A szláv hagyományban a harangzúgás, mint a kulturális tér meghatározó fenoménja ugyanis az isteni örökkévalóság jelenlétének evilági lenyomataként, vagyis mint Isten „hangja" értelmeződik: «колокольный звон как нечто освященное свыше и в известном смысле являющее собой присутствие этой силы (ср. колокол — «глас Божий»), связывается в народных представлениях с истиной» [Мифология 1995: 226]. Ilyen értelemben a Kityezs-legendában a rendszeresen megkonduló harang strukturálja a szakrális időt, ezzel is mintegy jelzi az örökkévalóságot, így téve tanúbizonyságot a lét teljességéről.

A hely metamorfózisainak vonatkozásában a XX. századi orosz irodalomban éppen a Kityezs-legenda az, amely – beépülve az irodalmi hagyományba – a „szent" és a „borzasztó helyek" szembeállításakor döntő jelentőséggel bír. Ez a századforduló irodalmában leginkább a Kityezs-téma irodalmi feldolgozásaiban ölt testet (Prisvin, Korolenko, Gorkij, stb.). A későbbiekben azonban elsősorban már nem direkt módon van jelen, hanem bizonyos irodalmi művekben végigkísérhető asszociációk és allúziók révén jelenik meg, melyek az adott művek olvasatát és értelmezését meghatározóan befolyásolják. Ebből a szempontból talán Raszputyin

munkássága a leginkább figyelemreméltó, különösen az *Élj és emlékezz*, valamint az *Isten veled, Matyora* című regényei, melyekben a kityezsi allúziók éppen a végkifejlet szempontjából bírnak döntő jelentőséggel.

Az orosz folklórban a Kityezs-legendához hasonló utópisztikus térképzetek kapcsolódnak a néphit egyéb mitikus toposzaihoz is, melyek különösen a XVII–XIX. században voltak népszerűek. Ezek a helyek szintén a tökéletes világ földi realizációjaként értelmeződtek, ugyanakkor esetükben nem a szellemi-morális, hanem a társadalmi-egzisztenciális tényezők a dominánsak, s teljesen híján vannak a Kityezs toposzával kapcsolatos metafizikai alapoknak. Az ilyen szociális-utópikus legendák meghatározó toposzai közül a legismertebb a Darja-folyó vidéke (*река Дарья*), amiről úgy tartották, hogy bizonyos folyókon végighajózva érhető el. Szintén népszerűek voltak a mesés Anapa (*Анапа*) és a csodás város, Ignata (*город Игната*) mesés gazdagságáról szóló híresztelések is [Чистов 1967: 290–312]. Ezek a mitikus helyek – a „tejjel-mézzel folyó Kánaán" sajátosan orosz változataiként – a szigorúan egzisztenciális értelemben vett földi paradicsomot realizálták, ahol a kenyeret a fáról lehet leszakítani, s a föld anélkül is bőségesen terem, hogy azt bárki megművelné, és így tovább. Az ilyen mitikus helyek valóságában való naiv hit jól látszik az elmúlt századok tömeges népmozgásaiból is, amit csak cári rendelettel tudtak többé-kevésbé meggátolni. Ugyanakkor a XX. századra e toposzok már teljesen kikoptak a köztudatból, s ma már nem tekinthetőek az élő néphit részének, így végeredményben a szépirodalomban sem találkozunk velük kapcsolatos allúziókkal, de még csak utalásokkal sem. Ez alól talán Anapa motívuma tekinthető bizonyos értelemben kivételnek, amely egy népszerű komikus dal révén még az 1930-as évek Szovjetuniójában is ismert volt, ám a városi folklór részeként már nélkülözte a népi legenda valamennyi eredeti vonását:

Надену я черную шляпу,
Поеду я в город Анапу, –
И там я всю жизнь пролежу
На соленом, как вобла, берегу...

A Kityezs-legendával szoros genetikai kapcsolatban állnak azok a – szintén az óhitű folklórból származó – képzetek, s az azokból építkező hiedelemmondák,

melyek „titokzatos” földalatti és víz alatti térségek lakóiról, a szent embereknek tartott ún. *rejtőzködők*ről (*скрытники*) szólnak [Власова 2001: 473–474]. A velük kapcsolatos hiedelmek kialakulásában nyilvánvalóan az üldözött, s a hatóságok elől ténylegesen a hegyekben, barlangokban, erdőkben rejtőzködő óhitű szerzetesek és remeték valóságos alakja, valamint Kityezs, és a hozzá hasonló elsüllyedt települések mitikus lakóiról alkotott elképzelések játszottak meghatározó szerepet. Az orosz néphit *rejtőzködő*ihez az esetek többségében a földalatti szférák rendelődnek hozzá, ahová a beavatatlanok (illetve méltatlanok) csak nagyon ritkán, és akkor is véletlenül juthatnak el, s ilyenkor mindig nagy árat fizetnek merészségükért. Az 1970-es gyűjtésből származó hiedelemmonda a következőképpen beszél az ilyen meggondolatlan látogatásról és annak következményeiről:

> *«Вот там у родника стояла раньше береза. И под те корни пролести можно было на карачках... Раз один у нас был мужик и полез туда. Лез, лез, а мне сказывали и совсем пропал. Только к ночи вылез, седой, молчит, не говорит, дрожит и плачет. Рассказал попу на духу, что он лез, лез, потом видит место светлое, и на том месте сидят старцы светлоликие, дела кретьянские разбирают. И он своего деда узнал, а дед ему пригрозил клюкой, не велел больше лезть, и на него прица с клювом напала, так его исклевала, а старцы будто не видят. Он насилу назад дорогу нашел. И потом наказано ему было, чтоб никто больше не смел к тем скрытникам ходить»* [Власова 2001: 474].

Ugyanakkor a hiedelemmondák ilyen földalatti szent helyei az arra igazán méltók előtt gyakorta fel is tárulnak (általában a hegy megnyílásával), azaz láthatóvá és ezáltal elérhetővé is válnak számukra [Власова 2001: 475]. Az ide való eljutás azonban a földi világról való teljes és végleges lemondást követeli meg a kiválasztottaktól, azaz egyet jelent az ember „élő” státusának feladásával, s ily módon az öröklétbe való belépésével is. Ebben a momentumban tárul föl az ilyen földalatti szent helyek valódi természete: e toposzok – Kityezs városához hasonlóan – egyesítik magukban a mitikust és az utópikust, azaz olyan túlvilág-szerű végső valóságként értelmeződnek, ahol a múlt, a jelen és a jövő eszkatologikus

bevégzettsége az isteni örökkévalóságban kapcsolódik össze. Ezzel magyarázható, hogy a kiválasztottak itt még mindenek kezdetébe, azaz az isteni teremtés aktusába is bepillantást nyerhetnek:

> *«Идут старушки, видят, что раскрылась гора. Видят, что Господь творит. Зовут старушку в горы. А старушка идет и подумала: А как без меня дедушка будет. А как подумала, так и очутилась, где она была»* [Власова 2001: 475].

A föld alá, hegyek gyomrába zárt szent helyekről, s azok „szent" lakóiról szóló legendák a többi szláv hagyományban is ismeretesek. Ezek közül a legjellegzetesebb az alvó lovagokról szóló mondakör, amely elsősorban a lengyel kultúrában játszik sajátos szerepet, ahol a nemzeti függetlenség elvesztésének idején új, szimbolikus jelentéstartalmat is nyer: országszerte meséltek az alvó hadseregről, amely csak a jelre vár, hogy kivívhassa a haza szabadságát [Snopek 1988: 11]. Ugyanakkor e mondakör – hasonló morális vetületei ellenére is – lényegi vonatkozásai tekintetében különbözik az orosz hagyomány *rejtőzködők*ről szóló hiedelemtörténeteitől, vagy magától a Kityezs-legendától is. Ugyanis a földi tökéletes világ utópisztikus képzetét elsősorban nem az évszázados álmukat alvó lovagok föld alatt vagy hegyek gyomrában található, azaz izolált rejtekhelyeiben realizálja, hanem a felébredő lovagok valamikori visszatértével kiterjeszti azt az egész világra, vagy legalábbis az országra. E mondákban így a bűntelen „látogató" előtt feltáruló hegyből kilépő dalia egy erkölcsi értelemben tökéletes, majdani földi világ emberfeletti (arkangyal-szerű) attribútumokkal felruházott hírnöke:

> *„Ugyanebben a pillanatban meghasadt a szikla, és borzalmas robajjal kettévált. A kisbojtár előtt soha nem látott lény jelent meg: egy óriás, tetőtől talpig fegyverben, fején sisak, vállán szárny, a markában hatalmas, széles pengéjű kardot tartott. Úgy állt a dalia a napfényben, mint az öntött aranyban. (...) – Véremet ontottam a hazámért, majd bajtársaimmal együtt behúzódtunk ide a sziklák közé, hogy évszázados álomra hajtsuk a fejünket. Csak akkor fogunk felébredni, ha az emberek mind olyan jók lesznek, mint te (mert látom, hogy te jó vagy), ha annyi*

hitük és annyi bölcsességük lesz, hogy már nem akarják tovább tűrni elnyomóik igáját. És ha eljön az idő, akkor megjelenik egy ilyen legényke, mint te, ezrekből, milliókból választatik majd ki, ő lesz majd a legméltóbb rá, hogy bekopogjon az aranykapun, és bekiáltson: 'Ébredjetek, lovagok, évszázados álmotokból! Ébredjetek! Vegyüljetek az emberek közé a völgyben. Már jók és bölcsek, hatalmas a hitük! Nem tűrik tovább a gonosz uralmát! Ébredjetek, szárnyas daliák, kik hasonlatosak vagytok az ég angyalaihoz!' Mi ezt meghalljuk és felébredünk, mivel ő hazudni nem fog soha! Megsarkantyúzzuk jó lovainkat, és kivont karddal kivágtatunk a völgybe, mint a vihar, mint a forgószél. Reng a föld, amerre léptetünk. (...) De amíg csak egyetlen ember is akad a földön, akiből hiányzik a jóság, a hit és a bölcsesség, addig nem teljesül az alvó daliák jóslata" [Snopek 1988: 98–100; S. Papp Éva fordítása].

Az alvó hadsereg motívuma a szlovén népi kultúrában is ismert, ráadásul a lengyelhez hasonlóan itt is szoros összefüggésben áll a nemzeti függetlenséggel. E mondák legismertebb szlovén szépirodalmi feldolgozása Ivan Cankar *Mihaszna Marko és Mátyás király* (*Potepuh Marko in kralj Matjaž*) című regénye, melyben a „tökéletes" földi világ eljövetele Mátyás király és az alvó Fekete Sereg visszatértével kapcsolódik össze:

„De egyszer még felvirrad a nap! A te napod, Mátyás király! És a pihenésre vágyó, örömre szomjas testvéreid napja! Megnyílik majd újra a hegy, elővágtat belőle Mátyás király, legyőzi a királyokat és császárokat és egészen a tengerig fog érni a hatalma. És akkor visszatérnek azok a boldogságos idők, amikor újra ölbe teheted karjaidat és tejben-vajban fürödhetel" [Cankar 1986: 79].

IV. A SZLÁV MITOLÓGIAI KÉPZETEK METAMORFÓZISAI A XX. SZÁZADI OROSZ PRÓZÁBAN

(Műelemzések)

1. Az ember és a hely infernális metamorfózisai (Szologub: *Undok ördög*)

Tematikus szempontból Szologub regénye a XIX. századi orosz irodalmi hagyományt folytatja, s annak jellegzetes hősének, az ún. kisembernek a problémáját tárgyalja: „a mindennapi élet reáliáinak sokaságát gondosan megválasztott Gogol-, Dosztojevszkij-, Csehov-motívumokkal kapcsolja össze, amelyek valamilyen formában a kisember pszichológiáját és társadalmi paramétereit tükrözik" [Szilárd 1980: 254]. Ekképpen nem véletlen, hogy Szologub regényében reminiszcenciák sora utal a csehovi prózára, azon belül is elsősorban a *Tokbabújt ember* című elbeszélésre, ami ilyenképpen mintegy a szologubi szöveg „előszavaként" is olvasható, illetőleg a regény egy újabb lehetséges értelmezési szintjének a kiépüléséhez vezet. Mint közismert, az egész regényt – elsősorban Peredonov alakja kapcsán – végigkísérő allúziók és utalások mellett a cselekményben direkt hivatkozás is történik Csehov eme elbeszélésére, hiszen a regény egyik szereplője éppen azt olvassa, ráadásul pont Peredonovval próbálja megvitatni az olvasottakat. Míg azonban Csehov a kisember mentalitásának elviselhetetlen és ártalmas, illetve ebből fakadó komikus mivoltára mutat rá, addig Szologub ennél jóval tovább megy. A csehovi kisember, felismervén saját korlátait, egyszerűen belehal önnön kicsinyességének szégyenébe, a szologubi kisemberen viszont egyre inkább elhatalmasodik az őrület, s végül gyilkosságot követ el. Szologub így mintegy leleplezi a XIX. század sajnálatra méltó irodalmi „hősének" tulajdonképpeni, azaz „valódi" mentalitását, annak romboló, démoni oldalát [Шарняи 2005: 273].

A szologubi írói eljárásmódnak köszönhetően az *Undok ördög* esetében a regénystruktúra elemeinek többsége olyan értelmet nyer, amely már jóval túlmutat a regénnyel kapcsolatban gyakorta hangoztatott „provinciális" tematika határain. Szologub regényében egy sajátos tér-idő struktúrát teremt, ami minden vonatkozásban felette áll mind a fizikai időnek, mind pedig a reális térnek. Ebben a

jellegzetes kronotoposzban az időintervallumokat is szakrális időhatárok és események strukturálják. A legnagyobb ilyen intervallum magának a regénynek a cselekményideje, amely templomi misével kezdődik, ami tulajdonképpen mindig a krisztusi áldozat egyfajta ismétlése, s egy rituális gyilkossággal végződik, ami végeredményben szintén „Isten bárányа" feláldozásának feleltethető meg, még ha eretnek módon, pogány indíttatásból követik is azt el. Az egyéb, kevésbé meghatározó időhatárok hasonlóképpen az ilyen szakrális, gyakran „kváziszakrális" eseményekből veszik eredetüket. Például:

> *„Marta a kedvében akart járni Versinának, akinél már több hónapja lakott, Versina öreg férjének temetése óta"* [Szologub 1986: 10], stb.

A regény idősíkjának ilyen alapvető szakrális szervezőelve az esküvő, azaz a menyegző, hiszen a cselekmény szintjén minden annak várása közben történik. Ennek különösen nagy a jelentősége, mivel a mitikus-rituális hagyományban az esküvő – mint láttuk – az emberi lét olyan köztes szakaszát, határvonalát jelenti, amely a születés és a halál mellett egyike az ember három alapvető átváltozásának, azaz újjászületésének. Ilyenformán az örökösen saját esküvőjét váró Peredonov, akinek minden gondolata is a majdani „fényes" esemény körül forog, végeredményben az „örök vőlegény" szerepében lép föl. Az esküvő aktusában férjként „újjászülető" Peredonov a későbbiekben emberként is „újjászületne", hiszen „a hercegnő ígérete szerint" egyszerű tanárból tanfelügyelővé, azaz „kisemberből" „fontos" emberré válna. Ezzel motivált örökös menyasszony-keresése is, mely közben gyakran saját magát tételezi ideális férjelöltként, aminek önhitt frázisok hangoztatásával ad hangot: *„Hát igen, itt minden lány belém szeret"* [7], stb.

Ebben a kronotoposzban a hősök alakja sem értelmezhető kizárólagosan a hétköznapi logika szerint, vagy a jellemük és a szüzsé szintjén ábrázolt cselekedeteik alapján. A hősök alakjában világosan megmutatkozó vonások így mind a regény mitologikus szintjével állnak összefüggésben. A fent említett kronotoposz vonatkozásában mindenképpen Peredonov, a regény főhőse, pontosabban fogalmazva „antihőse" tekinthető a regény kulcsfigurájának, aki az írói szándék szerint inkább látszik valamiféle „tisztátalan", démoni kreatúrának, mint emberi lénynek: «Изображая Передонова, рассказчик, хотя и ненавязчиво, но очень

последовательно, внушает читателю мысль о том, что его ‘герой’ – не человек (то же самое он делает и с другими персонажами романа: Вершина – ‘колдунья злая’, Володин – ‘баран’, сестры Рутиловы – ‘молодые ведьмы’ и т.д.), причем эта мысль внушается чаще всего за счет приемов мифологизации всего художественного пространства, времени и персонажей» [Салма 1989: 179]. A különféle pszichikai anomáliáknak köszönhetően Peredonov személyisége valóban széthullani látszik, s beteges tudatán keresztül a továbbiakban minden új jelentést és más értelmet nyer. Ekképpen a káosz egyre inkább elhatalmasodik a világon, azzal párhuzamosan, ahogy Peredonov tudata is egyre jobban elhomályosul, s így mintegy az őrület árnyékával burkolja be a környezetét is. Így változik át a regény világa fenyegető démoni erők arénájává, amit már önmagában is úgymond a Peredonov életére törő gyilkosok, méregkeverők, *oborotyeny*ek, „nenyúljhozzámok” és más infernális lények tömege népesít be. Ahogyan Peredonov alakja démonizálódni kezd, úgy fordul át a Peredonov szemével láttatott világ is démoni pokollá, az azt benépesítő emberek pedig pokolbéli szörnyekké [Шарняи 2007: 360].

E „pokolnak” válik mintegy „főpapjává” maga Peredonov, akinek alakját a szakirodalom nem véletlenül tekinti gyakorta a Sátán megtestesülésének, de legalábbis a Sátán által megszállt figurának. Ez a magyarázat ugyanakkor sok vonatkozásban erősen leegyszerűsíti a problémát. A bogumil tanok hatása alatt formálódó népi legendákban ugyanis a Sátán maga is gyakran aktív résztvevője a világ teremtésének, ez pedig teljes mértékben megfelel a népi dualisztikus világfelfogásnak. Ezzel párhuzamosan a teremtés univerzális mítoszaiban a köpés aktusa sokszor olyan központi szakrális gesztusként értelmeződik, ami sehogyan sem választható el magától a teremtéstől: az istenek így hozták létre a földet, így adtak lelket a még lélektelen embernek, stb. Az orosz népi legendákban a Sátán is nemritkán hasonló szerepet játszik: *«Сатана начал землю изо рта выплевывать, как плюнет – болота станет. (...) Так он наплевал по всей земле болот»* [Власова 2001: 467]. A köpés, köpködés, mint olyan Peredonovnak is állandó attribútuma, ugyanakkor a köpés aktusa esetében nem a teremtéshez, hanem a romboláshoz, illetve mások megalázásához rendelődik hozzá:

„Peredonov odament a falhoz, és döngetni kezdte a csizmája talpával. (...) – Valahányszor elköltözünk, mindig összerondítjuk a falakat –

mondta Peredonov. – Hadd emlegessenek meg bennünket! (...) És a fal elé állva, mind a hárman köpködni, tépdesni kezdték a tapétát, és a csizmájukkal döngették a falat” [21]; illetve: *„–Köpni akarok rád – mondta nyugodtan Peredonov. – Engem nem fogsz leköpni! – kiáltotta Varvara. – Márpedig igenis leköplek! – mondta Peredonov. Felállt, és közönyös, bamba képpel Varvara arcába köpött”* [19].

Amennyiben pedig a keresztény démonológiát vesszük alapul, akkor azt is mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy a keresztény felfogás szerint a démonok, mint ahogy maga a Sátán is, az ún. „fizikai/nem-fizikai természetükön” kívül rendelkeznek „intellektuális természettel” is [Махов 1998: 86]. Mint ahogyan Pszeudo-Dionüszosz is írja *Isten neveiről* című munkájában: «они одарены некоторыми способностями, которые нимало не изменились (т.е. в результате их падения), а сохранились полностью во всем блеске» [idézi: Махов 1998: 86]. Másképpen fogalmazva, a keresztény értelmezés szerint az értelem a Sátánnak is sajátja, s függetlenül romboló tevékenységétől, alapvető vonásai között ott találjuk nemcsak a gondolkodás képességét, hanem az intellektualitásra való feltétlen igényt is. Ezzel magyarázható a benne rejlő hajlam, hogy felébressze a kíváncsiságot, s az ebből eredő kételyt az emberben, ami végső soron arra kényszeríti az ekképpen „megkísértett” embert, hogy gondolkodjon. Ebben a vonatkozásban elég rámutatni a Sátán egyik alakváltozatának, Lucifernek a nevére, ami eredetileg „fényhozót” jelentett.

Ami Peredonovot illeti, nála nem találunk semmilyen hajlamot, vagy hajlandóságot sem a teremtéshez, vagyis az alkotáshoz, sem pedig az intellektualitáshoz, mint olyanhoz. Az ő lényét olyan irreális erők irányítják, mint az állandó félelem és rettegés, s az ebből eredő mérhetetlen gonoszság. A regényben Peredonovval kapcsolatban gyakran ismétlődnek a „gondolatai nem voltak”, s az ehhez hasonló frázisok, melyek mindannyiszor úgy értelmeződnek, mint szellemi sekélyességének és korlátoltságának bizonyságai. Peredonov alakja ilyenképpen sokkalta inkább Ahriman, az értelmetlen rombolás, a mérhetetlen gonoszság perzsa démonának megtestesüléseként értelmezhető, aki különösebb ok és logika nélkül áll bosszút minden teremtményen.

A luciferi és ahrimani eredő sok vonatkozásban meghatározza a gonosz természetéről alkotott koncepciókat. Szologub kortársa, Vjacseszlav Ivanov erről a kettősségről a következőket írja: «Люцифер и Ариман, – дух возмущения и дух растления, – вот два богоборствующие в мире начала, разноприродные, по мнению одних, – хотя и связанные между собою таинственными соотношениями, или же, как настаивают другие – два разных лица единой силы, действующей в ‘сынах противления’; ей же и имя одно: Сатана. Но так как истинная ипостасность есть свойство бытия истинного, зло же не есть истинно сущее бытие, то эти два лица, в противоположность божественным ипостасям, нераздельным и неслиянным, являют себя в разделении и взаимоотрицании, глядят в разные стороны и противоречат одно другому, а самобытно определиться порознь не могут и принуждены искать своей сущности и с ужасом находить ее – каждое в своем противоположном, повторяя в себе бездну другого, как два наведенных одно на другое пустых зеркала» [Иванов 1994: 312].

Környezetének semmivel sem motivált, céltalan pusztítása, a kandúr kegyetlen kínzása, az emberek gyötrésének és megalázásának örökös kényszere Peredonov alakját a perzsa, s nem pedig a keresztény démonhoz közelíti. Ennek közvetlen bizonyítékának tekinthetjük Peredonov esztelen tombolásának epizódját, melynek „ősi démonában”, „roskatag káoszában” nem nehéz felfedezni az ahrimáni gonoszt:

> *„Szemében van diadal csillogott. Csak egy baj volt: bűz terjengett a szobában. A tapéta mögött ott rohadt és bűzlött a ledöfött besúgó. Rémület és diadal rázta meg Peredonovot: megölte egy ellenségét! Ettől a gyilkosságtól végképp nekibőszült a szíve. Nem követett el ugyan gyilkosságot, de az ő szemében ez ugyanúgy gyilkosságnak számított, mintha elkövette volna. Az eszelős rémület pörölycsapása kialakította benne a bűntettre készséget, és a jövendő gyilkosságnak a lelki élet legalsó rétegeiben rejtőző, nem tudatosult, sötét képzete, a gyilkosság gyötrő viszketegsége, az őseredeti, elkeseredett düh állapota nyomasztóan hatott gyarló akaratára. Mivel még béklyó volt ezen az állapoton – sok nemzedék rétegződött az ős Káinra –, egyelőre kielégülést lelt abban is, hogy Peredonov fejszével hasogatta, késsel*

metélgette, törte-zúzta, rongálta a tárgyakat, a kertben fákat vagdosott ki, hogy ne leskelődjön mögülük valami besúgó. A tárgyak szétrombolásában az ősi démon, az idők előtti kavargás szelleme, a roskatag káosz tobzódott, miközben az eszelős ember vad szeme olyan rémületet tükrözött, amely a haldoklás iszonyú kínjaihoz, rémségeihez hasonlított" [259].

Az alkotás és a rombolás végeredményben egyazon teremtő aktus két ellentétes pólusa. Peredonov állandó metamorfózisainak eredményeképpen pedig adott esetben a hangsúly az alkotásról a rombolásra kerül át, azaz, másképp fogalmazva, az író által teremtett mítosz egyfajta antimítoszba fordul át: «Тот общий миф, который творит здесь рассказчик, (...) должен был бы быть назван не мифом, а антимифом, так как это не миф 'творения', какими по существу являются космогонические мифы, всегда в конечном итоге говорящие о становлении миропорядка, о культуре, а нечто прямо противоположное: индивидуальный, детерминистический миф разрушения, гибели культуры, ее движения вспять» [Салма 1989: 181].

Ebben a visszájára fordított „peredonovi" világban a többi szereplő alakja is más kódban értelmeződik. Ilyen szempontból kiemelkedő helyet foglal el Vologyin, aki az adott pokoli koordináták között maga is infernális lénnyé válik. Vologyin metamorfózisai azonban mintegy Peredonov metamorfózisainak ellenpontját adják a regényben: míg Peredonov végig egyfajta tisztátalan, pusztító lényként szerepel, addig Vologyin a bárány attribútumaival van felruházva:

„Boldog, hangos nevetéssel belépett Pavel Vasziljevics Vologyin, egy fiatalember, aki mindenestül, arcban is, mozgásban is csodálatosan hasonlított a bárányhoz: a haja göndör, akár a bárány gyapja, a szeme dülledt és bamba – mindene olyan, mint egy vidám bárányé; buta fiatalember. Asztalos volt…" [19].

Hiába tehát Vologyin jámborsága és szelídsége, ami mintegy magától értetődően fakad már attribútumaiból is, Peredonov szemében mégis a népi démonológia

legveszélyesebb alakváltó lényévé, azaz oborotyennyé válik. Erre vonatkozó konkrét utalás nem kevés van a szövegben:

> *„Egy útkereszteződésnél bárány állt, és bambán bámult rá. Ez a bárány annyira hasonlított Vologyinhoz, hogy Peredonov megijedt. Az fordult meg a fejében: hátha Vologyin időnként bárannyá változik, hogy figyelje. (...) A bárány bégetni kezdett, és ez hasonlított Vologyin kellemetlen, átható, éles nevetéséhez"* [196–197]; vagy: *„Az útkereszteződésnél egy birka állt, és bambán bámult Peredonovra. Egy sarok mögül egyszer csak bégetős nevetés hallatszott, előbukkant Vologyin, és odament Peredonovhoz, hogy üdvözölje. Peredonov mordan nézett rá, és a bárányra gondolt, amely az imént még ott állt, és most egyszeriben nincs sehol. Hát persze – gondolta –, Vologyin változgat át birkává. Nemhiába hasonlít annyira birkához, ezért nem lehet pontosan tudni, nevet-e vagy béget"* [216].

Az *оборотничество*, azaz a metamorfózis tulajdonképpen a regény mitologikus leitmotívumává válik, ami alapjaiban határozza meg a szövegstruktúrát, vagyis Meletyinszkij kifejezésével élve «становится инструментом структурирования повествования». Az ördögi gyilkossá átváltozó Peredonov, és a bárannyá alakuló Vologyin átváltozásai mellett ide tartoznak a regény egy harmadik kulcsszereplőjének, Versinának tisztátalan átváltozásai is, aki ilyen értelemben „gonosz boszorkánnyá" lesz. Ennek megfelelően Versina állandó attribútuma a fekete ruha (tkp. a férje halála miatt viselt gyászruha), illetve a dohányzás, s az alakját mindig sejtelmesen beburkoló dohányfüst:

> *„Versina megszólította. Nagy fekete kendőbe burkolózva kertjének rácsa mögött, az utcaajtónál állt és cigarettázott. Peredonov csak kisvártatva ismerte fel. Az asszony alakjában valami baljós dolog sejlett fel: egy fekete boszorkány állt előtte, és bűvös füstöt eregetve varázslatot űzött. Peredonov köpött egyet és ördögűző igéket mormolt"* [191].

Ugyanakkor fontos momentumnak tekinthető Szasa sajátos metamorfózisa is, aki mintegy nemi státust vált, vagy akár maga az álarcosbál, mint a tömeges metamorfózisok jellegzetes színtere, és így tovább. A metamorfózisok talán legsajátosabb típusát azonban a *недотыкомка*, azaz a *nenyúljhozzám* képviseli, melynek alakja elsősorban az orosz népi démonológiának a szobában le-föl guruló, az embert őrületbe kergető *tüzes golyó*ját (*огненный шар*) idézi, ami egyfajta kevéssé konkretizált létezési vagy „alakváltási" forma, és a rontás vagy a tisztátalan erő jelenlétét jelzi, elsősorban az ördögét[20] [Власова 2001: 377]. A regényben vissza-visszatérő *nenyúljhozzám* legjellemzőbb tulajdonsága így éppen különféle állapotainak szünet nélküli váltakozása. A legkülönbözőbb alakokban mutatkozik meg Peredonovnak, ami igazából tulajdonképpeni lényege is egyben:

> *„A nenyúljhozzám a székek alatt meg a szögletekben futkosott és fel-felüvöltött. Piszkos, büdös, undorító volt és félelmetes. Most már világos volt, hogy ellenséges Peredonovval szemben, és éppen őmiatta gurult ide, mert hisz korábban nem volt soha és sehol. Létrehozták, és varázsszavakkal megidézték. És most elvarázsolva, sok-sok alakban itt él az ő rémítgetése és elpusztítása végett, állandóan figyeli, lépten-nyomon becsapja, kigúnyolja: hol a padlón gurul ide-oda, hol rongynak, szalagnak, gallynak, zászlónak, fellegnek, kiskutyának, utcai porfelhőnek álcázza magát, és mindenütt ott mászik vagy szalad utána – egészen kimerítette, elcsigázta már azzal a kavargó ugrabugrálásával"* [255].

A Peredonovot őrületbe kergető *nenyúljhozzám* démoni alakváltó természetét vizsgálva Sz. Iljov professzor nyomatékosan felhívja a figyelmet a Versina és a *nenyúljhozzám* között fennálló szoros genetikai összefüggésekre. Eszerint Versina alakja mögött maga a *nenyúljhozzám* rejtőzik,[21] ami így mintegy meg is magyarázza Versina gyakori és különös felbukkanásait Peredonov körül: «Другая ипостась

---

[20] Egy ilyen vologdai hiedelemmonda-részlet: *„…És egyszer csak azt vette észre, hogy egy jókora tüzes golyó a lábaihoz gurul. Szidorka megértette, hogy ez ördögi kísértés, és felkiáltott: Távozz tőlem! Erre a golyó nyomban eltűnt"* [Власова 2001: 377].

[21] Ezt látszik alátámasztani bizonyos attribútumaik hasonlósága is: míg a *nenyúljhozzám* egyik fő ismertetőjegye a visszataszító szag, illetve asszociációk révén (*tüzes gömb*) akár maga a tűz is, addig Versináé az égő cigaretta és a kellemetlen szagú füst.

недотыкомки, несомненно, скрывается под личиной Вершиной. Не случайно ее образ так часто возникает на страницах романа, так тесно связан с судьбой Передонова и сопровождает его от начала до конца, не случайно так таинственны и загадочны ее улыбки, жесты и намеки. (...) Во всем облике Вершиной, во всех ее подавах угадывается таинственное сходство ее с недотыкомкой, что намечено отдельными штрихами уже в первой сцене встречи с нею Передонова, когда о недотыкомке еще не было и намека» [Ильев 2004: 48].

Az időhatárok lényegében az állandó metamorfózisoknak köszönhetően strukturálódnak át: az időtlenség diadalmaskodik a jelenen, ami így minden vonatkozásban a véget nem érő várakozás és félelem ördögi örökkévalóságába megy át. Ilyenképpen a fizikai idő véglegesen átadja a helyét az örök átváltozások idejének, azaz a mitikus időnek, pontosabban fogalmazva a Szologub által teremtett mítosz időnkívüliségének.

Az időhatárok mellett a térviszonyok is hasonlóképpen mitologizálódnak a regényben. Ebből a szempontból az útkereszteződés toposza tekinthető meghatározónak és emblematikusnak, amely egyúttal az orosz mitikus-rituális hagyománynak is meghatározó eleme. Emellett az útkereszteződés, mint olyan, a népi elképzelések szerint a helyes és helytelen út közötti választás szimbólumaként értelmeződik, s ennek köszönhetően a tisztátalan erő, a gonosz démonok kedvelt felbukkanási helye, akik az embert megkísérlik letéríteni a helyes útról. Éppen ezért nem véletlen, hogy az „oborotyeny" Vologyin leginkább az útkereszteződésekben bukkan fel Peredonov előtt. Az útkereszteződés, s általában az út toposza az orosz mitikus-rituális hagyományban a „szent helyekkel" szembenálló „borzasztó helyként" jelenik meg, s mindannyiszor a meghatározatlanság és konkréttalanság metaforájaként értelmeződik [Щепанская 2003: 252].

Az úttal és az útkereszteződéssel kapcsolatban éppen ezért kap elsődleges hangsúlyt a félelem, és az ebből fakadó óvatosság, mint a konkréttalanság, megfoghatatlanság átélésének, illetve túlélésének lehetséges stratégiája [Щепанская 2003: 252]. Ennek megfelelően a lelki állapot mintegy ok nélküli, hirtelen megváltozása, illetve az ijedtség és a rettegés a hagyományos démonológiai diskurzusban a különféle mitikus lények alakjában perszonifikálódott: «Эти персонажи могут рассматриваться как образы страха. Рассказывая о встрече с

нечистой силой, обычно подчеркивают нарастающую тревогу или внезапный испуг – как обязательный атрибут и признак ее явления. Ощущение страха само по себе служит (...) свидетельством близкого присутствия (...) нежити» [Щепанская 2003: 254]. Tehát a konkrét ok nélküli, váratlanul az emberre törő félelem az orosz mitikus-rituális diskurzusban a tisztátalan erő közeli megjelenését jelzi.[22] Éppen emiatt van, hogy az „oborotyeny" Vologyin – Peredonovnál mindig félelemmel és rémülettel kísért megjelenését – baljós és fenyegető momentumok előzik meg, melyek a varázsmesék és a hiedelemmondák hasonló motívumaira emlékeztetnek:

> *„Az utcán minden ellenségesnek és baljósnak tűnt fel Peredonov szemében. Egy útkereszteződésnél bárány állt…"* [196]; vagy: *„Az ínséges élet csöndes birodalma magába zárkózott, és nyomasztó szomorúságban senyvedt. A fák kilógatták ágaikat a kerítésen, leskelődtek Peredonov után, akadályozták a haladásban; susogásuk gunyoros volt és fenyegető. Az útkereszteződésnél egy birka állt…"* [216].

Vologyin metamorfózisokra való feltételezett képességének gondolata miatt Peredonov arra a következtetésre jut, hogy Vologyin a vesztére tör, majd Peredonov alakját magára öltve átveszi a helyét az emberek között:

> *„Lám csak, az anyjára panaszkodik, miért szülte – gondolta Vologyinról –, nem akar Pavluska lenni. Látszik, hogy csakugyan irigyel. Talán már meg is fordult a fejében, hogy elveszi Varvarát, és az én bőrömbe bújik. Ezt gondolta Peredonov, és szomorúan nézett Vologyinra"* [58]; vagy: *„Itt van például Vologyin: nemhiába ismételgeti állandóan a 'jövendőbeli tanfelügyelő' szavakat. Utóvégre voltak már olyan esetek, hogy valaki kisajátította a más nevét, és aztán kedvére élt"* [59].

---

[22] Két szemléletes példa erre a mai folklórból: *«Не знаю, что такое: берем (ягоды), а сами будто и боимсе»*; vagy: *«Меня выпугало на аэродроме. Билеты пошла купить. Аккурат в 12 часов ночи сижу, слышу: идут, разговаривают, мужчина и женщина. Я думаю: не буду показываться. А потом уж думаю: пойду к кассе, скажу, что я первая. Встала к кассе, смотрю – никого нет. Ой, мне так страшно стало!»* [Щепанская 2003: 254].

Peredonov azon félelme, hogy „kicserélik”, végső soron az orosz népi démonológiában is mélyen kódolva van: az ember „kicserélése” egyike a tisztátalan lények, különösen pedig az *oborotyeny* legjellemzőbb tevékenységének. Peredonov önnön fantazmagóriáiban így teljesen védtelennek bizonyul, hiszen közönséges „halandó” aligha állhat ellen az ilyen természetfölötti erőknek. Az orosz népi démonológia szerint ugyanis az *oborotyeny*t csakis „tudományos” ember, varázsló pusztíthatja el, az is csak a legritkább esetekben, mivel *„az oborotyeny felettébb ravasz és fondorlatos teremtmény”* [Власова 2001: 370]. Peredonov tulajdonképpeni kiszolgáltatottsága és védtelensége ebben a vonatkozásban a fekete mágiától, azaz a „tudománytól” való mérhetetlen félelemből ered, hiszen így nem ismerheti sem a védekezés módjait, sem eszközeit. A fekete mágiától való kétségbeesett rettegés jól látszik a fekete borítójú szakácskönyv láttán Peredonovot hatalmába kerítő babonás félelemből, mikor is Varvarát mintegy „rajtakapja” annak tanulmányozásán, hogy ekképpen veszejtse őt el:

> *„Amikor Peredonov hazament, Varvarát a szalonban találta, könyv volt a kezében; ez ritkán fordult elő. Varvara szakácskönyvet olvasott, az egyetlent, amelyet néha kinyitott. A könyv fekete kötésű, ócska saláta volt. A fekete kötés szemébe ötlött Peredonovnak, és nyomasztóan hatott rá. (...) – Fekete könyvből főzött ételt nem eszem! – jelentette ki határozottan Peredonov; gyorsan kikapta a könyvet a Varvara kezéből, és átvitte a hálószobába. Fekete könyv! És még ebből főzzön ebédeket! –gondolta ijedten – Csak az hiányzott, hogy nyíltan fekete mágiával*[23] *pusztítsanak el. Meg kell semmisíteni ezt a szörnyű könyvet – gondolta”* [103].

Ha Peredonov indítékait nézzük, nyilvánvalóvá válik, hogy a regény végén elkövetett valódi gyilkosság végeredményben nem más, mint a beteges méreteket öltő emberi kiszolgáltatottság és félelem érzéséből fakadó, azaz pszichológiailag erősen motivált tett. Hiszen Peredonov szüntelenül saját ellenlábasát látja Vologyinban, egy minduntalan a vesztére törő démoni lényt, egy veszélyes

[23] A fekete mágia oroszul: *чернокнижие*, ami szószerinti fordításban „feketekönyvességet” jelent; a fekete könyv láttán Peredonov ezért asszociál a gonosz mágiára.

alakváltót, aki Peredonov „bőrébe bújva” át akarja venni a helyét. Természetesnek tűnik hát számára az eszelős gondolat, hogy amennyiben „igazi” ellenségét elpusztítja, lelepleződik az „összeesküvés”, s ő megmenekülhet:

> *„Peredonov komor volt. Már minden amolyan lázálom volt számára: értelmetlen, összefüggéstelen és váratlan. Rettentően fájt a feje. Egy képzet tolakodóan ismétlődött: Vologyin – az ellensége. Ez egy rögeszme súlyos rohamaival váltakozott: meg kell ölni Pavluskát, amíg nem késő. És akkor lelepleződik minden ellenséges fondorlat”* [315].

Mindennek következtében Peredonov tette, ami első pillantásra feleslegesnek és értelmetlennek tűnik, végeredményben rituális gyilkosságnak bizonyul, egy sajátos áldozatbemutatásnak, ami valójában az állandó szorongás és rettegés révén már kezdetektől fogva bele van kódolva a regény szövetébe. Peredonov, akár egy őrült pogány áldozópap, a tisztátalan eredetű félelemtől és rettegéstől való szabadulásának reményében áldozza fel Vologyint, a bárányt:

> *„Vologyin félelmetesnek és fenyegetőnek rémlett. Védekezni kellett. Peredonov gyorsan előrántotta a kést, rávetette magát Vologyinra, és elmetszette a torkát. Patakban ömlött a vér. Peredonov megrémült. Kezéből kiesett a kés. Vologyin még mindig bégetett, és igyekezett mindkét kezével megragadni a torkát. Látszott, hogy halálra rémült, egyre gyöngül, és nem tudja a torkához emelni a kezét. Hirtelen holtra vált, és rádőlt Peredonovra. Szaggatott visítás hallatszott – mintha fuldoklott volna Vologyin –, majd elcsitult. Rémületében felvisított Peredonov is, utána meg Varvara. Peredonov ellökte Vologyint. Vologyin elnehezedve a padlóra zuhant. Hörgött, rugdalózott, majd nemsokára meghalt. Egyenesen felfelé meredő, nyitott szeme megüvegesedett”* [317–318].

A regény démonizált/démonizálódott világának megfelelően az ilyen végkifejlet tehát törvényszerűnek tűnik. Ahogyan a keresztény elképzelések szerint Krisztusnak le kell győznie az Antikrisztust, úgy a visszájára fordított peredonovi

világban – a fentiekben leírt kronotoposz törvényeinek megfelelően – minden fordítva történik. Ebben a magából kifordult, azaz démoni világban Peredonov, mint a Sátán „eretnek”, szellemtelen hasonmása pusztítja el vélt ellenlábasát, az ártatlan „bárányt”, Vologyint, aki így Isten bárányának szintén „eretnek”, tökéletlen megtestesüléseként egy pogány rítus áldozati bárányává válik.

2. Az ember és a kultúra metamorfózisai (Zamjatyin: *Barlang*)

Az ember metamorfózisai között alapvető helyet foglalnak el az olyan átváltozások, melyek egyfajta sajátos visszafejlődést, az ember „eredendő", azaz „ősi" állapotához való visszatérését jelenítik meg. Ezekben az esetekben az ember, mint olyan, mind szellemi, mind morális értelemben jelentős, visszafelé mutató átalakuláson megy keresztül, azaz esetében az ösztönök világa válik dominánssá, ami nyilvánvaló módon külső megjelenésében is kifejezésre jut. A népi gondolkodás számára ez a jelenség ölt testet azokban a tisztátalan metamorfózisokban (*оборотничество*) is, melyek végső soron az ember időleges, periodikus, ritkábban végső „elállatiasodását" modellálják. A szláv népi démonológiában elsődlegesen a *farkasember* (*волк-оборотень, волколак*) alakja tartozik ide, ugyanakkor az egyéb ilyen átmeneti lények is jelentős szerepet játszanak.

Az ember visszafejlődésének, azaz negatív előjelű metamorfózisainak irodalmi interpretáció közül kiemelkedik Jevgenyij Zamjatyin *Barlang* című elbeszélése (*Пещера*, 1920), amely egyúttal a hagyományos diskurzusban a kultúra elemi közegeként értelmezett toposz, Pétervár destruktív metamorfózisait is megjeleníti. Maga az elbeszélés közismerten a zamjatyini kispróza azon darabjai közé tartozik, melyek az 1917-es petrográdi télről festenek „döbbenetes képet", ahol — Hetényi Zsuzsa problémákat fel sem vető „formulájával" élve — „az emberekből barlanglakó állatok lettek, ki ölni tanul meg, ki lopni, és aki tiszta szeretne maradni, az az öngyilkosságba menekül" [Hetényi 1997: 249]. Az 1917-es év tele, azaz az októberi eseményeket követő kaotikus időszak — magától értetődően — valóban az egyik meghatározó forrása az elbeszélésnek, melyet 1928-as *Önéletrajz*ában Zamjatyin lakonikus tömörséggel örökít meg:

«Веселая, жуткая зима 17–18 года, когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы. Позже — бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедки, смолотый на кофейной мельнице овес. А рядом с овсом — всяческие всемирные затеи: издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира…» [Замятин 1989a: 42].

A *Barlang* című elbeszélés mégsem tekinthető csupán eme meghatározott, aktuális események művészi lenyomatának, hiszen az ember regresszív metamorfózisa, azaz az ember és a világ kulturális-morális nivellálódása az írót már korábban is foglalkoztatta. Mindezt jól illusztrálja Zamjatyin 1916-os datálású *Hó* (*Снег*, 1916) című rövid írása, melyben a későbbi elbeszélésében kibontott gondolatot sűríti egyetlen tömör képbe:

«Всю ночь – снег с неба. К утру – земля вылечится. К утру из насквозь процелованной – снова станет застенчивой синеглазкой с длинной косой, и все – удивленное, новое, все – сначала: только дожить до утра.

Утро. Синий снег – весь изляпан сапожищами» [Замятин 1989b: 322].

Az elbeszélésben tehát a civilizáció és a kultúra pusztulásának lehetünk tanúi, minek következtében sokan a regresszió, azaz a végleges leépülés irodalmi ábrázolásaként fogják fel a művet. Ez a megállapítás teljes mértékben helytállónak is tűnik, már ami a civilizáció összeomlását illeti.

Egészen más a helyzet a kultúrát illetően, ami a zamjatyini koncepció szerint továbbra is fenn kell, hogy maradjon, még ha a kultúra egyes fenoménjai bizonyos téren sérülnek, illetve meghatározott módon újra is értelmeződnek. Ez a fajta átalakulás leginkább a kulturális tér beszűkülésében érhető tetten, ami az egykor a kultúra bástyájaként számon tartott, a kultúra fizikai megtestesüléseként értelmezett Pétervár egésze helyett kizárólag a „valahogy házakhoz hasonló, éjfekete sziklák”

belsejére korlátozódik. Így az elbeszélés cselekményének színtere alapvető metamorfózisokon megy keresztül, az emberi otthonok hideg barlanggá válnak, azaz olyan hellyé, amely egyebek mellett a halál színtereként értelmeződik, az Alsó Világot szimbolizálja, s mint a holt lelkek tartózkodási helye, a pokollal is azonosul [Jelképtár 1996: 33]. Ezzel párhuzamosan az elbeszélésben a „barlangok" mélyére való visszahúzódás motívuma a „hermetikusan magába záró tér" metaforáját realizálja, ami már önmagában is — akár a „barlang" szemantikai jelentéstartalmaitól függetlenül — egyfajta infernális jelleget kölcsönöz az elbeszélés térstruktúrájának: „A belső terekhez fűződő élményeink — írja Faragó Kornélia — egy izgalmas paradoxont körvonalaznak. Egy paradoxont, amely a következőkképpen fogalmazható meg: a bensőségesség zárt tágasság. Olyan zártság tehát, amelyből nem hiányoznak a nyitott struktúrák. A nyitott szerkezetek hiánya, a hermetikusan magába záró tér a megvalósulás lehetetlenségéről beszél. Bizonyos jelhelyzetekben a kilátás és betekintés, kilépés és bebocsátás kétirányúságát működtetni képtelen terek az elválasztottság metaforáivá, a szenvedés helyeivé alakulnak, és a rabság képzetrendszerét kapcsolják magukhoz" [Faragó 2005: 5].

A város kultúrteréből a barlangok mélyére száműzött/menekített kulturális hagyomány így szintén jelentős metamorfózisokon megy keresztül: a civilizatórikus értelemben a kezdeti stádiumba, azaz a „primitív" létállapotba visszahullott ember gondolkodása és motivációi is hasonlatossá válnak a „primitív" ősökéhez. Mindez magától értetődő módon vonja maga után a kulturális hagyomány átrendeződését is. Másképpen fogalmazva az „ősemberi" létállapot szellemi értelemben egyet jelent a kultúra forrásaihoz való visszatéréssel, mikor a hétköznapi élet különféle reáliái is a gyakorlati életben gyökerező szellemi-rituális szerepük révén tesznek szert jelentőségre:

> *„Mahagóni íróasztal; könyvek: kőkori agyaglepények; Szkrjabin, opus 74; vasaló; öt szem nagy szeretettel fehérre mosott krumpli; nikkelezett ágyrácsok; fejsze, ruhásszekrény, tűzifa. És e világmindenség középpontjában — az isten, egy rövid lábú, alacsony, rozsdavörös, mohó barlangi isten: egy vaskályha"* [Zamjatyin 1969: 406–409].

Vagyis e felsorolásban elsősorban olyan kulturális reáliákat találunk, melyek gyakorlati hasznuk mellett szellemi jelentéssel is bírnak, és viszont: a korábban szellemi tartalmat hordozó tárgyak rekvizitum jellege kerül előtérbe, ami végeredményben a kultúra fenoménjainak az adott szellemi háttér függvényében való átértelmeződésével, vagyis egy újfajta értékrend születésével hozható összefüggésbe. Ilyen értelemben válhatnak a könyvek „kőkori agyaglepénnyé", mint ahogy a Szkrjabin opus, vagy az egykoron a szellemi alkotás színhelyéül szolgáló „mahagóni íróasztal" is már csak az emberi emlékezet legmélyén hordozza az eredeti mögöttes tartalmakat. Ezzel párhuzamosan tesz szert új jelentésre az étel, vagyis az az „öt szem krumpli", melyet mintegy áldozati ételként készítenek elő, azaz „nagy szeretettel fehérre mosnak". Hasonlóképpen nyeri vissza a fejsze is eredendő, ősi szemantikáját: egyszerű munkaeszközből újra isteni attribútummá, az életet adó tűz, vagyis a „vaskályhaisten" táplálásának rituális eszközévé lesz, egyszersmind a „kultusz" egyik legfontosabb kellékévé és egyúttal tárgyává válik. A „tűzifa" ebben a kulcsban szintén az „öt szem krumplihoz" hasonló szellemi-szakrális jelentést kap: funkcióját tekintve hasonló módon életet adó rituális táplálékot jelent, ami immár nem az emberé, hanem az „isteneké", egyfajta engesztelő áldozati ajándék, az „isten" megbékélésének, azaz az ember életben maradásának záloga. Ebben a kódban gondolkodva a „vaskályhaisten" is az őstörténeti kultuszok isteneihez válik hasonlatossá: egy újabb és újabb áldozatot követelő, „mohó barlangi" isten ölt benne testet, akinek jóindulata a neki szánt áldozati ajándékok gyakoriságán és mennyiségén múlik, s azok elmaradtával nem törődik tovább az ember sorsával: *„Közönyösen elszundít a vasisten"* [417]. Ilyen értelemben az elbeszélés az ősi idők szellemiségét idézi meg, nemcsak egzisztenciális vonatkozásban tehát, hanem elsősorban a szellemiség tekintetében. Az itt ábrázolt emberi metamorfózisok már csak ezért sem tekinthetők valamiféle végleges, regresszív folyamatnak, mivel „az életet adó vaskályhaisten" animisztikus kultuszában, és az erkölcsi értékrend — újraértelmezettségében is élő — jelenvalóságában eleve benne rejlik a kultúra újjászületésének lehetősége.

Ennek megfelelően a műben a „civilizatórikus idő" helyét is — annak felfüggesztődése után — egyfajta, a szakralitásban gyökerező „kulturális idő" veszi át, ami megfeleltethető az időstruktúra archaikusabb értelmezésének és ebből következő tagolásának is. Az időt így az időjárás váltakozása és változása alapján

tartják számon, illetve az ahhoz igazodó naptári ünnepek szerint strukturálják, így a mű cselekményidejének periodizálása végső soron az archaikus, ún. népi-pravoszláv naptárral (*народно-православный календарь*) rokonítható:

> *„Martyin Martyinics és Mása Mária Oltalmára beszögezte a dolgozószoba ablakait; a Kazanyi Szűz ünnepére kiszorultak az ebédlőből, és bevették magukat a hálószobába. Tovább már nem volt hová visszahúzódni; itt kellet átvészelni az ostromot — vagy meghalni”* [406].

Az orosz népi kalendáriumban Mária Oltalma (*Покров Богородицы*, október 1. / 14.) az egyik legfontosabb őszi ünnep, amely végeredményben a tél kezdetét jelöli. Általában ilyenkor esett le az első hó, ezért Mária Oltalmának ünnepe a népi tudatban a föld hótakaróba burkolódzásával, illetve a fagyok beköszöntével fonódott össze: *«На Покров земля снегом покрывается, морозом одевается»* [Праздник 2002: 434]. A Kazanyi Szűz ünnepe (*Казанская икона Божией Матери*, október 22 / november 4) szintén hasonló szerepet tölt be, azaz elsődlegesen a tél eljövetelével kapcsolódik össze. Éppen ezért gyakran a Téli Kazanyi Szűz ünnepének is nevezik (*Зимняя Казанская*), ezzel is megkülönböztetendő a júliusitól [Некрылова 2007: 533]. Eredetileg moszkvai helyi ünnep volt,[24] melyet csak 1649-ben nyilvánított országos ünneppé Alekszej Mihajlovics cár. Emiatt talán érdekes lehet, hogy a későbbi évszázadokban a Téli Kazanyi Szűz ünnepének folklórjában — Moszkva mellett — éppen az elbeszélésben is megjelenített Pétervár játszik fontos szerepet:

[24] A Téli Kazanyi Szűz ünnepét Kuzma Minyin és Pozsarszkij herceg 1612-es moszkvai bevonulásának emlékére rendszeresítették, mikor október 25-én a Kazanyi Istenanya ikonjával vonultak a Vörös térre [Некрылова 2007: 533].

(...) Не судите, бабы, нас,
Мы лето жили не у вас,
Мы лето жили в Питере
И много горя видели.

Я во Питер собирался —
Думал в барины попасть.
Только в бары не попал,
В лапотках домой придрал.

Я во Питере живал,
Москву-город видывал —
Деревенскому житью
Завсегда завидовал. (...)

(...) Наши дома работают,
Мы во Питере живем.
Наши денег дожидают —
Мы в опорочках идем.

[Некрылова 2007: 534]

E két ünnep legfontosabb közös vonása azonban az elbeszélésben is kulcsfontosságú funkciója: e két naphoz, leginkább pedig Mária Oltalmához köthető a télre való felkészülés, a ház téliesítésének, azaz a rések eltömítésének ideje, illetve a lakószobákban is ekkor gyújtottak be először: «С Покрова крестьяне начинали подготавливать свои избы к зиме: утеплять и конопатить их. (...) В этот день в первый раз топили в жилых горницах печи» [Праздник 2002: 438]. Vö.: *„Martyin Martyinics és Mása Mária Oltalmára beszögezte a dolgozószoba ablakait; a Kazanyi Szűz ünnepére kiszorultak az ebédlőből, és bevették magukat a hálószobába."* További idekapcsolódó, érdekes párhuzamot képvisel mind az elbeszélésben, mind pedig a folklórban központi problémaként megjelenő tűzifa-motívum. A folklór tanúsága szerint ugyanis éppen Mária Oltalmának napját tartották alkalmasnak arra, hogy bizonyos mágikus formulák alkalmazásával (melyet általában a háziasszony mondott el a kemencénél), egész télen át biztosítsák a meleget a házban, még ha nem is áll rendelkezésre elegendő tüzelő: *«Покров, натопи избу без дров»* [Праздник 2002: 438].

Az elbeszélés világképének alakulásában az előbbiekkel párhuzamosan fontos szerep jut az orosz népi démonológiából kölcsönzött képzeteknek is. Ez leginkább a „legmammutabb mammut" alakjában ragadható meg, amely egyfajta pusztító őserőként, másrészt pedig mintegy a hideg, a fagy démoni megtestesüléseként jelenik meg az elbeszélésben. Ilyenképpen a „mammut" nem más, mint maga a mindenütt jelenvaló személytelen gonosz, a mindent és mindenkit eltipró, testet öltött káosz:

„a fehér poron, a tömbökön, a barlangokon, a guggoló embereken óriási, egyenletes léptekkel jár a legmammutabb mammut” [418].

Alakját Zamjatyin az orosz népi hitvilágból kölcsönzi, ahol a *mamut* (*мамонт* vagy *мамон*) nem más, mint a föld alatt élő, óriási mitikus szörny: *«Есть зверь мамонт необыкновенной величины, который ходит под землей, как под водою»* [Власова 2001: 328]. A néphitben ma is elevenen élő hiedelmlény születése nyilvánvalóan az újszövetségi *mammon*[25] alakjának népi újraértelmezésével áll összefüggésben, ugyanakkor fontos szerepe volt benne a földben nagyszámban talált mamutcsontoknak, és az azokkal kapcsolatos hiedelmeknek is [Власова 2001: 328]. A néphit *mamut*jának legfontosabb attribútuma a szüntelen mozgás, amivel akár árvizeket és földrengést idéz elő: megváltozatja a tájat, átalakítja az egész környezetét: «Мамонт наделяется особой разрушительной силой. Одним своим движением он изменяет ландшафт, прокладывает русла рек и т. п.» [Власова 2001: 329]. Zamjatyin elbeszélésében hasonlóképpen egy állandóan mozgásban lévő, „kóborló” lényről van szó, ami szintén gyökeresen megváltoztatja a világot. Mintha jelenlétének köszönhetően jött volna el a kegyetlen tél, ugyanakkor alakja úgy is értelmezhető, mintha benne magában öltene testet a dermesztő hideg és a fagy:

„És nem tudni, ki trombitál éjjel a kőösvényen, a sziklák között, és az ösvényt végigszaglászva ki fújja szét a porhavat; talán egy szürke ormányú mammut, talán a szél, vagy talán — a szél nem más, mint a legmammutabb mammut jeges üvöltése. Egy világos: tél van” [406].

Ezzel magyarázható, hogy alakja mintegy végérvényesen eggyé válik a tájjal és a hideggel, s a világ statikus (fagyba dermedt) állapotának dinamikus mozgatóerejévé válik: *„Gleccserek, mammutok, pusztaságok”* [406]. Ebben mutatkozik meg a mamut zamjatyini alakjának kettős természete: nemcsak a pusztító, de bizonyos értelemben a teremtő őserőt is megtestesíti, vagyis egyfajta garanciát biztosít a

[25] Mammon a fényűzés és gazdagság arám neve, a „bírvágy szelleme” [Bibliai nevek 1988: 159].

változásra, vagy legalábbis annak lehetőségére. Mindez teljes összhangban áll a néphit *mamut*jának ambivalens természetével, amely szintúgy képviselheti a teremtő őserőt is (az archaikus világértelmezésben e két eredő általában is szorosan összekapcsolódik, s ennek megfelelően gyakorta egyazon hiedelemalakhoz rendelődik hozzá, vö.: sárkány, természeti ősszellemek, stb.).

A mű világképének megfelelően az ember metamorfózisai is ebben a kulcsban értelmezhetőek. Vagyis a zamjatyini felfogás szerint az ember bizonyos értelemben ténylegesen megfoszttatik önnön szubjektív vonásaitól, s visszahull egy ősi, eredendő állapotba, mely elvileg sokkal inkább az ösztönök, mintsem az emberi szellem világát jelenti. Ebben az értelemben válik maga is — az őt körülvevő kulturális és egzisztenciális tér átalakulásának függvényében — az őstörténet emberéhez hasonlatossá:

> *„Zsineggel körülkötött nagykabátban maga Obertisev nyitott ajtót; rég nem borotvált arca olyan volt, akár egy csupa poros, rőt burjánnal benőtt üres telek. A burján között — sárga kőfogak, a kövek között meg — átvillanó gyíkfarok — mosoly”* [410].

Ugyanakkor mindez lényegében csupán az ember külső vonásai tekintetében igaz, és semmiképpen sem állja meg a helyét gondolkodásának és cselekedeteinek motivációját illetően. Ennek megfelelően az ősemberi allúziók is csak feltételesen érvényesek, s ezzel párhuzamosan Zamjatyin egy másik, ontologikus hagyományt is aktualizál, nevezetesen a bibliait:

> *„Hirtelen fény: pontosan tíz. Martyin nem fejezte be, hunyorogva félrefordult: villanyfénynél nehezebb, mint sötétben. Mert a fénynél világosan látni lehet: az ő arca is gyűrött, agyagszürke (most majd mindenkinek agyagszínű az arca: vissza — Ádámhoz)”* [410].

Ilyenképpen az „agyagszürke” arcú ember nem pusztán az ősemberhez, hanem az Isten által agyagból teremtett ember-őshöz válik hasonlatossá, ami már önmagában is egyfajta garanciát jelent/jelenthet az erkölcsi-szellemi, vagyis humán értelemben vett megújhodásra és újjászületésre. Ennek függvényében értelmeződik a mű morális

vetületeinek vonatkozásában kulcsfontosságú tett, a lopás ténye is. Az ilyen cselekedet mind a bibliai morál, mind pedig — a mű cselekményidejének jelenébe átöröklött — társadalmi erkölcs szempontjából tényleges bűnt képvisel, ugyanakkor adott esetben mindez másodlagos jelentőségűvé válik, s végeredményben a másik iránt érzett felelősség és szeretet által motivált, egyfajta önként vállalt áldozatként értelmeződik. Ugyanakkor az ember számára mindez — éppen a hagyományos, „külső", illetve az eredendő, belső értékrend párhuzamos meglétének köszönhetően — olyan súlyos erkölcsi dilemmát is jelent egyúttal, ami szinte már egyfajta meghasonláshoz, lelki traumához vezet:

> *„A két ajtó közötti szűk ketrecben előrenyújtotta kezét, kitapogatott — egy hasábot és még, és még… Elég! Gyorsan kigyömöszölte magát a lépcsőházba, és behúzta az ajtót. Most csak jó szorosan becsapni, hogy csattanjon a zár… De lám, nem bírja. Nem bírja becsapni a Mása holnapja előtt. És az alig észrevehető, szaggatott lélegzettel jelzett vonalon összecsapott két Martyin Martyinics: az a régi, a szkrjabinos, aki tudta: nem szabad — és az új, a barlangi, aki tudta: muszáj. A barlangi fogcsikorgatva, fojtogatva leteperte a másikat, és Martyin Martyinics a körmeit szaggatva kinyitotta az ajtót, a tűzifa közé dugta a kezét… egy hasábot, a negyediket, az ötödiket be a kabátja alá, az övébe, a vödörbe, aztán becsapta az ajtót, és hatalmas, állati ugrásokkal — lefelé"* [412].

Hasonló áldozat meghozatalát jelenti a szenvedéseknek véget vető „kék fiola" átengedése is. Ennek azért van nagy jelentősége, mert a műben a szenvedésektől való megszabadulás lehetősége, vagyis az öngyilkosság erkölcsi dilemmája elsősorban nem „halálos bűnként" értelmeződik, hanem egyfajta „megváltásként", vagyis ebben az értelemben a fioláról való lemondás egyet jelent a „megváltásról" való lemondással is. A halál, vagyis a „megváltás" ígéretével kecsegtető „kék fiola" ennek megfelelően paradox módon egyszersmind a halhatatlanság zálogát is jelenti egyben:

„Az asszony ledobta a paplant, felült az ágyban — piros, gyors és halhatatlan volt, mint annak idején alkonyatkor a víz —, elkapta a fiolát, és felnevetett” [418].

Mindezt figyelembe véve, az ember ilyen természetű metamorfózisai nem tekinthetők valamiféle végleges, regresszív folyamatnak, hiszen mind morális, mind pedig érzelmi vonatkozásban megtartja — még a „mamutok uralta barlang” díszletei között is — eredendő intellektuális vonásait, s egyúttal azt a morális értékrendet is, amely kitörölhetetlenül él az ember gondolat- és érzelmi világában.

3. A halál, mint az ember végső metamorfózisa (Platonov: *A vasbanya*)

A halál, az ember földi pályafutásának vége, mindig is központi problémája volt az irodalomnak, mint ahogyan a folklórnak is. A halál mibenléte Platonov számára is központi kérdés, ugyanakkor a platonovi prózában elsősorban nem a halál témája a meghatározó, hanem sokkal inkább a halál titkát kutató ember fáradhatatlan útkeresései és vívódásai. Teljesen magától értetődik, hogy a szellemileg érett, azaz felnőtt embert – akár saját léthelyzetétől függetlenül is – foglalkoztatja a halál természete, ugyanakkor Platonov kétséget sem hagy afelől, hogy ez az érdeklődés már a gyermeki lét kezdetén is határozott alakot ölt. Ennek példája *A vasbanya* című elbeszélése (*Железная старуха*, 1941), amely egyúttal az egész életmű egyik meghatározó darabja.

A mű világképe a platonovi felfogásmódnak köszönhetően sok vonatkozásban az ősi, archaikus világképnek feleltethető meg, melyben minden létező, élő és élettelen, organikus egységet alkot:

> *„A fákon zizegtek a lombok; a világot járó szél dudorászott bennük. A kis Jegor ott ült a fa alatt és figyelte a lombok hangját, szelíd, mormoló szavukat.*
>
> *Jegor szerette volna megtudni, mit jelentenek a szél szavai, miről beszélnek neki, és arcát a szél felé fordítva megkérdezte:*
>
> *– Ki vagy, mit mondasz nekem?*
>
> *A szél elmúlt, mintha maga is a kisfiút akarta volna hallgatni, azután újra halk motyogásba fogott, megzizegtette a lombokat, és az előbbi szavakat ismételgette.*
>
> *– Ki vagy? – kérdezte még egyszer Jegor, de nem látott senkit.*

Többé senki sem válaszolt: a szél odább állt, és a lombok elszunnyadtak” [197].

Ez a felfogásmód egyrészt a század első felének irodalmi hagyományában gyökerezik, ugyanakkor elsősorban a műben ábrázolt autentikus, gyermeki világkép sajátja leginkább, ami általában is jellemző a platonovi prózára. Ilyen értelemben az állatok és növények, a szél vagy akár a csillagok is az emberrel egyenrangú félként szerepelnek, s a legfőbb emberi tulajdonságokkal és attribútumokkal ruházódnak föl: ők is gondolkodnak, beszélnek, de ami igazán fontos, ők is érzik és megélik a világ örömeit és iszonyatát, szeretetre vágynak és szeretetet adnak, árvák és magányosak. Ám ami az emberhez hasonlatosan esetükben is a leginkább meghatározó, az az élethelyzetüktől, sorsuktól is független, élet iránti csillapíthatatlan szomj, a makacs élni akarás. A platonovi próza organikusságának eme általános jellegzetességére nagyon jó példa az életmű egyik utolsó darabja, az *Ismeretlen virág* (*Неизвестный цветок*, 1950) című elbeszélés. A címben szereplő virág alakja mintegy az életről és a halálról, minden élő és élettelen organikus egységéről alkotott platonovi felfogás szintézise és sommázata is egyben:

«Днем цветок сторожил ветер, а ночью росу. Он трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть. Он вырастил свои листья большими, чтобы они могли останавливать ветер и собирать росу. Однако трудно было цветку, питаться из одних пылинок, что выпали из ветра, и еще собирать для них росу. Но он нуждался в жизни и перевозмогал терпеньем свою боль от голода и усталости. Лишь один раз в сутки цветок радовался: когда первый луч утреннего солнца касался его утомленных листьев.

Если же ветер подолгу не приходил на пустырь, плохо тогда становилось маленькому цветку, и уже не хватало у него силы жить и расти.

Цветок, однако, не хотел жить печально; поэтому, когда ему бывало совсем горестно, он дремал» [Платонов 1978: 339–340].

Ehhez az organikus gondolatisághoz kötődik ezer szállal a Platonov írói világában szintén alapjaiban meghatározó gyermekiség, a gyermeki természet, ami a platonovi felfogás szerint nemcsak a gyermekek sajátja, hanem ugyanúgy megvan a felnőttekben is, ám esetükben már a személyiség legmélyén él tovább, s immár csak az öntudatlan álom képes újra felszínre hozni azt. *Dzsan* (*Джан*, 1934) című művében, ahol az álomnak egy igen sajátos interpretációjával, mint egyfajta túlélési stratégiával találkozunk, amely paradox módon mintegy az életet segít az elgyötört, kiüresedett emberi léleknek „túlélni", szintén fontos szerep jut a gyermeki „én" álomban való spontán megnyilatkozásának és egyértelmű feltárulkozásának:

> *„Az anyja közelében egy kirgiz nő feküdt, arcával a homokban. Aludt, s álmában gyermeki hangon kiáltozott, ami néha csecsemősírásba ment át, hogy aztán megnyugodjon, s egyenletesen lélegezzen ismét. Csagatájev felemelte az asszony fejét, és látta, hogy egy éltes asszony, és a szája nem nyílott ki, amikor csecsemősírásra emlékeztető, elhaló hangot adott. Úgy tűnt, egy kisgyermek sír benne, s Csagatájev olyannyira magányos volt, és annyira idegen ahhoz az asszonyhoz, hogy fel sem ébresztette álmából — vagy pedig az asszony valóságos gyermeki lelke sírt, amely még életre sem kelt"* [Platonov 1967: 299–300].

Az álom természete *A vasbanya* című elbeszélésben a korábbi művekhez képest nem sokat változik, hasonlóképpen az élet és a halál mezsgyéjeként, egyfajta köztes létként értelmeződik. Ugyanakkor például a *Dzsan* szereplői számára ez, az álom jelentette köztes lét még pozitív módon, egyfajta „megváltásként", az élettel egyet jelentő szenvedéstől és örökös éhségtől való megszabadulásként értelmeződik. Az élettől egyre inkább elidegenedő, „félig élő, félig halott" dzsan nép esetében ez természetesnek is tűnik, hiszen az álom éppen azt a köztes létszférát jeleníti meg, ami leginkább a saját létállapotuknak feleltethető meg. *A vasbanyá*ban megjelenő gyermeki világszemlélet számára azonban ez az álom-felfogás magától értetődően módosul, s itt már a mű poétikai struktúráját meghatározó gyermeki tudat számára teljes mértékben a nemléttel azonosul, azaz olyan fenyegető létállapottal, *„amikor ő nincs"*, tehát egy nemkívánatos, tisztátalan perspektívát képvisel:

„Jegor nem szeretett aludni, szünet nélkül szeretett élni, hogy lássa mindazt, ami akkor is él, amikor ő nincs, sajnálta, hogy éjnek idején le kell hunynia a szemét, és ilyenkor a csillagok az ő részvétele nélkül, magányosan fénylenek az égen” [Platonov 1961: 197].

Azaz a gyermeki tudat számára az álom nemcsak az emberi, azaz élő létállapot felfüggesztődését jelenti, hanem egyúttal a bénító, már-már kozmikus távlatokban értelmeződő magányt is megtestesíti:

„De Jegor nem akart aludni; élni akart, játszani akart, azt akarta, hogy egy csapásra reggel legyen és felkelhessen az ágyból. De kinn elterpeszkedett a hosszú éjszaka, amely még csak most kezdődött, s amit végig se lehet aludni, mert ha el is alszik az ember, pirkadat előtt úgyis felébred abban a legszörnyűbb órában, amikor még minden ember és fű egyaránt alszik, és az álmából felriadt ember teljesen egyedül van a világon, mert őt senki se látja és nem is gondol rá” [199].

Az ébrenlét ennek megfelelően az elbeszélésben működő gyermeki tudat számára a „tisztátalan” álom pozitív ellenpólusaként értelmeződik, ami maradéktalanul lehetőséget ad a világ harmóniájának és organikus egységének közvetlen, személyes megtapasztalására. A világ felfogásának és befogadásának, s egyszersmind elsajátításának egyetlen lehetséges eszköze így a kisfiú esetében a folyamatos párbeszéd, az „én” és a „te” dialógusa, melyben éppen ennek az organikus egységnek kell feltárulnia. Ezzel magyarázható, hogy éppen a „Ki vagy te?” típusú kérdések válnak az elbeszélés leitmotívumává, mint a mű központi problémájának, a „másik” megismerésének eszköze. Ez a magyarázata, hogy Platonov eredetileg éppen a *Ki vagy?* (*Ты кто?*) címet adta elbeszélésének, s csak a későbbiekben módosította azt a mű másik kulcskérdésének, a halál természete kutatásának függvényében.

A vasbanya az elbeszélés másik központi figurája, akinek alakja nehezen értelmezhető a népi hitvilág hasonló képzeteivel való összevetése nélkül. Az ember sorsának megtestesítője ő, pontosabban fogalmazva olyan alak, aki az ember sorsát

annak bevégzettségében testesíti meg, maga a világban folyton jelenlévő, az éjszaka sötétjében ólálkodó, lesben álló halál:

> *„– Anyu, ki az a vasbanya?*
>
> *– Én bizony nem tudom, hallottam róla, de magam sose láttam. Az emberek azt mondják, hogy a banya képében a sors vagy a bánatunk kószál. Ha nagy leszel, mindent megtudsz.*
>
> *– A sors – motyogta Jegor, de nem tudta, hogy az mit jelent”* [204–205].

Ennek megfelelően a vasbanya közeledtével a korábbi harmónia is semmivé válik: a természetes, nyugodt organikus közeg egyszerre fenyegető, veszélytől terhes térséggé változik, ami a csillagokra való kiterjesztésével már-már kozmikus méreteket ölt. A környezet ilyen váratlan metamorfózisa a hiedelemmondák és varázsmesék szüzséjét idézi meg, melyben szintén hasonló hirtelen változások jelzik a tisztátalan erő közeli megjelenését. A platonovi elbeszélésben a környező világ harmóniájának ilyen gyökeres, hirtelen átváltozása mintegy a halál allegóriájává lép elő, ami az élet, a vitalitás, vagyis a világgal való egységnek, harmóniának a hirtelen, visszavonhatatlan megzavarását és megbontását jeleníti meg:

> *„A csend egészen nyomasztó lett, minden megnémult, a csillagokat bevonta a mennyei lepel, s a fű is lekonyult, mintha meghalt volna.*
>
> *Leverő hangok susogtak itt a mélyedésben, úgy hangzottak, mint a holtakért szálló sajnálkozás sóhajai. Jegor fülét megütötték ezek a rejtélyes hangok, és tüstént kinyitotta a szemét. Egy sötét, hatalmas emberi alak állt előtte, körvonalai belevesztek a fekete éjszakába, s látszott, éppúgy kész a maradásra akár az eltűnésre”* [203].

A vasbanya ezzel párhuzamosan egyfajta mumusként (orosz *бука*), éjszakai rémalakként is értelmezhető, akinek alakja mintegy eggyé válik, összeolvad az éjszaka sötétjével: *„körvonalai belevesztek a fekete éjszakába”*; ugyanakkor az orosz hiedelemvilág ilyen rémeivel szemben határozott, konkrét lényként, antropomorf formában jelenik meg: *„hatalmas emberi alak állt előtte”*. A banya mumusként, azaz

mitikus gyermekijesztőként (orosz *пугало*) való értelmezése már csak azért sem teljesen alaptalan, mivel csakúgy, mint a néphit gyermekijesztői, csak a gyermekek számára értelmeződik konkrét realitásként, míg a felnőttek világában már csak fiktív mitikus lényként, akiben nem hisznek, csupán engedetlen gyermekeiket próbálják a vele való ijesztéssel rábírni valamire, leggyakrabban az alvásra.[26] Az elbeszélésben a vasbanya valóságában az anya szintén nem hisz, csupán gyermekét próbálja rávenni vele, hogy elaludjon:

> *„– Miért nem alszol, mit motyogsz? Te bolondos! – szólt rá, és megigazította a takarót Jegor lábánál. – Aludj, mert a vasbanya ott kószál a sötét mezőn, és keresi azokat, akik nem alszanak, és elviszi magával”* [200].

A megszemélyesített halál a XIX–XX. századi orosz néphitben leginkább borzasztó kinézetű, csontos öregasszonyként jelenik meg, aki éppen ebben az alakjában gyakori szereplője a hiedelemmondáknak és a népmeséknek is: «Персонифицированная Смерть в виде костлявой и безобразной старухи с косой является героем многих народных рассказов, быличек и сказок» [Мифология 1995: 360]. A halált megszemélyesítő vasbanya termete (*„hatalmas emberi alak”*) szintén a folklór halál-öregasszonyát idézi, aki szintén hangsúlyozottan magas termetű lényként jelenik meg a hiedelemmondák többségében [Власова 2001: 478], s aki általában láthatatlan marad az emberi tekintetek előtt.

A felnőttektől eltérően Jegor gyermeki szemeivel egy rövid ideig láthatja is a vasbanyát, vagyis a halált, ugyanakkor csak kevéssé tisztán, a köztük lévő homályon és sötétségen keresztül. Adott esetben ez a körülmény tökéletes összhangban áll a folklórhagyománnyal, mely szerint a halált a tiszta, ártatlan emberek csak nagyon ritkán láthatják, méghozzá jóval annak végső eljövetele előtt, s akkor is egyetlen pillanatra: «Смерть видит не всякий. Чаще видят ее грешные люди; праведные — редко и то только на момент. Видят ее (...) задолго до ее последнего

[26] Egy példa az orosz folklórból: «Робёнку, буде не слухатце, говоришь: Спи, спи, бука идёт» [Власова 2001: 55].

прихода» [Власова 2001: 478]. Jegor is éppen emiatt tud csupán egyetlen pillanatra a banya arcába nézni, majd miután agyagot dob felé, rögtön hátra is hőköl, s a földre veti magát:

> *„A banya Jegor fölé hajolt és egyre közeledett hozzá. A kisfiú szinte odatapadt hátával a földhöz, és tágra nyitott szemmel nézte a föléje hajló vasbanyát. Ahogy így lehajolva közeledett hozzá és a homály egyre csökkent közöttük, Jegor felkiáltott:*
>
> *– Ismerlek, ismerlek téged! Nem kellesz nekem, megöllek! – s a maroknyi agyagot a banya arcába vágta, jómaga pedig megdermedve lapult a földhöz”* [203–204].

A banya alakjának rejtélyessége, ismeretlensége az elbeszélésben igen nagy hangsúlyt kap, s ennek megfelelően a kisfiúval folytatott dialógusában is a kilétét firtató kérdések vannak túlsúlyban:

> *„– Ki vagy? – kérdezte Jegor. – Te vagy a banya?*
>
> *– Én vagyok – mondotta a banya.*
>
> *– S te vasból vagy?... mert nekem a vasbanya kell.*
>
> *– Mire kellek neked? – kérdezte a vasbanya*
>
> *– Látni akarlak, ki vagy, mi vagy? – mondotta Jegor.*
>
> *– Majd ha meghalsz, megmondom – hallatszott a banya hangja.*
>
> *– Mondd meg, inkább meghalok – egyezett bele Jegor, és egy maroknyi agyagot ragadott kezébe, hogy betapassza vele a banya szemét és legyőzze.*
>
> *– Gyere csak ide hozzám, majd a füledbe súgom – s a banya, most először, megmozdult, és ismét felhangzott a zizegő vas vagy a kiszáradt csontok ropogásának ismerős, nyomasztó hangja. – Gyere ide közelebb, mindent megmondok, de akkor meghalsz. De te még kicsi vagy, még hosszú élet áll előtted, és jó soká várhatok a halálodra. Essen meg rajtam a szíved, öreg vagyok.*
>
> *– Azt mondd meg, hogy ki vagy – faggatta Jegor. – Ne félj tőlem, én se félek tőled”* [203].

Ilyenképpen a vasbanya alakja a halál természetének és mibenlétének emberi léptékekkel mért kiismerhetetlenségét, s elsősorban felfoghatatlanságát demonstrálja. Ennek megfelelően Jegor naiv gyermeki lénye sem értheti meg valódi lényegét, csupán megsejti a benne lakozó tisztátalan ismeretlenséget, ami egyszerre borzasztja el és készteti arra, hogy felvegye vele a harcot, s erőtlen kísérletet tegyen az elpusztítására. Ugyanakkor a megismerés, a lényeg megértésének kudarca ellenére, a halál sötét misztériumába való bepillantás mintegy fel is vértezi a haláltól való félelem ellen:

> *„De Jegor még így dermedten, a földhöz tapadva is, meghallotta a vasbanya hangját:*
>
> *Nem ismersz engem, nem találtad ki, hogy ki vagyok, és mivel nem félsz tőlem, amíg csak élsz, várni fogom a halálod és vesztedre török.*
>
> *'Egy kicsit azért félek, de majd megszokom, s akkor elmúlik a félelem' – gondolta Jegor és elszenderedett"* [204].

Éppen ezért e találkozás után sem mond le arról, hogy egyszer majd megint kísérletet tegyen a megértésére, és újult erővel vegye fel vele a harcot. Mindez azonban nemcsak gyermeki tisztaságára és naivságára vezethető vissza, hanem a platonovi prózában számtalanszor megörökített, nyughatatlan emberi természetre is, ami sohasem hagy fel azon szándékával, hogy kiismerje, s ezáltal le is győzze a halált:

> *„…a banyáról is megtudok mindent. Ha kell, magam is vas apó leszek. – Jegor megállt a tornácon és elgondolkodott: – Készakarva vassá változok, hogy megijesszem a banyát, hadd dermedjen meg. Utána nem leszek vasból, nem akarok, utána ismét kisfiú leszek, anyuval"* [205].

4. Tisztátalan és isteni átváltozások
(Raszputyin: *Élj és emlékezz*)

Az irodalmi köztudat Raszputyin *Élj és emlékezz* (*Живи и помни* – 1974) című regényét az ún. háborús próza egyik alkotásaként tartja számon, s ez részint érthető is, lévén a szüzsé szintjén valóban nincs másról szó, mint egy dezertőr és felesége megpróbáltatásairól. Persze, ez a szüzsé már önmagában sem tekinthető tipikusnak az orosz irodalom vonatkozásában. (Jóllehet, születtek más ilyen tematikájú művek is, az idő előrehaladtával azonban, nemegyszer szerzőik nevével együtt, szinte teljesen kiszorultak az irodalomtörténeti munkák lapjairól.) Mint ismeretes, a háborús művek alkotói a szovjet nép fasiszta megszállókkal szembeni heroikus küzdelmének megörökítését tűzték ki célul, illetve gyakorta a végletekig magasztalták a szinte emberfeletti erővel bíró, önmaga testi épségét, vagy akár életét is megvető hős helytállását (jó példa erre Borisz Polevoj *Egy igaz ember* című munkája). E regényekben az egyes ember sorsáról már-már nem is esik szó: minden „a nemes cél" érdekében, ha úgy tetszik, a „köz javára" történik, nemritkán akár az emberektől függetlenül is, egy magasztos eszme szolgálatában és védelmében (hazaszeretet, bátorság, helytállás, férfiasság, hősiesség, stb.). A regényekben léptennyomon fellelhető didaktikai célzatosság, a mindent átható pátosz, a sematikus ábrázolásmód, mind-mind messzemenően megfelelnek azoknak az igényeknek és elvárásoknak, melyeket a korszak kollektivista ideológiája támasztott az irodalommal szemben. Raszputyin — több írótársával — látványosan szakít az ilyetén merev, kimerülni látszó hagyományokkal. Azon írók közé tartozik, akik a háborút teljesen újszerű szemszögből láttatják: mint történelmi kataklizmát, s legfőképpen mint az egyes ember, az individuum tragédiáját. Ezekben a művekben a hangsúly a háború borzalmaiba akaratán kívül csöppent ember személyes sorsára tolódik át, s a hősök tragédiája csakis a szerteágazó, gyakran ellentmondásos, már-már paradox, de mindenképpen individuális összefüggésekben értelmezhető.

Mint jól látható, azzal, hogy művében a dezertálás problematikáját, más szóval az egyén — néha talán önös — érdekei, valamint a kollektív, társadalmi normák között feszülő konfliktust tárja föl, Raszputyin mintegy újjáteremti a háborús próza „kánonját". A szüzséül választott történet mindemellett önéletrajzi indíttatású.[27] Maga az író minderről a következőket mondja:

> *„Emlékszem, mikor a falunk közelében, még gyerekkoromban, egy dezertőrt fogtak. Sokáig rejtőzködött az Angara partján, akárcsak a regényben, úgy élt, mint a kóbor vadállatok, távol az emberektől. Ez már a háború után volt, negyvenötben. Szemmel láthatóan nagyon elvadult, fosztogatni kezdett, megölt egy borjút, többektől rabolt ezt-azt, mondhatni, egyre veszélyesebbé vált. Emlékszem milyen megvetéssel és értetlenséggel néztek rá a falubeliek, mikor végigvitték a falun"* [Распутин 1974].

A dezertálás ténye azonban nem értelmezhető pusztán a háborús „normák" olyan megsértéseként, aminek, úgymond, szigorú büntetést kell maga után vonnia. A kérdés ennél sokkal összetettebb, s szoros összefüggésben áll az ember külső és belső indíttatású, saját környezetével, közegével, más szóval a hazájával, szűkebb pátriájával, családjával, s végső soron önmagával szembeni kötelezettségeivel és kötelességeivel. Raszputyin számára sokkalta fontosabb a személyes és a kollektív eredők ütközése egy kiélezett, szélsőséges egzisztenciális helyzetben, így regényében, szemben a háború hőséről alkotott „hivatalos-mitizáló" elképzelésekkel, megteremti a *bukott hős* mitologémáját.

A másik közkedvelt lehetőséget, miszerint a regény az ún. „falusi próza" reprezentánsa lenne, szintén indokoltnak tűnik elvetni. Ennek egyik oka, hogy magával ezzel a kategóriával nemigen lehet mit kezdeni, mert míg a „háborús próza", mint olyan, akár műfajilag és tematikailag, akár poétikailag viszonylag jól definiálható és

[27] Ebből a tényből kiindulva több kutató is úgy véli, hogy regényében Raszputyin Atamanovka ábrázolásakor Atalankát vette alapul, vagyis azt a falut, ahol gyermekkorát töltötte, mint ahogyan Guszkovék házának prototípusát is valójában Raszputyinék házában kell keresnünk [Тендитник 1978: 6].

körülhatárolható, addig a „falusi próza” esetében már maga a meghatározás is meglehetősen problematikus. Azok az első pillantásra tetszetős hipotézisek, melyek kísérletet tesznek arra, hogy a „falusi prózát” a XX. század második felének orosz irodalma egyik meghatározó fenoménjaként értelmezzék,[28] úgy tűnik, nem vezetnek kézzelfogható eredményhez, mivel az ilyen klasszifikációt csupán tematikailag tudják igazolni, azonban sem műfaji, még inkább pedig poétikai vonatkozásban nem képesek a jelenséget magát megragadni és definiálni.

Tér-idő struktúra

A regény olvasása közben — a cselekmény hétköznapi szintje mellett — egyre érzékletesebben bontakozik ki a regény másik rétege, nevezetesen mitologikus szintje. Az a komplex szisztéma, melynek megléte már önmagában sem engedi meg, hogy a művet az általános gyakorlatnak megfelelően pusztán tematikai szempontból vizsgáljuk. Ennek ellenére a korabeli kritika ezt a tényt vagy egyáltalán nem, vagy csak részlegesen vette figyelembe, ugyanakkor ez a megállapítás helytállónak tűnik az utóbbi néhány év értelmezési kísérleteivel kapcsolatosan is. Igaz ugyan, hogy az elmúlt két-három évtizedben a regény mitológiai struktúráját többen is vizsgálták, sőt, nem egy figyelemreméltó következtetést is levontak ennek kapcsán, azonban elemzéseik csak a legkézenfekvőbb mitológiai összefüggésekre mutattak rá, s azokat az esetek többségében nem kapcsolták szerves módon a regény poétikai struktúrájához, hanem csupán a szöveg bizonyos pszichológiai vetületeinek lehetséges magyarázatát látták bennük. Ugyanezt teszi Sz. Koroljova is, aki ugyan tanulmányában részletes vizsgálat tárgyává teszi a mitologizmust mint olyat, ám ennek ellenére nem tartja azt a mű egészének szempontjából meghatározónak, csupán egyfajta lehetséges jelentéstöbbletként kezeli, amely több szempontból is meghatározza a regény pszichológiai vonatkozásait: «художественный мифологизм *Живи и помни* растворен в толще реалистических

[28] Lásd pl. [Большакова 2002; különösen a *Деревенская проза как историко-литературный феномен* c. fej. 59–72].

событий и почти не выходит на первый план. Мифопоэтические структуры, тесно связанные с образами двух главных героев, Андрея и Настены, не имеют в произведении самостоятельного значения. Однако они привносят дополнительные смыслы в нравственно-философскую и социальную проблематику, а также во многом определяют особенности художественного психологизма» [Королева 2007: 211]. Az *Élj és emlékezz* egészét alapvetően meghatározó mítoszpoétikai struktúra azonban semmiképpen sem tekinthető csupán egyfajta „jelentéstöbbletet adó", ám önálló jelentéssel nem rendelkező, a regény pszichológiai, szociális, stb. aspektusait bizonyos értelemben befolyásoló irodalmi ténynek. Véleményem szerint a raszputyini próza alapvető vonása éppen a mítoszpoétikai struktúrának a regény szövetével való teljes esztétikai és poétikai összekapcsolódása, ami így a morális-eszmei mondanivaló tényleges hordozójává válik. Ilyen értelemben a mitikus lények szerepeltetése, pontosabban fogalmazva, a regény főhőseinek ilyen lények attribútumaival való következetes felruházása szintén ezzel magyarázható. Mivel „a mitikus természetfeletti lények világa az elfogadott életrend sajátos kifejezését jelenti — írja Meletyinszkij —, az ember úgy fogja fel, mint ezen életrend formáinak ősforrását, mint valamiféle magasabb rendű realitást" [Meletyinszkij 1985: 207].

Raszputyin írói mitológiája sajátosan ötvözi az eredendő, azaz pogány szláv képzeteket a keresztény mitológia meghatározó elemeivel és motívumkincsével. Ez az eljárásmód messzemenően nem írói lelemény, hanem sokkal inkább az orosz kultúrában kódolt világlátás, világértelmezés eredménye. Ennek lényege, hogy a kereszténység felvétele után a régi és az új hit a századok során számtalan ponton, elválaszthatatlanul összefonódott egymással, létrehozva ezzel a leginkább a népi vallásosságban megmutatkozó, pogány-keresztény alapokon nyugvó ún. kettőshitet (*двоеверие*), amely egyébként a többi európai kultúra számára sem teljesen idegen. Ez a szinkretikus kettősség mégis a pravoszláv kultúrában ragadható meg leginkább, melynek következtében több kutató is úgy tekinti, hogy az egykori szláv mitológiának ez a negyedik, egyben utolsó nagy korszaka a mai napig sem zárult le [Рыбаков 1997: 8—41]. A Raszputyinra jellemző, poétikai szempontból meghatározó ilyetén látásmód tehát részben az adott kultúra függvénye, s ilyen értelemben teljesen természetesnek tűnik, hogy regényében ezt a szinkretikus látásmódot teszi meg a mű természetes értelmezési alapjául. Mindez jól illeszkedik

Meletyinszkij azon — az eredetileg a XX. századi ún. mitologikus regényre vonatkoztatott — megállapításához is, miszerint a mitologizmus a szépirodalomban gyakorta a szellemi és humán értékvesztéssel áll összefüggésben: „A mitologizmus a XX. század jellegzetes jelensége mint alkotásmód és mint a mód mögött meghúzódó világlátás (természetesen nemcsak egyes mitológiai motívumok puszta felhasználásáról van szó). (…) A mitologizmus (…) további eszközöket kínált az emberi személyiség nivellálódásában megfigyelt folyamatoknak, az elidegenedés torz formáinak (…), a szellemi kultúra krízisállapotának még kihegyezettebb kifejezésére. (…) A XX. századi mitologizmus pátosza mégsem abban van, hogy a kortársi világ elsekélyesedését és eltorzulását e magasságokból láttatva leleplezte, hanem inkább abban, hogy felmutatott bizonyos változatlan, örök értékeket, pozitívakat vagy negatívakat, amelyek átsejlenek az empirikus lét és a történelmi változások áradásán. A mitologizmus maga után vonta, hogy túl kellett lépni a társadalmi és történelmi, tér- és időbeli határokon” [Meletyinszkij 1985: 380–381].

A regény kezdőfejezetében ábrázolt tér és idő már önmagában is szoros kapcsolatban áll a szöveg mitologikus szintjével, pontosabban fogalmazva maga az expozíció látszik kijelölni azt a jellegzetes tér-idő struktúrát, ami majd a későbbiekben is alapvetően meghatározza mind a cselekményt, mind pedig a regény szövetének egészét.

A regény indításaként megjelölt időpont, a vízkereszti fagyok, azaz maga a Vízkereszt ünnepe (*Крещение Господне*) egyértelműen jelzi a profán idősík felfüggesztését, s ezzel együtt a szakrális, azaz „időn kívüli” idő dominanciáját. Ennek legfőképpen az az oka, hogy az orosz mitikus-rituális hagyomány szerint ehhez a naphoz kivételes szinkretikus szimbolika rendelődik hozzá, ami az archaikus, kereszténység előtti elemeket éppen úgy magába sűríti, mint a keresztény hiedelmeket. A Vízkereszt „azon ünnepek közé tartozik — írja Sz. Makszimov —, melyek a többihez képest sokkal inkább mentesek a pogány rétegektől, noha itt is találkozunk olyan sajátos rítusokkal és szokásokkal, melyekben a keresztény hit mintegy keveredik a pogány babonaságokkal. A népi hit nagyrészt ugyanúgy szentnek tartja nemcsak a templomban megszentelt vizet, de az egyszerű forrás- és folyóvizet is, amely Vízkereszt éjszakáján különleges erőt kap” [Максимов 1994: 279]. Ez annak tudható be, hogy a keresztény hagyomány szerint Vízkereszt éjszakáján minden folyó és tó vize eggyé válik a legszentebb folyó, a Jordán vizével,

melyben Krisztust megkeresztelték. Ezzel áll összefüggésben, hogy az orosz néphit szerint ilyenkor éjfélkor a lékeknél minden folyóvíz fodrozódni kezd, annak jeleként, hogy Krisztus megmártózott benne: «По народному представлению, в ночь с 5 на 6 января, в реке купается сам Иисус Христос — поэтому во всех речках и озерах вода колышется, и чтобы заметить это чудесное явление, необходимо только придти в самую полночь на реку, и ждать у проруби, пока пройдет вольна (признак, что Христос погрузился в воду)...» [Максимов 1994: 278]. Ez a momentum a regény végkifejletének szempontjából sem elhanyagolható, mikor is az Angara „mitologizált" vize szintén hasonlóképpen kezd fodrozódni egy sajátos „rítus", Nasztyona vízbemerülése kapcsán. A regény szakrális idősíkja szempontjából tovább árnyalja a képet Vízkereszt napjának az orosz népi démonológiában betöltött meghatározó szerepe. Nevezetesen arról van szó, hogy a néphit szerint a karácsony és Vízkereszt közötti naptári időszak, az ún. *святки* tartamára, legfőképpen annak második hetére esik a tisztátalan, démoni erők legnagyobb aktivitása, mikor is szabadon járhatnak, kísérthetnek a földön, hogy aztán Vízkereszt után megint visszatérjenek a pokolba, vagy a vízbe [Мифология 1995: 351–353; Некрылова 2007: 637]. Ennek megfelelően a *святки* időszakának második hetét „borzasztó estéknek" (*страшные вечера*) nevezték, szemben az első héttel, az ún. „szent estékkel" (*святые вечера*) [Некрылова 2007: 623, 637]. Ugyanakkor a *святки* alatt garázdálkodó démonokat is alapvetően két csoportra szokás osztani. Az első csoportba azok tartoznak, melyeknek a jelenléte az év egészére jellemző, csak éppen az adott időszakban a szokásosnál is aktívabb. A másik csoportot viszont az általában víz közeléből, víz alól előbukkanó ún. szezonális démonok alkotják (*шиликуны, святке,* stb.), akik csakis az évnek ebben az időszakában jelennek meg, mégpedig azért, hogy az embereket veszélybe sodorják, vagy egyenesen a vesztüket okozzák, és aztán az idő leteltével nyomtalanul távozzanak is oda, ahonnét jöttek [Власова 2001: 556, 561–565; Черепанова 1983: 37]. A regény elején Vízkeresztkor, a víz környékéről előbukkanó Guszkov hasonló módon állandó veszélybe sodorja feleségét, majd a vesztét is okozza, végül pedig nyomtalanul eltűnik az erdőben, ahonnan előjött. Éppen ezért talán nem túlságosan merész az a feltételezés, hogy Guszkov alakja bizonyos szempontból az ilyen szezonális démonokkal szintén párhuzamba állítható. Guszkov „szezonális", azaz vízkereszti démon mivoltára látszik utalni egy apró, első pillantásra teljesen

jelentéktelen epizód is. Nasztyona a férjével való első találkozás alkalmával, szerelmes együttlétük után, mintegy „véletlenül” a következőket mondja:

> *„Legalább tiszta fehérneműt hozhattam volna — mondta Nasztyona, kényszerítve magát, hogy egy pillanatra se legyen idegen; erőltette a beszélgetést”* [Raszputyin 1976: 25].

Ez a kijelentés az adott körülmények között teljesen magától értetődőnek is tűnik, s az sem meglepő, hogy a későbbiekben — a sok holmi között — minden bizonnyal tényleg visz tiszta fehérneműt is a férjének. Ugyanakkor az orosz mitikus-rituális tradíció szerint Vízkereszt után egy héten keresztül szigorúan tilos volt a folyóhoz fehérneműt vinni, vagy azt a vízben öblögetni, mert úgy tartották, hogy abban újra megkapaszkodnak és visszamásznak a tisztátalanok, akik nemrég tértek vissza a vízbe [Праздник 2002: 282]. A Vízkeresztkor felbukkanó, s magát az élők közül az erdőbe, a víz mellé száműzött Guszkov szintén feleségén keresztül próbál „visszakapaszkodni” az emberek közé, így a neki átnyújtandó fehérnemű motívuma voltaképpen szintén a szezonális démonológia szemantikai körébe látszik őt vonni.

Ezzel párhuzamosan a regény indításánál nemcsak a naptári időszaknak, de magától értetődően a napszaknak is nagy jelentősége van, hiszen a népi démonológia szerint a démoni figurák valamennyi napszak közül közismerten az éjszakát, azon belül is az éjfélt kedvelik leginkább. Éppen emiatt általában a fürdőházba sem merészkedett senki késői órán, az „élők” számára leginkább a késő délutáni, azaz az 5 és 7 óra közötti időpont volt általános a fürdőzésre [Максимов 1994: 45]. Mindezt figyelembe véve tehát nem tekinthető véletlennek, hogy a regény elején „tisztátalanként” visszatérő Guszkov éppen ezen a napon és ebben az órában jelenik meg a felesége előtt.

A kezdő fejezet tér-idő szerkezetének másik összetevője, a hely szintén hasonló kódban értelmeződik. Az orosz népi kultúra egyik meghatározó helyszíne, a fürdőház (*баня*), ami démonológiai értelemben mindig is a porta legveszélyesebb helyének számított, amit szándékosan különítettek el a többi építménytől, mint a démoni lények egyik hagyományosan közkedvelt terepét [Максимов 1994: 44], melyben éppen ezért ikont sem helyeztek el. Ez az oka annak, hogy éjszakai időben, illetve éjfél után az orosz démonológiai tradícióban a fürdőház már nem emberi,

hanem kimondottan démoni szféraként, a holtak világához hozzárendelt toposzként értelmeződik. Ennek köszönhetően a népi jóslások, szerelmi jövendölések közismert helyszíneként tartják számon, különösen az ún. *святки* idején[29] (*святочные гадания*) [Мифология 1995: 40]. Ezért számít Kelet-Szibériában is közkeletűnek a mondás: *«Святки идут — ворожат же»* [Зиновьев 1987: 118]. Karácsony és Vízkereszt között azonban az orosz népi démonológiában nemcsak a szerelmi jóslatok köthetők a fürdőházhoz, hanem gyakorta egyenesen az akaratlan menyasszony-, illetve vőlegényszerzés is. Az orosz, fürdőházzal kapcsolatos hiedelemmondák egyik jellemző típusát alkotják azok, melyek szerint az éjszakai órán a fürdőházba egyedül kimerészkedő legény, illetve leány egy elátkozott teremtéssel találkozik, aki akkor nyerheti vissza emberi alakját, ha az illető elveszi őt feleségül, illetve hozzámegy. Kelet-szibériai gyűjteményében Zinovjev például hat ilyen hiedelemmondát is közöl [Зиновьев 1987: 118–127]. Ilyen értelemben Nasztyona szintén akaratlanul is az őt „padlóra döntő", „elátkozott" férfi feleségévé lesz a fürdőházban, pontosabban fogalmazva Guszkov ezúttal egy „pogány rítussal" teszi őt „újra" a feleségévé:

> *„Minden olyan gyorsan történt, hogy Nasztyona fel sem fogta még, máris újból ott ült, eszelősen és megtépázva, a lefüggönyözött ablak alatt a padkán, a másik padnál pedig, óvatosan prüszkölve, ott lubickolt az az ismerősforma ember, aki most újra a férje lett"* [24].

Mindezeket figyelembe véve a „tisztátalan" Guszkov fürdőházban való megjelenése teljesen természetesnek tűnik, ugyanakkor ezzel kapcsolatban még egy másik körülmény is nagy jelentőséggel bír, nevezetesen pedig az a tény, hogy családja bizonyos értelemben meg is idézte őt. Ezt úgy kell érteni, hogy az orosz népi démonológia szerint a fürdőházban három „váltás" után, negyedikként a tisztátalan

[29] Karácsony és Vízkereszt között különösen a lányok folyamodtak az ilyen módszerekhez. Pontban éjfélkor megálltak közvetlenül a fürdőház ajtaja előtt és levetették a szoknyájukat, vagy bementek a kőkemence nyílásához, és bedugták a kezüket a kürtőbe. Ha a bannyik mohás kézzel ért hozzájuk, gazdag vőlegényre számíthattak, ha csupasz kézzel, szegényre [Мифология 1995: 40].

lények, vagyis az *ördög*ök, a *lesij*ek és maguk a *bannyik*ok mosakszanak: «Верят, что баенник всегда моется после всех, обыкновенно разделяющихся на три очереди, а потому четвертой перемены или четвертого пара все боятся» [Максимов 1994: 45]. Nasztyona szintén „kivárta” az apósát és az anyósát, s utánuk, azaz harmadikként ment fürdeni:

> *„A szokásosnál több vizet melegített az üstben, felsúrolta a padlót és a padkákat, elzárta a kéményt, s már alkonyodott, amikor elment az öregekért, arról sem feledkezvén meg, hogy figyelmeztesse őket, vigyenek magukkal petróleumot a lámpába. (...) Megvárta az öregeket, összeszedte a holmiját, s Szemjonovna kérdésére, hogy kivel fürdik, azt hazudta, hogy majd Nágykával”* [12–13].

A „tisztátalan” Guszkov felbukkanása tehát teljes mértékben az orosz népi démonológia törvényei szerint történik, azaz „tisztátalan” helyen és „tisztátalan” időben.[30] Ekképpen tehát már a regény nyitófejezetében feltárul az a sajátos tér-idő struktúra, melyben a szüzsé egyes elemeinek többsége olyan mögöttes tartalommal telítődik, ami már nem értelmezhető sem a falusi, sem pedig a háborús tematika keretei között [l. Шарняи 2004: 223].

Ugyanakkor a mű egészének tér-idő szerkezete szempontjából — méghozzá elsősorban az időszerkezet tekintetében — szintén meghatározóak a keresztény mitológiai képzetek, illetve egy bizonyos „keresztényi megváltásjelleg” is, melyeket, mint ahogyan azt Szántó Gábor is megjegyzi, a „korabeli kritikusok” nem vettek figyelembe, vagy egyenesen tagadtak [Szántó 2002: 105]. Adott esetben a regény fokozatosan, szinte lépésről lépésre kiépülő keresztény szellemiségű

[30] Itt meg kell jegyezni, hogy sok kutató véleménye szerint az emberi világ és a démoni lények (természeti ősszellemek) világa közötti határ nem térbeli, hanem időbeli, illetve az emberi viselkedésformák és tettek függvénye: «Граница, разделяющая мир людей и ’хозяев’, не пространственная, она определена возможностями восприятия, которыми человек обладает в тот или иной момент времени. Собственно, видение ’хозяев’-сил либо провоцируется действиями человека, заинтересованного в таком контакте, либо оказывается следствием нарушения каких-либо правил. В норме – ’хозяева’ есть, но они должны быть невидимы» [Адоньева 2004: 169]. Ebben az értelemben különösen nagy a jelentősége, hogy Guszkov éppen ilyen módon, és éppen ebben az időszakban és napszakban lép kapcsolatba a feleségével.

szimbólumstruktúrájáról van szó, ami nem jelent mást, minthogy „a januártól augusztus végéig tartó földi cselekmény mögött minduntalan ott érezni a keresztény világtörténet eseményeit: a Vízkeresztet és az utána következő megkísértés időszakát, a Gyümölcsoltó Boldogasszonyt és a Húsvétot, Mária halálának és mennybemenetelének ünnepét, illetve a földi idők végét jelző Apokalipszist és Utolsó Ítéletet" [Szántó 2002: 105]. Ebbe a szemantikai körbe tartozik mindjárt a regény első mondata is:

> *„Az utolsó, a 45-ösre forduló háborús tél ványadt volt ezen a tájon, míg aztán a vízkeresztnapi fagyok mégis megadták a módját, lett is kopogós negyven fok"* [9].

A keresztény számszimbolika szerint az itt szereplő 40-es szám már önmagában is előrevetíti Guszkov, de elsősorban a későbbiekben keresztény attribútumokkal felruházott Nasztyona szenvedéseit. „A Vízkeresztre felfigyelő és a Bibliát hellyel-közzel ismerő olvasó számára mindez kétségtelenül többet mond valamilyen hétköznapi meteorológiai jelentésnél. A negyvenes szám a Bibliában ugyanis kifejezetten a megpróbáltatások száma — vö. negyvennapos vízözön, negyvenéves pusztai vándorlás —, és a negyvennapos időszak sem más, mint a megpróbáltatásoknak az az időszaka, amikor a pusztába vonuló Jézusnak sorozatosan szembe kell szállnia az ördög kísértéseivel" [Szántó 1996: 319–320].

Tisztátalan átváltozások (Guszkov)

A regény egyik alapproblémáját közismerten Guszkov metamorfózisai jelentik, melyek nemcsak a regény egyik legfontosabb leitmotívumát adják, hanem egyúttal a tér-idő struktúra alapvető szervezőelveként is funkcionálnak. A főhős átváltozásai egyetlen meghatározott irányba mutatnak, a vele kapcsolatos akár mitológiai, akár pszichológiai vagy morális minőségek folyamatosan a negatív pólus felé tolódnak el, ugyanakkor ez a folyamat nem tekinthető sem egyenletesnek, sem pedig állandónak. Ennek legfőbb oka véleményem szerint abban áll, hogy Guszkov átváltozásait

egyszerre több, egymással nehezen, vagy egyáltalán nem összeegyeztethető kategóriákat és minőségeket képviselő tényező váltja ki, illetve befolyásolja.

Guszkov személyiségének változásai pszichológiai szempontból jól körülhatárolhatóak, éppen ezért vizsgálták már sokan a regényben megragadható jellegzetes „pszichologizmust" (N. Kotyenko, V. Kurbatov, Sz. Fradkina, stb.). Ezzel kapcsolatban többen is arra hívják fel a figyelmet, hogy az *Élj és emlékezz* esetében a két főhős belső világának ábrázolásakor a dosztojevszkiji irodalmi hagyomány aktualizálódik [Королева 2007: 211]. Sz. Fradkina véleménye szerint Raszputyint és Dosztojevszkijt az olyan ember iránti fáradhatatlan, kitartó érdeklődés köti össze, aki egy bűn elkövetésével kizárta magát az emberek közül. A *Bűn és bűnhődés* írója nyomán így Raszputyin tulajdonképpen szintén azt mutatja meg, hogy az erkölcsi törvény megsértése visszafordíthatatlan következményekhez vezet: «нарушение нравственного закона (...) неизбежно порождает цепную реакцию преступлений перед людьми (...), несет страдание самым преданным и близким» [Фрадкина 1984: 73–74]. Az eszmei rokonság mellett Fradkina a két mű között fennálló stílusbeli rokonságra is felhívja a figyelmet, elsősorban Guszkov és Raszkolnyikov ábrázolásának összefüggései alapján: «стилевая ориентация на традицию Ф. Достоевского (...) проявляется в смятенной, судорожно напряженной, часто лишенной внешней логики речи героев (...), в изображении полной незапрограммированности, алогичности поведения Раскольникова и Гуськова, жестокости к окружающим и издевательстве над собой, символических снах» [Фрадкина 1984: 75]. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a Raszkolnyikov és Guszkov alakja közötti párhuzam talán a regény nyitófejezetében a legszembeötlőbb, ahol nem is egy, nyílt dosztojevszkiji utalást találunk. Ilyen maga a helyszín, a fürdőház is, ami a mű tér-idő struktúrájában betöltött elsődleges funkciója mellett, mintegy „mellesleg", szintén részét képezi a dosztojevszkiji allúziók rendszerének: „az orosz fürdő Raszputyin legkedvesebb írója, azaz Dosztojevszkij számára is a pokol szinonimája (l. *A játékos* című kisregényt), ezért az *Élj és emlékezz*-ben is igencsak indokolt az a sejtelmes és kísérteties hangulat, amely az itt játszódó jeleneteket kíséri" [Szántó 1996: 320]. Ezt annyival egészíthetjük ki, hogy a fürdőház „sejtelmes és kísérteties hangulata" — mint láttuk — az orosz népi démonológiában van kódolva, s éppen ezért tekintheti azt Dosztojevszkij is bizonyos értelemben a „pokol szinonimájának". A másik — szintén idekapcsolódó —

nyilvánvaló dosztojevszkiji allúzió az eltűnt fejsze motívuma: „A fürdőhöz kapcsolódó baljós előérzeteket a padló alá rejtett ácsfejsze eltűnése is fokozza. Nemcsak azért, mert ez egyértelműen a *Bűn és bűnhődés* fejszelopására és az azt követő gyilkosságra utal, hanem azért is, mert ezt a fejszét egy olyan padlódeszka — oroszul плаха — alól emelik el, melynek második jelentése: vesztőhely" [Szántó: 1996: 320–321]. Ugyanakkor a szláv mitológiában a fejsze a férfiasság szimbóluma, s bizonyos hímnemű, nem evilági lények legfőbb attribútuma is egyben [Мифология 1995: 305], vagyis ebben a kódban gondolkodva magától értetődően Guszkové is. Ám ami ennél is fontosabb, hogy ez a bizonyos fejsze már a regény legelején eltűnik, vagyis akkor kerül Guszkovhoz, amikor annak tisztátalan átváltozásai tulajdonképpen elkezdődnek. Ez azért érdekes, mert az orosz mitikus-rituális tradíció szerint az *oborotyeny* leggyakrabban éles szerszám, méghozzá fejsze vagy kés segítségével tud alakot váltani, elsősorban átbucskázva azon [Максимов 1994: 90–91].

Guszkov társadalmi értelemben vett „bűne" magától értetődően árulásából ered, míg démonológiai kulcsban értelmezett tisztátalansága elsősorban személyiségének széthullásából, ami viszont magára az árulás tényére vezethető vissza. Miközben elárulta a hazáját, egyúttal a feleségét is elárulta, amikor végzetesen kilátástalan és veszélyes helyzetbe sodorta őt. Ugyanakkor az ilyen leegyszerűsítő és kategorikus magyarázat elfedi Guszkov tulajdonképpeni árulásának valódi gyökereit, hiszen jellemének gyengesége és esendősége csak egyike a tettét kiváltó számtalan oknak. A szakirodalomban szokásban van elsődleges motivációként a félelmet, és az abból fakadó haragot, sértettséget megjelölni [l. pl. Семенова 1987: 85–87]. Jelen esetben ez nem is lenne indokolatlan, hiszen Guszkov félelmei, a saját életéért való talán túlzott, de adott helyzetben teljesen természetes aggodalom világosan és egyszerűen körvonalazódnak a regényben:

> *„Félt visszamenni a frontra"* [31]; *„Ott, Tányánál ülte végig, dermedt félelemben az egész napot, és közben folyvást szedelőzködni készült, és valahová, valamerre elindulni"* [34]; stb.

Hasonlóképpen többször találkozunk olyan epizódokkal is, melyekben éppen a sértettség érzése az, ami hatalmába keríti Guszkovot, s bizonyos tetteit motiválja:

„…valamilyen titkos és erős sérelem is nógatta, és ösztökélte Guszkovot, ez ébresztette az alaposan elálcázott és gondosan titkolt óhajt, hogy bosszúságot okozzon azoknak, akik nem úgy élnek, mint ő, hanem nyíltan, félelem és rejtőzködés nélkül, szerette volna legalább valamiben keresztülhúzni a számításaikat” [101–102].

Mások, azaz a „nyíltan élők” kényszerű „bosszantása” azonban korántsem öncélú, Guszkov már-már kényszeres módon mintegy ezzel próbálja igazolni saját létezését, ami sorozatosan megkérdőjeleződik immár önmaga előtt is:

„…létezésének így vagy úgy nyomot kell hagynia a mások életén, különben csak halott, csak árny, csak puszta tér. Kielégülést nem szerzett, mert arra csak a nyilvános tevékenység alkalmas, de nyomorúságos alamizsnaképp valamit ez is táplált. Nem kutatta, hogy pontosan mit: nem kell föltétlen tudni, mitől könnyebbül meg az ember — csak könnyebbedjen” [102].

Ugyanakkor a regényből az is egyértelműen kiderül, hogy Guszkov félelme, melyből haragja és sértettsége is ered, elsősorban nem önös indíttatású, hanem az övéi iránti szeretet és aggodalom által motivált. A magyar kiadásból azonban az erre vonatkozó mondat fele valamilyen okból szintén kimaradt, ezért azt saját fordításban közlöm:

„Félt visszamenni a frontra, de ennél a félelemnél sokkalta erősebb volt benne a harag és a sértettség mindazzal kapcsolatban, ami visszavitte őt a frontra, s nem engedte, hogy otthon is legyen egy keveset” [Распутин 1983a: 174].

Majd a következő mondat, ami az előzőek szerves folytatása, már a magyar kiadásban is szerepel:

„Egész lényét, minden sejtjét és gondolatát az övéivel való találkozásra hangolta — apja, anyja, Nasztyona — ez tartotta életben, ezért gyógyult, ezért lélegzett, csakis ez volt a szeme előtt” [31].

Ilyenképpen Guszkovot a saját életéért való félelmen kívül más lelki tényezők is irányítják, elsősorban a féltés, s az őszinte aggodalom az övéi iránt, azaz olyan erők, melyek tudatosan aligha befolyásolhatók. A szülei és felesége iránt érzett szeretet, valamint a honvágy ekképpen akaratán kívül is minden más érzést legyőz Guszkovban, s éppen ez az oka annak is, hogy visszatérését eredetileg nem véglegesnek, hanem csak egy rövid látogatásnak tervezi, melyből mind morálisan, mind érzelmileg erőt meríthet a további harchoz:

„Hogy menjen most vissza újra a golyók elé, a halál elé, amikor itt van már, itthon, Szibériában van már? Hát ez talán így helyes? Így igazságos? Csak egy, egyetlenegy napocskát tölthetne otthon, megmerítené a lelkét — s máris kész volna újból bármire” [31].

Árulásával, azaz a háborús fegyelem és a társadalmi törvény megsértésével Guszkov „méltatlan” emberré, közönséges bűnelkövetővé válik a társadalmi morál, azaz a közerkölcs megítélése szerint, másrészt viszont, mint láttuk, tettének alapmotivációja az eredendő erkölcsi értékrend helyreállítása, mely a háború kirobbanásával súlyosan sérült. Állandó kétségek közt vergődik, természetes erkölcsi érzékével mindvégig érzi azt az igazságtalanságot, ami osztályrészéül jutott:

„Lehetséges, hogy csakugyan vissza kell mennie? Pedig közel van, nagyon is közel. Köpni kéne az egészre és hazautazni, elvenni, amit megtagadtak. (...) És miért ne tehetné meg? Hiszen ő sincs vasból: több mint három év háború. Hát mennyit bírjon?” [32].

Guszkov nem képes elfogadni azt az új rendet, amit a háború az emberekre, így rá magára is kényszerít. Nem tud beletörődni az emberi élet végérvényesnek tűnő nivellálódásába, mint ahogy abba sem, hogy körülötte minden egy elvont célnak rendelődik alá:

„A fronton nem remélte, hogy életben marad. (...) A túlélés gondolata abban az időben értelmetlennek látszott, nem ő volt az egyetlen, aki olyan mélyre rejtette, hogy maga-magának sem ismerte be, hogy él még benne egyáltalán: csak hogy megóvja, napvilágnak, golyózápornak ki ne tegye. Oly sok halált látott maga körül, hogy a sajátja elkerülhetetlennek tűnt: ha nem ma, hát holnap, ha nem holnap, akkor holnapután rákerül a sor. Itt a háborúban a békés élet, s akinek megadatik, örökkévalónak rémlett, furcsa volt elgondolni, hogy eltarthat éveken, évtizedeken át, mint a köveké vagy a fáké; az időnek itt más mértéke volt” [28].

Így hazatérését nem utolsósorban az a szándék inspirálja, hogy visszaszerezze nemcsak létezésének elveszített egzisztenciális alapjait, de saját létének alapjait is, melyek korábbi életének hagyományos, eredendő erkölcsiségében gyökereznek [Шарняи 2004: 225–226]. Ugyanakkor a menekülés mint olyan sohasem lehet ekvivalens a visszatéréssel, hiszen a menekülés esetében a meghatározó momentum nem más, mint a megszabadulás valami veszélyestől és bűnöstől, valamitől, ami nem kívánatos az ember számára, miközben a visszatérés nem jelent mást, mint annak a visszaszerzését, amit elveszítettünk. Az a tény, hogy Guszkov esetében a menekülés és a visszatérés, vagyis ez a két, egymást kölcsönösen kizáró kategória mégis teljes mértékben egybeesik — ez vezet az esetében végzetes erkölcsi anomáliához, s végeredményben személyiségének széthullásához. A benne munkálkodó két ellentétes eredő — saját bűnösségének tudata, valamint a szándék, hogy helyreállítsa a világ erkölcsi rendjét, az élet igazságosságát — együttes jelenléte teszik Guszkovot amorális lénnyé. Ebből a körülményből ered Guszkov tisztátalansága, mely a regény mitologikus szintjén a rá oly jellemző alakváltóságban, vagyis oborotyeny-mivoltában teljesedik ki. Guszkov ilyen természetű „másságát”, lényének gyökeres megváltozását Nasztyona is világosan érzi:

„Ő az: az ismerős, a közeli, az egyetlen, s mégis — Nasztyona számára idegen és érthetetlen, nem az, akiről tudta, mit mondhat, mit kérdezhet, nem az, akit három és fél éve elkísért” [49].

Mitológiai kulcsban értelmezve mindez annyit jelent, hogy Guszkov alakja nem pusztán átváltozik, hanem lénye folyamatosan az egyik démoni (vagy inkább démonizálódott) létállapotból rövidesen szükségszerűen átmegy a következőbe, majd megint egy újabba, és így tovább, miközben mindvégig megtartja pusztuló személyiségének emberi oldalait is, ám a változások egy bizonyos idő elteltével már teljesen lerombolni látszanak eredeti személyiségét. A Guszkov személyével a regényben kapcsolatba hozott démoni figurák sokfélesége tehát ilyen értelemben a széthulló személyiség különféle aspektusait modellálja. Guszkov éppen ezért tekinthető „igazi" *oborotyeny*nek, hiszen az az orosz népi démonológiában nem egy meghatározott hiedelemlényt jelent, hanem az alakváltásra képes valamennyi emberi és nem emberi lény összefoglaló elnevezése. Ekképpen Guszkov is folyamatosan alakot vált, hol emberi attribútumokkal jelenik meg, hol pedig démoniakkal, mint fürdőház szelleme, erdei rém, visszajáró halott vagy láthatatlan lélek. Sőt, az alakváltók talán legkedveltebb formáját is „magára ölti" — a farkasét.

Az *oborotyeny*-típusú átmeneti lények román — egyébként szláv eredetű — megfelelője a *prikolics* (*pricolici*). A róla szóló hiedelemmondák egyik „sajátos típusát képezik azok, melyeknek alapmotívuma azonos: a kutyává alakult prikolics (saját) házastársát támadja meg, elszakítja ruháját, s miután visszaváltozik emberré, a megtámadott fél felfedezi társának fogai között saját eltépett ruhájának foszlányait. Ekként derül fény az illető *prikolics*-voltára"[31] [Csőgör 1998, 33]. A prikolicshoz hasonló hiedelemlény a farkas-szőrű ember alakjában megjelenő *trikolics*, melynek alapvető tulajdonsága hogy az asszonyokat támadja meg, és azokkal párzik [Keszeg 1999: 28]. Az orosz folklórból mára már bajosan mutatható ki ez a hiedelemmonda-típus, ugyanakkor Raszputyin regényében egy epizód erejéig mégis visszatérni látszik e jellegzetes motívum. E jelenség — az adott epizód kapcsán legalábbis — nem hozható összefüggésbe a mitikus szerető elterjedt képzetköréhez tartozó orosz rémalakokkal (*tüzes sárkány*, stb.), hiszen itt nem egy — a férj alakját magára öltött

[31] Az ilyen prikolicsról szóló egyik erdélyi hiedelemmonda: *„Kiment az asszony a pajtába, elvette a villát, és bement a házbo. S az ember kiment, s kiment a kapun. Az asszony nézett utána, s visszament… Leült és még ett egy kicsit. S mikor felkelt az asztaltól, akkor hallja, hogy ugat a kutya az ajtóba. Kinyitja az ajtót, és kimegy. S ahogy kinyitotta az ajtót, a kutya nekiszökellt a szoknyájának, és letépte. S akkor az asszony beleszúrta a villát, s a kutyának még volt annyi ereje, hogy kifutott a kapun, és elfutott le az utcán. […] S bejön a férje, s akko meglátto a foga közt a szoknyáját. Megijedett, s akko másnap elment az urától. Ez prikolics volt"* [Csőgör 1998, 118–119].

— „idegen” démon „támadásáról” van szó, hanem a tisztátalan alakban feleségére rontó, valódi (azaz „saját”) házastársról:

> „*A padlóra döntötte. A szakálla szúrt és birkaszagot árasztott, és Nasztyona egész idő alatt azon volt, hogy félrefordíthassa az arcát. Minden olyan gyorsan történt, hogy Nasztyona fel sem fogta még, máris újból ott ült, eszelősen és megtépázva, a lefüggönyözött ablak alatt a padkán, a másik padnál pedig, óvatosan prüszkölve, ott lubickolt az az ismerősforma ember, aki most újra a férje lett*” [24].

Nasztyona a hiedelemmonda asszonyához hasonlatosan szintén csak bizonyos jelekből (érintéséből, hangjából) ismeri fel férjét:

> „*Erős, kemény kéz nyomta le a vállát, és szorította vissza a padra. Fájdalmában és félelmében felnyögött Nasztyona. A hang rekedt volt, rozsdalepte, de a színe azért a régi maradt, és Nasztyona ráismert*” [21].

Guszkov metamorfózisai között sajátos helyet foglal el az erdő szellemgazdájával, a *lesij*jel (*лешиӣ*) való azonosulása, ami egyrészt az erdőben való, „láthatatlan” bujkálás motívuma révén burkoltan végigkíséri magát a cselekményt is, másrészt viszont egy rövid, de annál meghatározóbb epizódban teljesen ki is bontakozik a regény lapjain:

> „*– Tulajdonképpen csak ma látlak. Fura vagy ezzel a szakállal.*
>
> *– Miért?*
>
> *– Hát olyan… — felnevetett és nyomban el is harapta, megakasztotta a nevetését. — Mint* ***a lesij****.*[32] *A fürdőben nem is értettem, ki ez itt velem? Te,* ***vagy pedig a lesij****? Gondoltam, őrizem magam az emberemnek, aztán a végén egy tisztátalannal szűröm össze a levet.*
>
> *— Na és hogy tetszett a tisztátalan?*
>
> *— Nem rossz. De a férj jobb.*

[32] A félkövérrel jelölt részeket a következetlen fordítás miatt átírtam a magyar szövegben.

— Kópé vagy te. Senkit sem akarsz megbántani. Hozd el legközelebb a borotvát, eltüntetem ezt a kócot.

— Miért?

— Hogy ne hasonlítsak ***a lesijre****.*

Kimondta és meggondolta.

— Vagy nem — mégsem teszem. Hadd meredezzen. Nem kell, hogy magamra hasonlítsak. Akkor már inkább ***a lesijre****"* [51].

A *lesij* az orosz népi hitvilág talán legösszetettebb alakja, melyben különböző korszakok képzetei egyesülnek: «В многопланном, неоднозначном образе лешего скрыты черты стихийного духа, судьбоносного божества, а также черты «хозяина» определенной территории, и предка-покровителя» [Баги – Шарняи 2006: 74]. Ennek következtében a *lesij* az orosz folklórban mint „mindenütt jelenvaló" lény jelenik meg, aki nemcsak az erdő szellemgazdájaként tölt be fontos szerepet, de az ember sorsának alakulásában is kiemelkedő jelentőséggel bír: «существо могущественное, вездесущее, обладает властью не только над лесом, но и над важнейшими сторонами человеческого бытия» [Власова 2001: 292]. A *lesij* és Guszkov alakja között fennálló hasonlóság elsősorban az emberek sorsának beteljesülésében játszott szerepüket illetően szembetűnő. Ahogyan az erdő gazdája is aktív részese az emberi sors alakításának, ugyanúgy Guszkov is meghatározza Nasztyona további sorsának alakulását, illetve beteljesülését:

„A falra festem (a sorsot — S. Cs.)*, amikor itt van, a lábam előtt, megtelepedve? És egy lépést sem tágít. A mancsa közé kaparintott. Amit akar, azt csinál. (...) S most még téged is mellém fogott a szekérbe — ijesztgette-e, szánta-e szavaival Andrej —, megnézem, hogy szabadulsz majd tőle"* [117].

Ugyanakkor a *lesij* az oroszul *gazdák*nak (*хозяева*) nevezett természeti (ős)szellemek közé tartozik, amit gyakran *нежить*-nek is neveznek. Mint arra a neve is utal, a *нежить* olyan lény, amire hagyományos értelemben nem érvényes sem az „élő", sem pedig a „holt" kategóriája, pontosan fogalmazva, esetében paradox módon egyszerre mindkettő domináns: «Нежить не живет и не умирает (...), все, что не

живет человеком, что живет без души и без плоти, но в виде человека» [Даль 1979–1981: II. 518]. Guszkov alakja hasonlóképpen értelmeződik a regényben, aki nem élő, de nem is holt a szó klasszikus értelmében, azaz az emberek világához már nem, a holtak világához pedig még nem tartozik. Lelke hasonlóképpen egyre inkább pusztul, s a borjú brutális lemészárolásakor pedig mintha már nem is lenne, ugyanakkor még mindig emberi formában él, de már régen nem emberként.

A lesij alakjának alapvető vonása tehát, hogy természeti ősszellem mivolta éppolyan meghatározó esetében, mint „holt természete", azaz, egyesíti magában az „animisztikus" erőket, vagyis az egymással örök küzdelmet vívó pozitív és negatív eredőt, valamint a halott ősök lényegiségét is. [Власова 2001: 283–306]. Ezzel magyarázható, hogy a *lesij* alakjához egyszerre rendelődik hozzá mind a „Jó", mind pedig a „Rossz" fogalma. Ennek megfelelően az ember irányában tanúsított magatartása, hogy védelmébe veszi, segíti, vagy a vesztére tör, kimondottan helyzet- és viszonyfüggő. Az erdőben „láthatatlanul" kóborló, alakját bizonyos értelemben folyton váltogató Guszkovban szintén egyaránt megtalálható mind a pozitív, mind pedig a negatív oldal, melyek örök küzdelmet vívnak egymással. Személyiségének egyre pusztuló pozitív fele éppen az egyre jobban felülkerekedő negatív oldal tudatosulása miatt késztetheti arra, hogy inkább akar a *lesij*re hasonlítani, mint saját magára. Tovább árnyalja a képet, hogy az orosz hiedelemalakok között éppen a *lesij* az egyik, akire a leginkább jellemző az állandó metamorfózis, ami kitűnően nyomon követhető a leggyakoribb megjelenési formáiból is:

> *«Леший свободно меняет рост: он размеров малой травинки и гриба до самого высокого дерева в лесу, нередко изменяясь в обратной перспективе: издали он велик — вблизи мал»*; *«Стоит он, примерно, подле высокой ели, и кажется тебе, что подле ели стоит другая ель, а между тем на самом-то деле — это и есть леший»*; *«Леший прячется в дереве, он то человек, то дерево»* [Власова 2001: 284–285].

Ilyenképpen a népi démonológia különféle lényeinek alakját magára öltő, végig az erdőben bujkáló Guszkov esetében szinte magától értetődik az erdő szellemével való azonosulás is.

Mindezek mellett ugyanakkor Guszkov alakjához a *visszajáró halott*, pontosabban annak egy változata, a *halott férj* (*муж-мертвец*) képzetének szemantikai jelentésköre is hozzárendelődik. Ez a tény már csak azért is érdekes lehet, mivel Atalankában, ahol a népi hitvilágot kiválóan ismerő Raszputyin a gyermekkorát töltötte, a visszajáró, *halott férj* alakja az eleven néphit részét képezte. Erről tanúskodnak a faluban végzett folklórgyűjtések is: Zinovjev például három ilyen hiedelemmondát közöl ma már klasszikusnak számító gyűjteményében, mindhármat éppen Atalankából [Зиновьев 1987: 116–118]. Külön figyelemreméltó az a tény, hogy mindhárom szöveg a fronton harcoló, illetve a háborúban már elesett katonáról szól. Az egyik ilyen atalankai hiedelemmonda:

> *«У одной женщины муж солдат был. Она все о нем думала. Ну вот. Раньше-то на полу спали. Постелила она, легла и думает: Господи помилуй, хоть бы приехал. Слышит, муж говорит: — Я ведь приехал, я ведь не убитый. А она-то похоронку получила да не верила все. Двери отводила, заходит. Начала гоношиться. — Не надо, — говорит он —, я к родителям пойду зайду. — Да что ты ночью-то пойдешь? — говорит она-то. Легли рядом. А тут сынок чихнул, она и говорит: Ты что, Христос с тобой. — Дверь тут ветром отворило, и муж улетел. А она с ума сошла. Утром побежала к родителям. Они говорят: мол, приходи к нам жить, а то удавит тебя. А он-то — муж будто, ну, прямо не отличишь: на лицо такой же, форма, все как есть. Натерпелась она да осталась с родителями. Они вылечили ее»* [Зиновьев 1987: 117].

Az adott szöveg nemcsak a szüzsé vonatkozásában azonos, hanem két olyan — az ilyen típusú hiedelemmondákra általában jellemző — motívumot is tartalmaz, melyet Raszputyin a regényébe is beépített. Az egyik a férj haláláról szóló értesítés regényben is szereplő motívuma, melynek a feleség sehogy sem tud hinni: *«А она-то похоронку получила да не верила все»*. Hasonlóképpen megvan a regényben az igazi férj és a tisztátalan démon közötti ördögi hasonlatosság motívuma, ami lehetetlenné teszi, hogy megkülönböztessék őket egymástól:

«А он-то — муж будто, ну, прямо не отличишь: на лицо такой же, форма, все как есть»; vö.: *„Nasztyona alig eszmélve, hirtelen megdöbbent: valóban az ura? Nem valami fordult farkas* (az eredeti szövegben: oborotyeny) *volt itt vele? Hát talán felismerné a sötétben? Különben is, mondják, úgy el tudnak változni, hogy fényes nappal sem lehet a valódi embertől megkülönböztetni őket”* [26].

Ami viszont esetünkben ennél is sokkalta lényegesebb, az az a tény, hogy Guszkov „halott férj” mivolta a regényben ugyanazokkal a körülményekkel motivált, mint a népi démonológiában. Az egyik ilyen körülmény a holtak „irigy természete”, hogy tudniillik nem tudnak lemondani mindarról, amit halálukkal elveszítettek. Ez köti őket továbbra is össze az itt maradottakkal, akiken sokszor bosszút akarnak állni az őket ért igazságtalanság miatt: «Всякая связь, завязавшаяся при жизни, всякое обстоятельство, всякие отношения сохраняют силу и после смерти одной из сторон. (...) Мертвецы мстят живым из зависти за то, что те сохраняют еще дыхание и теплую кровь и пользуются всеми благами живой жизни» [Власова 2001: 339]. Guszkov szintén folyamatosan azt érzi, hogy igazságtalanságot követtek el rajta, s hasonlóképpen irigy is azokra, akik vele ellentétben „élőként”, azaz szabadon és rejtőzködés nélkül élhetnek. Ezért akar — még ha kicsinyes módon is — bosszút állni rajtuk, ahogyan ez a fentebb már idézett részletből is kitűnik:

„Valamilyen titkos és erős sérelem is nógatta, és ösztökélte Guszkovot (...), hogy bosszúságot okozzon azoknak, akik nem úgy élnek, mint ő, hanem nyíltan, félelem és rejtőzködés nélkül, szerette volna legalább valamiben keresztülhúzni a számításaikat” [101–102].

A másik fontos momentum ebben a vonatkozásban az a jellegzetes motívum, hogy a *halott férj*et — és a többi ún. mitikus szeretőt is általában — a feleség távol lévő vagy halott párja iránti mérhetetlen bánkódása és szomorkodása idézi meg [Власова 2001: 280, 339; Козлова 2000]. Ebben a kulcsban nézve nem tekinthető véletlennek Nasztyona örökös lelkiismeret-furdalása, miszerint férje „idő előtti” megjelenése miatt részben önmagát hibáztatja:

„…lehet, ő maga is részes abban, hogy a férje itt van — ártatlanul, de részes” [65]; vagy: *„Talán én túlságosan is vártalak, túlságosan szorosan körülvettelek, harcolni se hagytalak. Honnét tudhattam volna, mit szabad, mit nem — tettem amit tettem és kész, senki nem tanított, senki nem segített. És te hallgattál. Jaj, Andrej, Andrej...”* [92].

Guszkov alakja ugyanakkor közel áll — sőt, több vonatkozásban megfeleltethető — az orosz hitvilág félig még az élők, félig pedig már a holtak világához tartozó ún. *láthatatlanjainak* (*невидимые*) is, hiszen, mint láthattuk, ténylegesen két világ határán rekedt meg. A XIX–XX. századi orosz néphitben megőrződött „láthatatlanok” kizárólag kritikus helyzetekben mutatkoznak meg az élőknek. Ezek az Isten által elrendelt idő előtt (tehát fiatalon, vagy a népi felfogás számára „természetellenes” módon) meghaltak lelkei, akik láthatatlan alakban a fákban élnek, s akiket majd az „istennyila” pusztít el végérvényesen, amikor is az égi hatalmak által kiszabott földi idejük ténylegesen „kitelik” [Власова 2001: 345–347]. Az orosz hagyomány mind a mai napig ezzel magyarázza a fába csapó villámot is.[33]

---

[33] A „láthatatlanokkal” kapcsolatos hiedelemmondák egyik novgorodi változata: *„A láthatatlanokat valójában zivatar pusztítja el, amikor letelik a kiszabott idejük, Isten vihart szabadít rájuk. Ezért szaggatja szét a vihar a fákat is, mert azok abban élnek. Az egyik ilyen kereszteletlen gyereknek, aki láthatatlanul kószált és kezdett felcseperedni az élők között, ahol egykor született, Péter napkor járt le a kiszabott ideje, de azt akarta, hogy valaki őt is temetné el. Ezért előző este fogta magát, s letérített egy falubelit az útról, becsalta az erdő sűrűjébe, s egy tizenhét éves legény képében megjelent előtte. Azzal kezdte is mondani, kiféle, miféle. „Ismerek én ám, azt mondja, mindenkit a faluban. A földesúr lányának a fia vagyok. Apa nélkül hozott világra, hát mikor megszülettem, nyomban el is pusztított. De nekem ám, azt mondja, tizenhét éves koromra rendelte az Úristen a halálom napját. Láthatod, ha anyám akkor engem élni hagy, akkor is csak tizenhét évet élhettem volna… Most pedig, azt mondja, értem jön a halál, lesújt rám a vihar, s ezen változtatni már nem tudok. S most elmondom, hol pusztulok el. A folyónál látsz majd egy kis dombot, meg fogod ismerni. Hát én ott leszek Péter napkor azon a dombon, és akkor sötét felleg kerekedik, csak úgy mennydörög. Lesújt rám és eléget.” – „Ki hallott már olyant, hogy elégjen, akit agyoncsap a villám.” – „Engemet bizony, azt mondja, el fog égetni. Te pedig akkor csinálj egy kis faládikót, abba tedd bele a testem porát. Aztán hajnalban eridj ki a temetőbe és ottan temessél el.” Az ember mindent megígért, fogadkozott erősen, de azért csak megkérdezte: „Hát enni mit ettél?” – „Amit anyámnál találok, fogom és viszem. Merthogy ott semmi sincs megszentelve… Mindenről tudok a szülőfalumban, mindenkit ismerek. Az összes szomszédot, fiatalt és öreget, mindenkit…*

Aztán eljött Péter napja. Gyönyörű, napfényes idő volt. „Na, gondolta az ember, én úgy lehet, mindent tudok előre. Hogy micsoda eső lesz mindjárt!...” És ekkor felhők borították el az eget, csak úgy villámlott, aztán hamarosan le is csapott. Ezt látva az ember elindult, megtalálta a dombot, meg minden.

A felesége előtt szintén kritikus helyzetben megmutatkozó Guszkov ugyan nem a „fákban”, hanem a „fák között” él, ám ez a mitologikus világlátás számára egy és ugyanaz.[34] A „beavatatlanok” előtti láthatatlansága, vagy az élőktől távoli, elszigetelt (erdei, ráadásul „túlparti”, azaz „túloldali”) közege szintén a *láthatatlanok* alakjával rokonítja. E tekintetben talán legfontosabb tényező azonban sajátos „holt” mivolta. Guszkov nem „éli le” a számára kiszabott időt, fiatalon „meghal”: egyrészt dezertálása pillanatában a társadalom és szülei számára, másrészt pedig e dezertálás következtében morális értelemben is. Ha ebben a kódban gondolkodunk, magától értetődőnek tűnik azon feltételezés, mely szerint Guszkov — Nasztyona halála után is — még jó ideig kénytelen „láthatatlanként” rejtőzködni, vélhetően egészen addig, amíg a szó fizikai értelemében véve is el nem pusztul, azaz a számára ténylegesen „kiszabott” idő leteltével. A fákban és a fák között „élő” láthatatlanok és Guszkov közötti hasonlóságra egyébként a regényben direkt utalás is történik:

> *„Szeretett végigmenni a vízmosások mentén; vagy nyugodt séta közben váratlanul beállni egy fa mögé, s körülsandítva elrejtezni a bokrok között, mintegy darabonként, részenként rejtette el magát, hol itt, hol ott, abban reménykedve, hogy végül láthatatlanná válik”* [187].

Végezetül pedig Guszkov metamorfózisainak sorát farkassá „változása” zárja, amit viszont már sok kutató is megvizsgált, méghozzá elsősorban pszichológiai szempontból. Eszerint Guszkov bizonyos pszichológiai tényezők miatt olyan romboló erők hatása alá kerül, ami végeredményben személyiségének széteséséhez, azaz a farkas-párhuzammal élve — elállatiasodásához vezet: «Разрушительное начало, во власти которого помимо своей воли оказывается герой, проявляется

Az anyjáról pedig a legény a következőket mondta: „Ismerje csak be, hogy elpusztított engemet… Hogy már ezen a világon megbűnhődjék érte, különben a másvilágon fog majd énmiattam gyötrődni. Senki nem ölhet meg egy kisgyereket.” <…> Pedig most is hány, de hány kereszteletlen van! Hát ezért csap bele annyi fába a villám. Mert azok a kereszteletlenül elpusztítottak mind ott vannak” [Власова 2001: 347].

[34] Vö.: A fa mint olyan a különféle indoeurópai kultúrákban ősidők óta a lelkek és szellemek lakhelyeként értelmeződik. Ennek megfelelően a különféle indoeurópai nyelvekben az egyazon tőből képzett szavak hol fát, erdőt, hol pedig démont, lelket jelentenek (vö. lett *kuòks* ’fa’ és gót *skohsl* ’démon’, illetve litván *kaukas* ’háziszellem’; orosz *сосна* ’fenyő’ és iráni **šos-* ’lélek’, stb.) [Маковский 1996: 134].

через ряд психологических деталей, изображающих постепенное озверение человека» [Королева 2007: 213]. Ez a megállapítás összhangban áll azzal a ténnyel is, hogy Guszkovot láthatóan egyre inkább az ösztönei irányítják, mintsem az elméje. Ugyanakkor Guszkov esetében a farkassá való „átváltozás” kitűnően illeszkedik a többi „tisztátalan” metamorfózis sorába is, hiszen az orosz népi démonológia szerint az *oborotyeny* valamennyi állat közül éppen a farkas alakját ölti leggyakrabban magára. Ennek az az oka, hogy az orosz mitikus hagyományban a farkas eleve tisztátalan lényként értelmeződik, s az ősi dualisztikus felfogást több vonatkozásban is megőrző néphit Isten és az ördög közös teremtményének tekinti [Мифология 1995: 103]. Ezzel magyarázható a metamorfózisokra való különös hajlama, illetve, hogy a különféle tisztátalanok is előszeretettel öltik magukra éppen a farkas alakját. Ennek megfelelően a farkast az orosz népi kultúrában ősidőktől fogva hagyományosan a két világ, vagyis az emberek és a túlvilágiak között álló köztes lényként tartják számon [Мифология 1995: 103]. Guszkov alakja — mint láttuk — több vonatkozásban is hasonló „köztes lényként” értelmeződik a regényben. Ráadásul önnön „köztes” mivoltát mintegy meg is érzi, hiszen első találkozásuk alkalmával Nasztyona firtató kérdésére, mintegy gonosz tréfaként a következőt válaszolja:

> *„Hová mész? — kérdezte Nasztyona. —* ***Édesbátyámhoz, a szürke farkashoz…***[35] *Hová?... Valahová”* [26].

Guszkov ezen kijelentése szó szerint válik valóra, hiszen rövidesen a farkas lesz egyetlen erdei szomszédja:

> *„Kora reggel, amikor kinyitotta az ajtót, megdöbbent: hatalmas ugrással vetette hátra magát a küszöbtől egy óriási szürke kutya, s vicsorogva rámeredt. Guszkov nem értette meg azonnal, hogy farkassal van dolga. Hosszú volt, girhes, és mint vedlés idején mindig, csomókban meredező szőrzettel”* [72].

[35] A félkövérrel jelölt részt a magyar szöveg pontatlansága miatt újrafordítottam.

A továbbiakban ténylegesen Guszkov „elállatiasodásának”, azaz farkassá válásának lehetünk tanúi, aki az állattól megtanul farkas módjára vonítani is:

> *„Attól kezdve éjszakánként eljárt a házhoz. S megtanította Guszkovot vonítani. A farkas megállt valahol a ház lábánál és rákezdett egyetlen hosszú lélegzetvételre nyújtott, félelmetes, éles hangú énekére. Minden elhomályosult ettől a hangtól, olyan vékonyan, olyan csillogón, olyan pengeélesen suhogott ki a torokból. Guszkov szenvedett, hogy nincs módja elijeszteni az állatot, és egy ízben résnyire nyitotta az ajtót, és mérgesen utánozni kezdte a farkast: felüvöltött ő is. Felüvöltött és megrendült: oly igen hasonló volt az ő hangja a farkaséhoz. Így teljesült be szó szerint még egy közismert szólás: aki farkasokkal lakik, üvöltsön is velük. Legalább elijesztem a jótét lelkeket — gondolta kárörvendő, bosszúszomjas büszkeséggel Guszkov”* [72].

Az egyre inkább „elállatiasodó” Guszkov cselekedetei is egyre kegyetlenebbé, vadállatiasabbá válnak. Jó példa erre a kecske, s még inkább a borjú brutális lemészárlása, amit egyébként az ószövetségi, azaz kereszténység előtti állatáldozatokkal szoktak párhuzamba állítani [l. pl.: Szántó 1996: 324]. Adott esetben viszont itt inkább Guszkov *„fordult farkas”*, azaz *oborotyeny* mivoltáról van szó, ugyanis tette részben a hússzerzéssel, azaz ragadozó farkas-természetével motivált, részben pedig azzal az irracionális, bestiális kegyetlenséggel, ami viszont már az emberi mivoltából kivetkezett *oborotyeny* sajátja [Власова 2001: 368–371]. Azt, hogy Guszkov mennyire nem önmaga, jól lehet látni a kecske lemészárlásának jelenetéből, amikor a kecske szemében már nem is saját arcát látja visszatükröződni, hanem egy „ördögpofát”:

> *„Már egészen a végét járta, amikor Guszkov egy kissé megemelte és a szemébe nézett, s a szemek válaszul kitágultak, és két loboncos, rettentő, Guszkov-szerű ördögpofát látott úszni a mélyükben”* [70].

S itt a „visszatükröződésnek” különös jelentősége van: a tükör ugyanis már önmagában véve is az igazság, a leplezetlen valóság jelképe [Jelképtár 1996: 226],

ezzel összefüggésben pedig a démonológiai hagyomány szerint a tükröződés, mint olyan, a démoni oldalhoz tartozó jelenség, ami mindig a gonosz valódi arcát mutatja, öltsön is az bármilyen alakot. Átalakulásával párhuzamosan ugyanakkor a Guszkov vérévé váló brutalitás és kegyetlenség kezd erősen megmutatkozni az emberek, így saját családja iránti viszonyában is. Ennek köszönhetően nemegyszer nyíltan utal is minderre:

> *„Mondok én neked valamit, Nasztyona, jó előre. Egy léleknek sem szabad tudnia, hogy itt vagyok. Ha valakinek megmondod: megöllek. Megöllek. Nekem már nincsen veszteni valóm. Így vésd az eszedbe. A föld alól is előkerítelek. Kemény most már az én kezem, nem reszket, ha ilyesmiről van szó”* [22]; vagy: *„S ha végképp elgyötörnek — mindenkit megölök, mindent felgyújtok, a szülőanyámat meg nem kímélem”* [230].

Mindezzel párhuzamosan a farkasként vonító Guszkovnak a környezete is mintha démoni metamorfózison menne keresztül. Ebből a szempontból emblematikusnak tekinthető hely Guszkov fekhelye, amely nemcsak egyszerűen „farkas-vacokká” változik, hanem egyenesen „hideg és nyálkás”, tisztátalan hellyé. Éppen ezzel magyarázható, hogy Nasztyonát itt nem pusztán tisztátalan érzések és benyomások kerítik hatalmukba, hanem mintegy meg is érzi az adott hellyel kapcsolatos démoni metamorfózis jelenlétét:

> *„De különösen kellemetlen volt lefeküdni a magas, hideg, nyálkás padkára, amelynek erjedt, dohos lombszaga volt, s ahová négykézláb kellett felkapaszkodni; Nasztyonának úgy rémlett, hogy ott nyomban undorító állati szőrzet lepi el, s csak akarnia kell, és állat módjára fel is vonít”* [102].

Az egy időre mintegy Guszkov háziállatává, kutyájává váló farkas egyébként tovább erősíti a Guszkov és a *lesij* közötti — fentebb már kifejtett — párhuzamot is, ugyanis a népi fölfogás a farkast az erdei szellem kutyájának tartja [Мифология 1995: 103]. Így talán az sem tekinthető véletlennek, hogy Guszkov a farkast először ténylegesen egy „óriási szürke kutyának” nézi.

Guszkov metamorfózisainak e különféle aspektusai tehát nemcsak a tisztátalanság szemantikai köréhez rendelik alakját, hanem egyúttal végérvényesen eltávolítják őt az élők világától is, hogy immár visszavonhatatlanul a „holtak birodalmához" kapcsolják. Ennek az az oka, hogy valamennyi ilyen démoni aspektus az orosz hitvilágban a túlvilág egyes aspektusait jeleníti meg, vagyis az ilyen lények esetében valójában nem azok démoni oldala, hanem túlvilági mivolta a domináns, noha e kettő a népi világlátás számára leginkább egy és ugyanaz.[36] Guszkov ekképpen válik „túlvilági lénnyé", amire a regény utalásrendszere folyamatosan rá is irányítja a figyelmet. Gyakoriak például a holtakkal kapcsolatos ilyen asszociációk, hol Nasztyona, hol pedig Guszkov részéről:

> *„Hát tegyél föl, mit állsz ott,* ***mint egy halott****,*[37] *talán nincs vized?"* [52];
> *„csak halott, csak árny, csak puszta tér"* [102].

Guszkovnak ez utóbbi gondolata különösen akkor nyeri el a valódi értelmét, ha figyelembe vesszük, hogy az orosz eredetiben a magyarul nehezen visszaadható *мертвец*, azaz „tisztátalan, visszajáró halott" szó szerepel. Hasonlóképpen jellemző Guszkov és az emberek, vagyis az élők folyamatos szembeállítása, sokszor Nasztyona gondolatain keresztül:

> *„Az élők ott vannak, az embere — itt. Uram, mutasd meg, mit tegyek"* [65]; stb.

---

[36] A keleti szláv hitvilág a keresztény démonológia hatására megkülönbözteti a negatív tulajdonságokkal felruházott démon-szerű, túlvilági lényeket (*черт*, *упырь*, *мертвец*, *еретик*, stb.), valamint a már említett gazdákat, azaz természeti (ős)szellemeket. Ez utóbbiak nem pusztán a természet erőinek, illetve egyes aspektusainak konkrét formában való megtestesülései, hanem mindegyikük maga az emberi alakot öltött, vagy ha úgy tetszik, az emberarcúvá formált természet. Ilyen alakban lép elénk például az erdő szelleme, a *леший*, vagy a mocsárlakó *болотница* és a vizek ura, a *водяной*, stb. Alapvető, közös vonásuk, hogy természeti ősszellem mivoltuk éppolyan meghatározó esetükben, mint „holt természetük". Tehát a természet általuk képviselt egyes aspektusai a túlvilág ugyanazon aspektusainak feleltethetők meg (l. túlvilág mint erdő, víz, stb.). Szemléletesen tárja föl e probléma mibenlétét a *леший* neveinek szemantikai sokfélesége. Az erdő „gazdája" (*лесной хозяин*), „királya" (*лесной царь*) egy személyben maga a megtestesült erdő is (*лес*), másrészt pedig ő „a holtak legöregebbike" (*старший покойник*), a „holtak holtja" (*большак*) [Власова 2001: 283–306].

[37] Az eredeti *неживой* kifejezés helyett a magyar fordításban számomra érthetetlen okból „kapubálvány" szerepel.

Ugyanakkor Guszkov „holt természete” — magától értetődően — leginkább „túlparti” mivoltában jut kifejezésre a regényben. Mint erre már több kutató is rámutatott, ilyen értelemben itt is — a Raszputyin műveiben egyébként hagyományosan mitologizált folyó —, az Angara tölti be a „bal” és a „jobb” partot, azaz az élőket és a holtakat elválasztó határ szerepét: «Ангара разделяет берег Смерти, где (...) прячется злополучный дезертир, от берега Жизни, на котором стоит его родная деревня и откуда приплывает к нему Настена — и тем самым выполняет функцию мифологической границы миров» [Сурганов 1981: 563]. Raszputyin ezt a fogást nagyon is tudatosan alkalmazza, hiszen az orosz mitológiai hagyományban a folyóvíz elsődleges funkciója éppen az „evilágnak” a „túlvilágtól” való elválasztása: «она осмысляется как дорога в иной мир, расположенный на другом берегу, или на острове среди моря, в которое впадает река» [Мифология 1995: 333]. Végeredményben — mint arra Koroljova is felhívja a figyelmet — azt lehet mondani, hogy a folyó mitologikus szemantikája annak függvényében aktualizálódik a regényben, ahogyan Guszkov egyre inkább eltávolodik, elidegenedik az emberektől, az emberi közösségtől [Королева 2007: 214]. A regény gondolatmenetének megfelelően Nasztyona mintegy rá is érez férjének holt, azaz „túlparti”, eltemetett mivoltára:

> *„Ment, és egyre a túlpartot figyelte, a szigeten túli holt vidéket, ahová Andrej eltemetkezett”* [93].

Guszkov „túlparti” mivoltának sajátos változatát jeleníti meg a sziget, amely szinte misztikus módon csábítja:

> *„Különös, titkos, tilos hatalommal csalta magához a sziget, egy titok kedvéért csalta, amelyet ott lehet felfedni, vagy ki tudja, elfedni”* [186].

Ez azért fontos, mert a sziget, mint toposz, a szláv mitológiában elsősorban a túlvilág egyik jellegzetes aspektusát testesíti meg [Мифология 1995: 333, 372], ugyanakkor ezzel párhuzamosan erősen asszociál az orosz mitikus hagyomány fantasztikus, túlvilági vonásokkal felruházott szigetére, *Bujan*ra (*Буян*) is, melyet a népi

ráolvasások sokszor éppen a mitikus lények lakhelyeként említenek[38] [Мифология 1995: 68]. Mindezzel egyidejűleg a két világ folyó általi jelképes elválasztásához (bal és jobb part) magától értetődően kapcsolódik hozzá a „bal–jobb” bináris oppozíció, amely a keresztény mitológia szimbolikájában ugyanolyan meghatározó, mint a szláv mitológiai hagyományában. Vagyis arról van szó, hogy a hagyományos elképzelések szerint e két, egymással ellentétes térbeli irányban jut kifejezésre valamennyi, egymással sok tekintetben ekvivalens alapoppozíció, mint például a „holt–élő”, „tisztátalan–isteni”, „pogány–keresztény”, „idegen–saját” ellentétpárok. „A ‘bal’ — írja Szántó Gábor — a keresztény topográfiában és a térviszonyok archaikus nyelvén a gonosz, a ‘jobb’ pedig a jó irányát szokta képviselni. Az utolsó ítélet során az igazaknak jobbra, a bűnösöknek balra kell menniük; a Krisztus jobb oldalán megfeszített lator üdvözül, a bal oldali elkárhozik; a középkori misztériumokban és legendákban a paradicsom jobbra, a pokol pedig balra található” [Szántó 1996: 321]. Ennek megfelelően a regény térszerkezete is úgy alakul, hogy az emberek világa, vagyis a falu magától értetődően a jobb oldalon helyezkedik el:

> *„Atamánovka az Angara jobb partján feküdt — mindössze harminc ház, nem is falu, csak falucska”* [14].

Ilyen okból kerül tehát a „holtak világához” tartozó, tisztátalan Guszkov az ellentétes oldalra, vagyis a folyó bal partjára, noha eredetileg maga is a jobb parti közeghez, vagyis az élők világához tartozott:

> *„Lám ott van, ahonnét útra kelt, csakhogy nem az Angara jobb, hanem a bal partján, s ahol akkor nyár volt, ott most dermesztő a tél. Akkor*

[38] Zabilin több ilyen ráolvasást is közöl klasszikus gyűjteményében, az egyiket éppen a fordult farkas ellen: *«Заговор оборотня. На море на Окиане, на острове на Буяне, на полой полян, светит месяц на осинов пень, в зелен лес, в широкий дол. Около пня ходит волк мохнатый, на зубах у него весь скот рогатый; А в лес волк не заходит, а в дом волк не забродит. Месяц, месяц – золотые рожки! Расплавь пули, притупи ножи, измочаль дубины, напусти страх на зверя, человека и гады, чтобы они сераго волка не брали, и теплой бы с него шкуры не драли. Слово мое крепко, крепче сна и силы богатырской»* [Забылин 1990: 282–283].

elment a háborúba, most visszatért, akkor számosan és számosan indultak el, most egyedül s a maga külön útján jött vissza” [27].

Ebből a szempontból kimondottan érdekesnek tűnik Guszkov Nasztyonának tett erre vonatkozó, keserű kijelentése:

„Neked csak egy gondod volt: az emberek. Ott, az Angara jobb oldalán. S most kettő van: az emberek és én. Összehozni őket lehetetlen; csak ha majd kiszárad az Angara” [112].

Ugyanis míg a magyar fordításban az „egy gondod” kifejezés szerepel, addig az orosz eredetiben a *сторона*, azaz „oldal” főnevet találjuk *(«У тебя была только одна сторона: люди. Там, по правую руку Ангары. А сейчас две: люди и я...»*), amit ebben az értelmében valóban lehetetlen a magyarban visszaadni. Az orosz nyelvben ugyanis a *сторона* szó — sok más jelentése mellett — mitologikus értelemben a két világ megnevezésére szolgál, s elsősorban éppen a démonok vagy a holtak világát, tehát az ember számára „idegen oldalt” (*чужая сторона*) jelenti. Így például a mitikus-rituális hagyomány szerint az emberek világával szembenálló sötét erdőt: *«Чужая сторона — дремуч бор»* [Даль 1979–1981: IV. 613], de ennek analógiájára vonatkozhat egy-egy mitikus lény, például az *oborotyeny, lesij*, stb. megnevezésére is. Hasonlóképpen kifejezhet olyan egyszerű, hétköznapi dolgokat is, melyek szintén nemkívánatosak, vagyis bizonyos értelemben „tisztátalanok” az ember számára. Ennek megfelelően nevezi így például a régi orosz szólás a tolvajt: *«Чужая сторона — вор»* [Даль 1979–1981: IV. 613], vagy az ismert orosz népdal is az elválást: *«Разлука ты, разлука, чужая сторона»*.

Guszkov ugyanakkor nem csupán a folyó által elválasztott világok vonatkozásában tartozik immáron véglegesen a „bal” oldalhoz, hanem — a pogány-keresztény topográfiának megfelelően — általában véve is. Ennek megfelelően Raszputyin céltudatosan a „bal” oldalt rendeli hozzá alakjához, még a legjelentéktelenebb mozzanatok vonatkozásában is. Ekképpen Guszkov mindig, mintegy törvényszerűen balra fordul az úton:

„Azon töprengve, mit tegyen, a bal part felé fordult, amerre indulnia kellett” [69]; a baloldalon alszik: *„Nasztyona bal felé sandított, ahol Andrej feküdt, mintha kőből lett volna, még a lélegzése sem látszott”* [130]; stb.

„Isteni” átváltozások (Nasztyona)

A regény másik központi szereplőjének, Nasztyonának az alakja Guszkovéhoz hasonlóan szintén bizonyos mitikus kódban értelmeződik, melyhez szintén a vele kapcsolatos metamorfózisok jelentik a kulcsot. Míg azonban Guszkov esetében a tisztátalan, azaz pogány eredő dominál, addig Nasztyona attribútumai egyértelműen a keresztény mitológiában gyökereznek.

Noha Nasztyona a szó fizikai értelmében hal meg, az ő tragédiája inkább abban áll, hogy a közösség (tágabb értelemben a társadalom) morális elvárásai, valamint az ő személyes, eredendő erkölcsi értékrendje nem egyeztethetőek össze egymással. Sorsának alakulása, majd beteljesülése nemcsak e feloldhatatlan konfliktus függvénye, Nasztyona sokkal inkább a mérlegelések és tudatos választások által kijelölt, és az azok szerint állandóan formálódó, alakuló utat járja végig, amely végül is elvezet a fizikai(?) pusztuláshoz. Raszputyin tehát kétséget sem hagy afelől, hogy Nasztyona sorsának beteljesülése bajosan értelmezhető valamiféle „eleve elrendelt”, megmásíthatatlan végzetként. Ez pedig látszólag tökéletes ellentmondásban áll az orosz mitologikus hagyománnyal, hiszen ott az ember sorsának személyes választásaitól függetlenül, azaz eleve elrendelt módon kell alakulnia, melyért az eredendő (lényegében a pravoszláv orosz kultúrába átöröklődött pogány) felfogás szerint vagy a *Rod* funkcióit átöröklő *„isten”* (aki nem azonosítható mindig teljes mértékben a keresztény mitológia istenfogalmával), legfőképpen pedig a sorsistennő (*богиня-пряха*), illetőleg későbbi leszármazottai felelnek.

A regény végén Nasztyona halála más értelmezést kap a regény mitológiai kulcsában, mint a hétköznapi cselekmény szintjén. Akár a pravoszláv kulturális tradíció, akár a hagyományos társadalmi megítélés kódjában értelmezzük, Nasztyona halála „tipikus” öngyilkosságnak tűnik, amely mindkét felfogás szerint igen

problematikus. Az akkori szovjet társadalomban önmagában sem „vették jó néven”, miután könnyen akár a fennálló rend ellen való személyes tiltakozást láthatták benne,[39] ám ez a dolgozat szempontjából valójában elhanyagolható tényezőnek tűnik. Sokkal lényegesebb momentum az a tény, hogy a pravoszláv (és általában a keresztény) kultúrában az öngyilkosság isten ellen való, „halálos bűnnek” számít, hiszen az az isteni tervbe való „agresszív” és önhatalmú beavatkozásként értelmeződik.

Nasztyona alakja szorosan kapcsolódik össze a vízzel, mint őselemmel. Ez a tény határozza meg halálának természetét is, amely a keresztény felfogáshoz hasonlóan az orosz mitikus-rituális hagyományban is tisztátalan, elátkozott halálnak számít. Az öngyilkosok, és különösképpen a vízbefúltak az orosz népi démonológiai hagyományban az ún. tisztátalan holtak (*заложные покойники*), vagyis a kimondottan veszélyes, visszajáró lelkek közé tartoznak. A népi elképzeléseknek megfelelően a tisztátalan holtakhoz számítják azokat, akik erőszakos halált haltak, vagy akik „idő előtt”, tehát fiatalon haltak meg, s azokat is, akiket szüleik átkoztak el, s akik életükben tisztátalanokkal léptek kapcsolatba [Мифология 1995: 186]. Nasztyona esetében valamennyi körülmény fontos szerepet játszik: vízbefulladása, fiatal kora, a tény, hogy kapcsolatba lépett (*„összeszűrte a levet”*) egy tisztátalannal, a férjével, s végül, de nem utolsó sorban anyósa gonosz átka is:

> *„Szemjonova váratlanul fölpattant a fájós lábaival, s fuldokolva, hörögve a dühtől vakogott, sokáig képtelen volt akár egyetlen szót is kipréselni, csak a feje rángatózott.*
>
> *– Suka! – kiáltotta végül, és Nasztyona nem rögtön fogta fel, hogy ez azt jelent: szuka. Addig soha nem hallotta szitkozódni az anyósát. – Suka! Aj-aj-aj-aj! – siránkozott a fejéhez kapva. – Ségyen, micsoda ségyen! Uramisten! Sentséges sűzsanya! Sújts le, sújts le rá, most rögtön! Hogy nem tudott várni! Hogy sietett! És jár-kel, hallgat, a suka mindenit! Megjön Andrjuska, ezs a kanca meg mán viselős… Hát a ségyened azs*

[39] Vö.: Nyina Lugovszkaja 1930-as években keletkezett naplójában a saját öngyilkossági kísérleteire vonatkozó részeket a vizsgálótiszt, mint szovjetellenes megnyilvánulásokat, következetesen aláhúzta [Nyina Lugovszkaja: „Élni akarok.” Egy szovjet iskolás lány naplója 1932–1937. Bp.: Európa, 2008. Sarnyai Csaba fordítása].

hun vót? Hun vót, hová tetted? Suka! Adná azs ég, hogy kukacok nőjenek ott benned! Hogy soha meg se sabadulj tőlük! Azs vóna csak a jó, azs ám! – Szemjonova maga is megrémült az átkaitól, megállt, nyelt egyet" [244].

Ilyenképpen a népi démonológia szabályai szerint Nasztyonát az a veszély fenyegeti, hogy maga is tisztátalan holttá válik. Ezt erősíti a vízbefúltak temetőjében játszódó jelenet, ahová Nasztyona akaratán kívül, teljesen „véletlenül" kerül, s ráadásul a vízen keresztül, csónakkal érkezik (vö.: a folyó, mint a holtak világához vezető út). Ez az epizód mintegy előre is vetíti a sorsát – a tisztátalan holtak temetője nem ereszti, szinte rabul ejti a hősnőt, mintha ezzel is azt akarná jelezni, hogy immáron ő is végérvényesen oda tartozik a vízbefúltakhoz, az elátkozott lelkekhez:

„Nasztyona hirtelen hátrahőkölt és felkiáltott, kezével egy megdőlt fakeresztbe kapaszkodva: Úristen, hová került? Hová került? A vízbefúltakhoz! Az iszonyattól vacogni kezdett, a lába elgyengült, és nem hallgatott rá. Nasztyona négykézláb vergődött ki a beomlott sírból, és rohant le a csónakhoz. Úristen, most segíts! Hogy lehet ez? Miért? Minek? Hát talán nincs benne elég félelem így is? Nem is gondolt rá, hogy meghallhatják, fogta a rudat, minden erejét megfeszítve fölfelé kezdte lökdösni a csónakot, mentől távolabb ez iszonyú, istentelen helytől. (...) Nasztyonát hazáig rázta a hideg. Hiszen tudta ő, tudta, nappal egyversztányira elkerülte, még nézni is félt volna arrafelé, éjjel meg nem belemászott? Egyenesen egy sírba lépett. Mi dolog ez? És rémüldözve, remegve az ijedtségtől és a hidegtől, már önmagától is félt: megfertőződött. És mosta, mosta a kezét, amellyel belekapaszkodott a sír agyagos, tapadós földjébe, de még sokáig úgy érezte, hogy a kezének az élesztőre emlékeztető szaga van" [260–261].

Ugyanakkor az írói mítoszalkotás törvényeinek megfelelően Nasztyona végül mégis elkerüli az elátkozottak sorsát, amiben legfőképpen máriai és krisztusi attribútumai játszanak elsődleges szerepet, illetőleg a mindebből következő azon tény, hogy Guszkovval ellentétben kizárólag a morális és szellemi értelemben vett

megváltásban látja az egyetlen lehetséges megoldást. Ennek megfelelően nemcsak saját maga számára keresi a megváltást, hanem férje, s elsősorban gyermeke számára is. Ilyenképpen veszi magára a krisztusi megváltás misztériumát, s ezzel egyidejűleg a krisztusi áldozat mártíriumát is, amely így a regény Nasztyona alakjával kapcsolatos utalásrendszerének is fontos leitmotívuma. A Nasztyona alakjával és kiválasztottságával kapcsolatos krisztusi utalások szinte átszövik a regény szövegét.

A krisztusi attribútumok mellett ugyanakkor Nasztyonát más keresztény attribútumokkal is felruházza az író: a regényben sokszorosan ismétlődnek a közte és az Istenanya között vont párhuzamok, ami a krisztusi vonásokkal egyetemben szintén a hősnő tisztaságát, ártatlanságát, s nem utolsó sorban kiválasztott voltát hangsúlyozza. Ezzel kapcsolatosan is több konkrét utalást találunk a szövegben. Férje, aki érzi felesége szerepét saját sorsának beteljesülésében, s tisztában van a gyermek fogantatásának súlyával és lehetséges következményeivel, nem véletlenül nevezi Nasztyonát „Istenanyácskám”-nak (*Настена! Богородица ты моя!*). Hasonlóképpen nem véletlen, hogy a gyermeke apjának kilétét firtató kérdésre – végső kétségbeesésében – félig gúnyosan, félig komolyan, Nasztyona magát a Szentléleket nevezi meg apaként:

> *„– Hát mi meg nem történik ezen a világon? S tényleg, látszik! És senki még csak nem is… Hol szedted össze? Na, ezt megcsináltad! Szép kis körtemuzsika! Ha ez rázendít majd! Nahát! Ki volt az?*
>
> *– A szentlélek – mit nem adott volna Nasztyona, hogy ne faggassák, ne kérdezzék, ne nyaggassák, hogy nyugton hagyják. Émelyítő”* [248].

A regény záróakkordjai bizonyos szempontból rárímelnek az *Isten veled, Matyora* befejezésére. A víz alá merülő, ezáltal egy másik, tisztább világba átlépő öregekhez hasonlóan (erről lásd a következő fejezetet) az Angara vize magától értetődő természetességgel fogadja magába a hősnőt, s vele együtt magzatát is. A születendő gyermek így mintegy szintén megtisztul, végérvényesen megszabadul attól az eredendő bűntől, amit maga a fogantatása, s apja személye jelent. Vagyis ebben az értelemben Raszputyin a víznek mint őselemnek a megtisztító funkcióját is aktualizálja, s az anyáról azt gyermekére is kiterjeszti.

„Széles árny úszott keresztül a folyón: lassan húzott el fölötte az éjszaka. Zúgott Nasztyona fülében a vízcsobogás – tiszta, kedves, unszoló, tíz meg tíz, száz meg száz, végül ezer meg ezer csengettyű csengett benne. S ünnepre szóltak azok a csengettyűk. Nasztyona úgy érezte, álom bódítja. Térdével a csónak oldalára nehezedett, mind lejjebb és lejjebb nyomta, s merően, tekintetének sok évre előre látó minden erejével a mélybe nézett, és meglátta, hogy odalent gyufa lángja lobban.

– Nasztyona, ne merészeld! Nasztyo-o-o-na! – hallotta Makszim Vologzsin kétségbeesett kiáltását, az utolsót, ami még elérte, s óvatosan belefordult a vízbe.

Csobbant az Angara, hintázott a csónak, körök futottak szét a gyenge éjszakai fényben. De erősebben rándult a folyam, s elmosta, eltüntette őket – még csak egy csöpp homorúság sem maradt azon a helyen, hogy megbotlott volna benne a víz sodra” [268].

Nasztyona halálával, azaz vízbemerülésével kapcsolatban a képi asszociációk és egyértelmű utalások láncolata révén a Kityezs-legenda szemantikai köre aktualizálódik. A hősnő vízbemerülésének, valamint a víz csobogásával eggyé váló „ezer meg ezer csengettyű” zúgásának ilyen összekapcsolása Kityezs város harangjainak zúgását idézi meg. Ahogyan a Szvetlojar tó partjára zarándoklók közül is csak az arra méltók, vagyis az „igazak” hallhatják a kityezsi harangokat, úgy a regény esetében is csupán Nasztyona hallja a „csengettyűk” hangját, míg mások számára ez nem több egyszerű vízcsobogásnál. A víz mélyén „fellobbanó gyufa” lángja, melyet csakis Nasztyona „sok évre előre látó” tekintete láthat, hasonlóképpen a kityezsi allúziók közé tartozik: a víz alá süllyedt szent város mécseseinek és gyertyáinak fényét asszociálja, amit szintén csakis az „igazak” pillanthatnak meg a víz mélyén. Vagyis végeredményben a képi asszociációk és allúziók révén a raszputyini koncepció szerint az Angara mitizált vize így a Szvetlojar tó megszentelt vizével azonosul. Ennek megfelelően a „fent” és a „lent” koordinátái is helyet cserélnek egymással: ilyen értelemben a lefelé irányuló elmozdulás, vagyis az isteni igazság szférájaként értelmezett víz mélyére merülés az eredendő isteni szféra irányába, azaz felfelé történő elmozdulásként értelmeződik. A szó szoros értelmében vett mennyei, azaz isteni fény tehát a mélyben lobban fel, ami annyit jelent, hogy

Nasztyona vízbemerülése így a földi világból egy másik, romlatlan világba való átmenetet jelenít meg. Ez a másik világ pedig – magától értetődően – elsősorban nem a hagyományos értelemben vett túlvilágot, vagyis a holtak birodalmát képviseli, hanem sokkal inkább az archaikus elképzeléseknek megfelelő olyan másvilágot, amely eredendően a vízzel mint őselemmel áll kapcsolatban [vö.: Маковский 1996: 77].

Ennek alapján talán nem túl merész az a feltételezés, miszerint Nasztyona halálát párhuzamba állíthatjuk az „Istenanya elszenderedésével" (*Успение Богородицы*) is, melyben a halál mozzanata a megszokottól teljesen eltérően értelmeződik – egyfajta „elszenderedésként", azaz olyan eseményként, ami a halál tényleges bekövetkezése nélkül jelenti az egyik világból a másikba való nyugodt, harmonikus átmenetet. Nasztyonát szintén megrázkódtatások nélkül, természetes módon fogadja be a másik, tisztább világ közege, ráadásul halála mozzanatában szintén nagy hangsúlyt kap az elszenderedés egy sajátosan értelmezett motívuma is: *„Nasztyona úgy érezte, álom bódítja"*. Amennyiben ez így van, akkor az elmondottak egyúttal a hősnő halálával kapcsolatos kityezsi allúziókat is tovább erősítik és mélyítik.

Nasztyona kapcsolata a keresztény és pogány hiedelemalakokkal, azaz az Istenanyával és a vízbefúltakkal, jelentős mértékben árnyalja a férjéhez való viszonyt. Visszatérése után Guszkovnak az őt tápláló és vigyázó felesége állandó segítségére, támogatására, s legfőképpen védelmére van szüksége, valamint folyamatos támogatására, mind lelki, mind szellemi értelemben. Így Guszkov sorsa kizárólagosan Nasztyona szándékaitól és tetteitől függ a továbbiakban. Nasztyona alakjának interpretációjában így ezen a ponton még egy tényt figyelembe kell venni, nevezetesen a hősnő és a sorsistennők alakjai közötti párhuzamot. A kereszténység felvétele után az Istenanya örökölte a szláv sorsistennő, Mokos szinte valamennyi attribútumát és funkcióját (lásd a „Hiedelemalakok metamorfózisai a megjelenési formák és a funkciók vonatkozásában" című részt). Mint láttuk, Mokos mint termékenységi istennő, közvetlen kapcsolatban áll a vízzel, mint őselemmel, másrészt pedig sorsistennőként a fonás (vagyis az emberi sors fonalának gombolyítása) az egyik legfőbb attribútuma. Ugyanakkor, mint arra a sorsistennők alakjának transzformációit kutató Golubkova rámutat, a fonással és a fonállal, vagyis az emberi sorssal való „manipuláció" a vízzel kapcsolatos női hiedelemalakokra,

leginkább pedig a női vízbefúltakra is jellemző: «занятие прядением и манипуляция с нитками присущи также и характерны и для демонологических персонажей, живущих в воде (чаще всего это утопленницы, то есть, „заложные покойницы”)» [Голубкова 1999]. Így az a tény, hogy a hősnő szoros kapcsolatba kerül a vízbefúltakkal, majd maga is azzá válik, semmiképpen sem mond ellent mária attribútumainak, sőt, közvetve szintén sorsistennői természetét erősítik.

A sorsistennői szemantikához a regényben még egy érdekes tény kapcsolódik hozzá, nevezetesen a hősnő meddősége, majd pedig állapotos mivolta. Nasztyona alakja ilyen értelemben párhuzamba kerül egy másik, az emberi sors patrónájaként számon tartott szent, Anna alakjával is.

Nasztyona esetében éppen ezek – az író által alakjához rendelt – párhuzamok teszik olyan bonyolulttá a halál természetének értelmezését, hiszen az bizonyos értelemben szemben áll nemcsak a „hétköznapi”, de egyúttal a mitikus halálfelfogással is (*правильная — неправильная смерть*). Sorsistennői, és elsősorban mária attribútumai révén azonban halála semmiképpen sem értelmezhető „tisztátalan” halálnak, hanem éppen ellenkezőleg – az élők világából való távozásának egyfajta meghatározott megváltásjelleget is kölcsönöz. Ez az ellentmondásosság azonban ahelyett, hogy zavarólag hatna, rámutat Raszputyin írói mitológiájának igen jellegzetes, egyúttal „legoroszabb” sajátosságára, nevezetesen a pogány és a keresztény mitológia olyan egységére, melyben elsődlegesen a szinkretikus képzetek egymásra rétegződése és szerves összefonódása a jellemző.

5. A hely és metamorfózisai
(Raszputyin: *Isten veled, Matyora*)

Raszputyin számára — művei tanúsága szerint — a hagyományos életforma felszámolódása és eltűnése, végeredményben megsemmisülése jelenti az elsődleges erkölcsi problémát. Ez a kérdés először az *Isten veled, Matyora* (*Прощание с Матерой*, 1976) című regényében vetődik fel a maga teljességében, hogy aztán *Tűz van!* (*Пожар*, 1985) című elbeszélésében[40] — tematikailag legalábbis — tovább vigye az adott problematikát. Ezen írásaiban a hagyományos, eredendő orosz életforma, a paraszti kultúra nivellálódására hívja fel a figyelmet, miközben tovább árnyalja a képet az ezen életforma számára elsődlegesen meghatározó harmónia, vagyis a természet és az ember egysége felszámolódásának ábrázolásával. Műveit éppen ezért nemegyszer egyfajta „ökológiai" regényként olvasták, s a haladással a hagyományos kultúrát szembeállító író irodalmi-filozófiai krédóját vélték felfedezni bennük. Mindez részben helytállónak is tekinthető, hiszen Raszputyin e munkáiban valóban nagy hangsúlyt fektet a környezetrombolás bemutatására; a folyók duzzasztóművek közé szorításával, az erdők letarolásával, stb. épülő új világ és a természet feloldhatatlannak tűnő ellentmondásának elemzésére. Ennek ellenére a civilizáció térnyerésével együtt járó haladás létjogosultságát sohasem tagadta, ugyanakkor a kultúra nivellálódását, s az azt kísérő morális értékvesztést mindenképpen az embert magát fenyegető, már-már az embertől teljesen

[40] Műfaji besorolás szempontjából Raszputyin *Tűz van!* című művét kisregénynek szokták tekinteni, bár igazából maga Raszputyin is inkább olyan elbeszélésnek tartja, mely sok vonatkozásban leginkább a publicisztikához áll közel: «Повесть Пожар тоже может сойти за рассказ, поначалу я ее в рассказ и определял. А по горячности повествования, по накалу происходящих событий, по художественной непритязательности она близка к публицистике» [Распутин 2005: 6].

független és irányíthatatlan erőnek, egy közelgő humán és társadalmi katasztrófa előidézőjének tekinti:

> *„Én nem ellenzem a haladást, ez naivság volna, de ellenzem azt, hogy a haladásban csak előrevivő technikai fejlődést lássanak. Nem akarom azt, hogy a számok legyőzzék a betűket, és ez a pragmatizmus előbbre való legyen az erkölcsnél. Az ilyesfajta haladás az emberiség tömegsírjához és nem a jobb élethez vezet”* [Raszputyin 1987: 95–96].

A „közelgő katasztrófa” szépirodalmi ábrázolásakor Raszputyin írói mitológiájában a víz szimbolikája kap elsődleges szerepet, ahol a raszputyini koncepciónak megfelelően a víz, mint olyan, nem kizárólagosan pusztító őserőként jelenik meg, hanem valamennyi aspektusában, a maga bonyolult teljességében, vagyis rendelkezik valamennyi olyan jellemzővel és funkcióval, ami a szláv mitológiában is a sajátja. A vízzel, mint őselemmel kapcsolatos mitikus elképzelések elsősorban az *Isten veled, Matyora* poétikai struktúrájába épülnek be, noha jelentős szerepet kapnak más művekben is, mint láttuk például az *Élj és emlékezz* esetében is. Az *Isten veled, Matyora* című regényben olyan mítoszpoétikai rendszert találunk, ami a víz szimbolikáján alapul, pontosabban fogalmazva esetében a víz tekinthető olyan központi fenoménnak, melyen az egész mű mitológiai struktúrája kiépül. A regény mitológiai szintje a Raszputyintól megszokott módon egyszerre tömöríti magába és ötvözi a keresztény mitológia, valamint a szláv népi démonológia archaikus, kereszténység előtti elemeit. A *Matyora* esetében — miként az *Élj és emlékezz* vonatkozásában is — e két világértelmezési kód szerves összekapcsolódásával kiépülő mitológiai szinten alapul a mű bizonyos értelemben elsődleges, végső tematikai vonulata, azaz morális értelmezési szintje. Más szóval a raszputyini szöveg ilyenképpen „a kereszténységet és a pogányságot egyesítő világértelmezésben gyökerező erkölcsi modellként” (I. Plehanova) értelmezhető.

Általánosságban véve elmondható, hogy a többi alapvető szimbólum közül a víz a maga jellegzetesen ambivalens mivoltával tűnik ki, ami a vele kapcsolatos számtalan — nemegyszer egymásnak is némileg ellentmondó — interpretációnak köszönhető, melyek a különböző korszakok és kultúrkörök egymásra rétegződéséből veszik eredetüket, s így magyarázatukat is. Ennek megfelelően a víz egyrészt női

princípium (tóvíz, talajvíz, magzatvíz), másrészt pedig férfi princípiumként szerepel (égi víz, eső, semen), amire kitűnő példa a szláv mitológia egyetlen máig fennmaradt mítosza, a föld (vagyis *földanya*) égi víztől való megtermékenyülését elbeszélő ún. Viharmítosz[41] (*Грозовой миф*). Tehát a víz, mint a mindenség egyik alapvető eleme, a szláv hagyományban is egyesíti magában a női és a férfi princípiumot. Funkcióit tekintve egyidejűleg jelenti az élet forrását és a holtak világát, valamint a mágikus-rituális megtisztulás eszközét és a rendet az eredendő káoszba fordító pusztító őserőt [Мифология 1995: 96].

Az orosz népi démonológiában a víz negatív szimbolikája elsősorban az olyan elképzelésekkel áll kapcsolatban, melyekben a víz veszélyes, „idegen", az ember számára halált hozó közegként értelmeződik, amely a túlvilági erők befolyása alatt áll. Ezzel párhuzamosan a népi felfogás szerint éppen a folyóvízen keresztül valósul meg a két világ közötti kapcsolat is. Tehát a mitikus világlátás számára a víz, mint közeg jelenti az „evilág" és a „túlvilág" közötti határt, a holtak birodalmába vezető utat, s ilyenképpen a démoni lelkek és a holtak lelkeinek lakhelyét is [Мифология 1995: 96–97]. Ennek megfelelően több indoeurópai nyelvben a túlvilág fogalma eredetileg nem jelentett mást, mint „vízhez tartozó", illetve „vízen vagy folyón túli" helyet [Маковский 1996: 77]. Ugyanakkor a szláv hagyományban a víznek egy másik, a pozitív szimbolikához kapcsolódó funkciója is meghatározó, nevezetesen elrejtő és védelmező funkciója. Mindez legfőképpen az elmúlt századok Oroszországában valóságos népvándorlást kiváltó olyan népi-utópisztikus legendákból látszik leginkább, mint az Ignata városáról vagy a Darja-folyóról és Anapáról szóló (szektás) népi elbeszélések [Чистов 1967: 290–312], s legfőképpen a pogány tatárok elől a Szvetlojar vizébe merülő Kityezs várossal kapcsolatos (óhitű) népi legendák (erről részletesen lásd „A hely és metamorfózisai" című részt).

A *Matyorában*, mint ahogyan Raszputyin többi művében is általában, az élővíz egyik „legjellegzetesebb" aspektusa a meghatározó, nevezetesen a folyóvíz, mint

[41] A folklórban töredékesen fennmaradt, majd utólagosan rekonstruált Viharmítosz az égben vagy hegyen lakó viharisten, *Perun*, valamint lenn a földön élő, kígyó-alakú ellenlábasának, *Vele*sznek a harcát beszéli el. *Vele*sz elrabolja *Perun* marháit (az embereket), más változat szerint feleségét, akit ezért a haragvó viharisten üldözni kezd. Az üldözője elől fatörzsek, kövek alá rejtőző, vagy állattá, emberré változó *Vele*szt *Perun* mindenütt megtalálja, villámokkal sújtja, s végül legyőzi. A viharisten diadalának pillanatában óriási eső (égi víz, semen) zúdul a földre, amitől az megtermékenyül [Мифология 1995: 6].

olyan. Általánosságban is elmondható, hogy Raszputyin műveiben maga az Angara az egyik olyan kulcsfontosságú toposz, amely a népi világképre jellemző elképzelésekkel teljes összhangban mitologizálódik. Ilyenképpen Raszputyinnál az Angara magába sűríti az élővíz, azaz a folyóvíz valamennyi mitikus funkcióját. Ezzel párhuzamosan Raszputyin az Angarát mintegy meg is személyesíti, a vele kapcsolatos szemantikai jelentéskört tudatosan kiterjeszti az orosz mitikus hagyomány eredetmondáira is, melyek a folyókat rokoni, azaz szülő-gyermek vagy testvéri kapcsolatuk szerint tárgyalják, majd mindezt egyszersmind aktualizálja is a hétköznapok jelenjére vonatkoztatva:

> *«Кто не знает Байкала и кто не знает его красавицу-дочь Ангару, из всех сибирских рек царственно выделявшейся своим высоким благородным происхождением?! Все сибирские реки, даже самые могучие, такие, как Обь, Енисей, Лена, начинаются с малого — с ручейка из болотца, тающего ледника или горных наплесков — одна Ангара величаво и сказочно выливается из байкальской пучины в широких берегах и немалых глубинах и почти через две тысячи километров принимает в себя Енисей как меньшого брата и по справедливости должна бы остаться со своим именем до самого океана.*
>
> *Но что считаться: не та теперь Ангара, не тот и Енисей. Ангара и в собственном течении потеряла свое имя, которое, как эхо, звучит болезненным воспоминанием; мало того — она и течение потеряла и то вспученная перед чередой плотин, то взбученная сразу за ними, едва жива, и ничего из себя, кроме тягловой силы электростанций, не представляет. Четыре бетонные узды накинуты на нее — не взыграть, не пошевелиться. Но и на Енисее две узды, и он, как старик, только кряхтит да стонет. Ни Енисей не вливается в Ангару, ни Ангара в Енисей, а, запряженные в пару, измученные и забитые, тянут они понуро свой воз, тянут и тянут без надежды когда-нибудь освободиться»* [Распутин 2005: 5].

Talán legismertebb, de mindenképpen meghatározó aspektusában, azaz mint az élet forrása, a víz a *Matyora* szimbólumrendszerében jelenik meg legérzékletesebben. Ilyen értelemben a sziget és a víz azt a jellegzetes kettősséget testesíti meg, melyet a szláv mitológiai hagyományban az életet adó, majd azt elvevő *nedves földanya*, azaz a víz-föld kettősének félig perszonifikált, félig elvont alakja képvisel. Az írói szándék szerint minden bizonnyal erre utal a sziget és a falu elnevezése is: Matyora, vagyis *мать* — anya. Másképpen fogalmazva a regény poétikai struktúrájában az Angara olyan kozmikus őserőként jelenik meg, amely a mű világán belül egyszerre jeleníti meg „mindenek kezdetét és végét" is. Azt a hatalmas „animisztikus" erőt képviseli, amely mintegy megteremti, megtartja, táplálja, s végül el is pusztítja önnön teremtményét — a szigetet, s annak lakóit:

> *„Így élt hát a falu jól-rosszul, őrizvén helyét a bal part meredélyének közelében, fogadta és búcsúztatta az éveket, akár a vizet, amelyen át a többi faluval érintkezett, és amely örök idők óta táplálta. S úgy tűnt, amiképpen a víz futása nem ér véget, úgy nincs vége a falu életének sem: volt aki a temetőbe került, mások megszülettek, összeroskadtak a házak, újakat ácsoltak. Így élt túl a falu mindenfajta időt, és állta több mint háromszáz éven át a víz támadásait, ami vagy félversztányi földet vitt el a felső csúcstól, mígnem rárobbant a hír, hogy nincs tovább. Lejjebb az Angarán erőművet építenek, a gáttól megemelkedik a víz a patakokban és a folyókban, szétárad, sok földet elönt, és elsősorban persze Matyorát. Ha öt ilyen szigetet raknának egymásra, akkor se bukkanna ki még egy fa csúcsa sem a víz alól, s a helye se látszódna, ahol azelőtt emberek éltek. El kell költözni. Nehezen hitték el, hogy csakugyan igaz, hogy a világ vége, amivel a sötét embereket ijesztgették, Matyora számára most valóban elközelgett. (...) Matyora sorsa megpecsételődött. Utolsó éveit élte. (...) S hogy a lomokkal vesződni ne kelljen, úgy határoztak, hogy az öreg falvakat a tűznek adják. És most már csakugyan itt a legutolsó nyár: ősztől megindul a víz"* [Raszputyin 1980: 8–9].

Az itt megjelenő, látomás-szerű mozzanatok révén már ebben a rövid részletben felsejleni látszik a regény cselekményének végkifejlete, ami már magában

a címben is bizonyos értelemben kódolva van: búcsú a falutól, azaz rekviem egy letűnő világért. A regény ilyen, fokozatosan kibomló felépítésére hívja fel a figyelmet Sebes Katalin is: „Az *Isten veled, Matyora* (…) zenei ihletésű regény, melynek főtémája fokozatosan bomlik ki, egyre gazdagabb hangszerelésben, akárcsak egy szimfónia” [Sebes 1985: 346].

Mint a fentebb idézett részletből kitűnik, a kisregény poétikai rendszerében — a többi mellett — fontos szerep jut a folyó egy másik, jóllehet, talán kevésbé ismert mitológiai funkciójának is. A szláv mitológiai hagyományban ugyanis gyakran a folyó szimbolizálja az idő múlását is, vagy akár — állandóságának és időtlenségének köszönhetően — az örökkévalóságot: «Река символизирует также течение времени, вечность и забвение» [Мифология 1995: 333]. Ekképpen Matyora is e tradíció jegyében *„fogadta és búcsúztatta az éveket, akár a vizet”*, ebben találva meg biztosítékát valamiféle „örökkévalóságra” is, hiszen *„úgy tűnt, hogy amiképpen a víz futása nem ér véget, úgy nincs vége a falu életének sem”*. Vagyis ebben az értelemben a folyó állandósága látszik biztosítani és fenntartani az élet természetes körforgását, élet és halál, születés és elmúlás örök váltakozását: *„volt aki a temetőbe került, mások megszülettek, összeroskadtak a házak, újakat ácsoltak”*.

A sziget metamorfózisai már a tényleges víz alá merülés előtt is elkezdődnek. A hely maga még az élők valódi világához tartozik („utolsó napjait éli”), ugyanakkor mintha már mutatkoznának a másik, az életen túli világhoz való odatartozás baljós jelei. Minden valószerűtlenné, kísértetiessé válik, minden élettelennek látszik, a fény és az árnyék már nem különül el többé egymástól, s mindenütt vészjósló, már-már síri csönd honol:

> *„És nem lehet tudni, süt-e még a nap a szigeten, vagy lement már; ott van ugyan az égbolton, van valamelyes fény a levegőben és a földön, de gyenge, színt is alig ad, árnyék sincs. Körös-körül álmos beletörődés és nesztelen csend – néma odalent az öreg falu, vaksi ablakaival, amelyek mintha ökörhólyagból volnának, megdermedt a legelőn a csúcsa vesztett fenyő, a Minden Fák Cárja, vakon meredeznek vastag ágai és rajtuk a gallyak: sápadtnak, élettelennek látszanak a zöld mezők, göthösnek, gyér levelűnek, rossz növésűnek az erők; és természetesen némán, szegényesen, de tekintélyesen, titkait ki nem adva terül el a másik,*

zsúfoltabb falu, amelybe költözni immáron tilos – a temető, az öregek réve. Nemsokára, nemsokára mindennek vége lesz” [46].

A sziget víz alá merülése általában a bibliai Vízözönnel kapcsolatos asszociációkat ébreszt, s leginkább így tárgyalja a szakirodalom is, ugyanakkor adott esetben a víz ószövetségi mágikus-megtisztító funkciója a szláv, s azon belül is leginkább az orosz mitikus-rituális hagyományból vett védelmező funkciójával kapcsolódik össze. A sziget pusztulása így elsősorban nem a káoszba merülést, vagy a bűnöktől való megtisztulást jelenti, hanem sokkal inkább a sziget „igaz” lakóinak megmenekülését és egyúttal megváltását. A raszputyini koncepciónak megfelelően itt is kizárólag az öregek minősülnek „igaz” embernek, vagyis azok, akik az eredendő hagyomány és erkölcsiség képviselői és őrzői is egyben. Ezért figyelemreméltó a regény befejezése, amely nyíltan rímel rá az *Élj és emlékezz* záróakkordjaira, azaz a képi és gondolati asszociációk eredményeképpen a raszputyini értelmezésben szakralizált Angara vize a *Matyora* esetében is a Szvetlojar megszentelt vizével azonosul. A tóba süllyedő Kityezs-város és az Angara hullámaiban elmerülő Matyora közötti párhuzamot éppen azok lakóinak morális értelemben vett szoros rokonsága erősíti. A legenda Kityezs városának lakói bűntelennek bizonyulnak, ezért folytathatják háborítatlanul életüket a pogányság káoszába merülő világtól távol, a tó fenekén, ahogyan a matyorai öregek – akiket a folyó vize hasonló módon természetes módon fogad magába – is tovább létezhetnek az Angara vizének mélyén, azaz egy földöntúli (vö. a folyóhoz kapcsolódó túlvilágképzetek), „igazabb” világban:

„Ködös, nyirkos, mintegy víz alatti kocsonyás fény terjengett az ablakon túl, amelyben lomhán és formátlanul mozgott valami — mintha gyenge, sűrű áramlás sodorná valahová.

— Mi az? Csak nincs már éjszaka? — kérdezte felébredve Katyerina.

— Hát nappal sincs — felelte Darja. — Nappal minékünk egyébként úgysem lesz már.

— Hol vagyunk? Élünk mi vagy nem?

— Hát nemigen élünk…

— De azért együtt vagyunk. Így van jól. Mi kell még? (...)

— Te nem feküdtél le, Darja?

— Én itt ülök melletted. Nem látod tán? Hiszen melletted ülök.

— Most már látom. Repültem valahová, nem voltam itt. Semmire sem emlékszem.

— Ahová repültél, ott vannak emberek, vagy nincsenek?

— Nem láttam. Sötétben repültem. Fényt nem láttam.

— És te ki vagy? Ki van ezen az oldalamon?

— Én Nasztaszja vagyok. (...)

— Mi ez? Mit fecsegtek? Megháborodtatok, vagy mi?

Egyszerre felelték:

— Megháborodtunk.

És elhallgattak, vagy megszégyenültek, vagy zavarba jöttek saját értelmetlen szavaiktól. (...)

— Mit látni odakint? Nézzetek ki az ablakon.

— Nem, én félek. Nézz ki te. Én félek.

Az ablakhoz tapadtak, és meglátták, hogy a tompa derengésben, mintegy az erős fönti mozgásnál nagy, loboncos felhőhöz hasonló alakzatok vonulnak. A törött üvegen nedvesség fröccsent be [243–244].

Visszatérve a folyó evilág és túlvilág közötti határaként való értelmezéséhez, mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a regényben az Angara szintén betölti ezt a funkciót is. Az orosz mitikus-rituális hagyományban kódolt „saját”, azaz organikus közeget megtestesítő sziget – mint az eredendő, ősi hagyományok őrzője – eleven, „élő” közegként értelmeződik; míg a tőle a folyó vizével elválasztott, minden morális és szellemi tradíciót kiüresítő, tehát „holt” külvilág így „idegen”, azaz „démoni” státust kap.

IDÉZETT SZÉPIRODALOM ÉS PUBLICISZTIKA[42]

Cankar 1986 — Cankar, I. Mihaszna Marko és Mátyás király. — Murska Sobota – Bp.: Pomurska Založba – Európa, 1986. (ford. Pável Ágoston)

Hlebnyikov 1986 — Hlebnyikov, V. Zangezi. — Bp.: Helikon, 1986. (ford. Szilágyi Ákos)

Kvitka-Osznovjanenko 1968 — Kvitka-Osznovjanenko, H. Holtak húsvétja. In: Karig Sára (szerk.) Ukrán elbeszélők. — Bp.: Európa, 1968. 5–27. (ford. Grigássy Éva)

Pilnyak 1979 — Pilnyak, B. Meztelen év. — Bp.: Európa, 1979. (ford. Kántor Péter)

Platonov 1961 — Platonov, A. A vas banya. In: Platonov A. Gyönyörű és eszeveszett világ. — Bp.: Európa, 1961. 197–205. (ford. Wessely László)

Platonov 1967 — Platonov, A. Dzsan. In: Platonov, A. Éjszakai küldetés. Elbeszélések. — Bp.: Európa, 1967. 244–345. (ford. Kelemen Sándor)

Raszputyin 1976 — Raszputyin, V. Élj és emlékezz. — Bp.: Magvető Kiadó, 1976. (ford. Harsányi Éva)

Raszputyin 1980 — Raszputyin, V. Isten veled, Matyora. — Bp.: Európa, 1980. (ford. Harsányi Éva)

Raszputyin 1987 — Interjú Valentyin Raszputyin szovjet íróval. Der Spiegel, 1987. 15. szám. In: Szilágyi Á. (szerk.) Befejezetlen forradalom. 1917–1987. — Bp., 1987. 94–97. (ford. Szilágyi Ákos)

Remizov 1928 — Remizov, A. Istenítélet. Rejtelmes történetek. — Gyoma: Kner Izidor kiadása, 1928. (ford. Haiman Hugó)

Szologub 1986 — Szologub, F. Undok ördög. — Bp.: Európa, 1986. (ford. Makai Imre)

[42] A magyar fordításban is meglévő művek esetében csak azokat adom meg eredeti orosz kiadásban is, melyeket a magyar fordítás esetleges hiányosságai miatt felhasználtam.

Tolsztaja 2004 — Tolsztaja, T. Kssz! — Bp.: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004. (ford. M. Nagy Miklós)

Zamjatyin 1969 — Zamjatyin, J. Barlang. In: Varga M. (szerk.) Kegyetlen szerelem. A húszas évek szovjet prózája. II. — Bp.: Európa, 1969. 406–418. (ford. Makai Imre)

Заболоцкий 1981 — Заболоцкий, Н. А. Лицо коня. In: Заболоцкий, Н. А. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1981. 60–61.

Замятин 1989a — Замятин, Е. И. Автобиография. In: Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. — М.: Советский писатель, 1989. 37–42.

Замятин 1989b — Замятин, Е. И. Снег. In: Избранные произведения. Повести. Рассказы. Сказки. Роман. Пьесы. — М.: Советский писатель, 1989. 323.

Платонов 1978 — Платонов, А. П. Неизвестный цветок. In: Платонов, А. П. Избранные произведения. Т. 2. — М.: Художественная литература, 1978. 339–342.

Пришвин 1979 — Пришвин, М. М. Светлое озеро. In: Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина XIX – начало XX века. — М.: Молодая гвардия, 1979. 207—213.

Распутин 1974 — Распутин, В. Г. Передо мной оживают картины. In: «Советская культура» 1974. 23. дек.

Распутин 1983 — Живи и помни. In: Распутин, В. Г. Повести. — Минск: Беларусь, 1983. 159–318.

Распутин 2005 — Сказание в десяти неравных частях. In: Распутин, В. Г. На родине. Рассказы и очерки. — М.: Алгоритм, 2005. 5–7.

HIVATKOZOTT ÉS IDÉZETT SZAKIRODALOM

Bagi 1994 — Bagi I. Utópia és kísérlet az orosz avantgárd prózában. (Borisz Pilnyak korai regényei). Kandidátusi értekezés. — Szeged, 1994. Kézirat.

Bagi 1998 — Bagi I. Búcsú Kityezstől. Vázlat az orosz utópiáról. In: „Tiszatáj" 1998. szept. (52. évf. 9. szám). 4–11.

Bibliai nevek 1988 — Bibliai nevek és fogalmak. — Bp.: Primo Kiadó, 1988.

Csőgör 1998 — Csőgör E. Tordatúr hiedelemvilága. — Kolozsvár–Cluj: Kriterion, 1998.

Eliade 1987 — Eliade, M. Bevezetés a halál mitológiájába. In: Adamik L. – Jelenczki I. – Sükösd M. (szerk.) Mauzóleum. Halálirodalom. — Bp.: ELTE BTK, 1987. 179–188. (ford. Fekete Hajnal)

Eliade 1998 — Eliade, M. Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem. — Bp.: Európa, 1998. (ford. Pásztor Péter)

Faragó 2005 — Faragó K. Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai. — Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2005.

Ferincz 1997 — Ferincz I. Az óorosz irodalom. In: Zöldhelyi Zs. (szerk.) Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. — Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 26–47.

Gránicz 1987 — Gránicz I. Velimir Hlebnyikov és az orosz avantgárd. In: Helikon Világirodalmi Figyelő 1987/4. 302–318.

H. Tóth – Ferincz 2006 — H. Tóth I. – Ferincz I. Az óorosz irodalom vázlata (XI–XVII. század). — Szeged: JATEpress, 2006.

Hetényi 1997 — Hetényi Zs. Zamjatyin. In: Hetényi Zs. (szerk.) Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig. — Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 248–251.

Hubert – Mauss 2000 — Hubert, H. – Mauss, M. Rövid tanulmány az idő képzetéről a vallásban és a mágiában. In: Fejős Z. (szerk.) Idő és antropológia. — Bp.: Osiris Kiadó, 2000. 35–67. (ford. Saly Noémi)

Jelképtár 1996 — Hoppál M. – Jankovics M. – Nagy A. – Szemedám Gy. Jelképtár. Bp.: Helikon Kiadó, 1996. (4. kiadás)

Keszeg 1999 — Keszeg V. Mezőségi hiedelmek. — Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 1999.

Kunt 1987 — Kunt E. Az utolsó átváltozás. A magyar parasztság halálképe. — Bp.: Gondolat Kiadó, 1987.

Machek 1997 — Machek, V. Etymologickỳ slovník jazyka českého. — Praha: Lidové noviny, 1997.

Meletyinszkij 1985 — Meletyinszkij, J. A mítosz poétikája. — Bp.: Gondolat Kiadó, 1985. (ford. Kovács Zoltán)

Pigin 1998 — Pigin, A. Aus der Geschichte der russischen Dämonologie des 17. Jahrhunderts; Erzählung von der besessenen Frau Solomonija; Untersuchung und Texte. — Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag, 1989.

Pócs 2002 — Pócs É. „Lilith és kísérete". Gyermekágyas-démonoktól védő ráolvasások Dél-Kelet-Európában és a Közel-Keleten. In: Pócs É. Magyar néphit Közép- és Kelet-Európa határán. Válogatott tanulmányok I. — Budapest: L'Harmattan, 2002. 213–238.

Sarnyai 2002 — Sarnyai Cs. A bölcs asszony legendája. Olga alakja az *Őskrónika* tükrében. In: Bibok K. – Ferincz I. – Kocsis M. (szerk.) Cirill és Metód példáját követve. Tanulmányok H. Tóth Imre 70. születésnapjára. — Szeged: JATEpress, 2002. 445–448.

Sebes 1985 — Sebes K. Valentyin Raszputyin. In: Wintermantel I. (szerk.) Mai szovjet írók. Esszék. — Bp.: Gondolat, 1985. 337–354.

Snopek 1988 — Snopek, J. (szerk.) Alvó lovagok. Lengyel regék és mondák. — Bp.: Móra Könyvkiadó, 1988.

Strausz 1898 — Strausz A. Bolgár néphit. — Bp.: Magyar Néprajzi Társaság, 1898.

Szántó 1996 — Szántó G. A. Valentyin Raszputyin: Élj és emlékezz! In: Hetényi Zs. (szerk.) Huszonöt fontos orosz regény. Műelemzések. — Bp.: Lord – Maecenas, 1996. 314–328.

Szántó 2002 — Szántó G. A. Raszputyin. In: Hetényi Zs. (szerk.) Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig. — Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002. 100–109.

Szilágyi 1989 — Szilágyi Á. Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgard 1917 előtt és után. — Bp.: Holnap Kiadó, 1989.

Szilárd 1980 — Szilárd L. Az orosz szimbolisták prózája. In: „Helikon” 1980/3–4. 249–264.

Szőke 2003 — Szőke K. Álommúzeum. Írások a XX. századi orosz irodalomról. — Bp.: Gondolat, 2003.

Tinyanov 1986 — Tinyanov, J. Hlebnyikovról. In: Hlebnyikov, V. Zangezi. — Bp.: Helikon, 1986. 51–64. (ford. Szilágyi Ákos)

Аверинцев 1977 — Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука, 1977.

Адоньева 2004 — Адоньева, С. Б. Социальное пространство магии. Силы и хозяева. In: Толстая, С. М. (ред.) Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Н. И. Толстого. — М.: Индрик, 2004. 164–173.

Азбелев 1992 — Азбелев С. Н. (сост.) Народная проза. (Библиотека русского фольклора. Т.12.) — М.: Советская Россия, 1992.

Афанасьев 1970 — Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу Т.3. (1869) Репринтное издание. — Paris: Mouton, 1970.

Баги 2005 — Баги И. Метаморфозы и превращения: На материале романов Пильняка «Голый год» и «Машины и волки». In: Sub Rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd tiszteletére. — Bp.: ELTE BTK, 2005. 60–66.

Баги – Шарняи 2006 — Баги И. – Шарняи Ч. Метаморфозы демона. «Erlkönig» Гете в переводе В. Жуковского. In: Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum XXIV. — Szeged, 2006. 63–84.

Басилов 1964 — Басилов, В. Н. О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр. In: Вопросы истории религии и атеизма. Сборник статей. XII. — М.: Наука, 1964. 150—169.

Бегунов 1993 — Бегунов, Ю. К. Обретение «Велесовой Книги». In: Баженова, А. И. – Вардугин В. И. (сост.) Мифы древних славян. — Саратов: Надежда, 1993. 247–251.

Білецький-Носенко 1986 — Білецький-Носенко, П. (сост.) Словник української мови. — Київ, 1986.

Большакова 2002 — Большакова, А. Русская деревенская проза XX века: код прочтения. — Шумен: Аксиос, 2002.

Боровский 1982 — Боровский, Я. Е. Мифологический мир древних киевлян. — Киев: Наукова думка, 1982.

Бусел 2002 — Бусел, В. Т. (сост.) Великий тлумачний словник сучасної української мови. — Київ: Ірпінь, 2002.

Вакарелски 1977 — Вакарелски, Х. Етнография на България. — София: Наука и изкуство, 1977.

Власова 2001 — Власова, М. Н. Русские суеверия. — СПб.: Азбука-классика, 2001.

Воропай 1958 — Воропай, О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Т. 1. —Мюнхен: Українське Видавництво, 1958.

Геллер 1982 — Геллер, М. Андрей Платонов в поисках счастья. — Paris: Ymca-Press, 1982.

Георгиева 2003 — Георгиева, А. Образи на другостта в българския фолклор. — София: Издателска къща «Гутенберг», 2003.

Георгиева 1985 — Георгиева, И. Мирогледьт на български народ от средата на XIX до началото на XX в. In: Етнография на България. Т.3. Духовна култура. — София: БАН, 1985. 35–58.

Голубкова 1999 — Голубкова О. В. Женские мифологические образы в верованиях восточных славян Сибири. In: «Сибирский этнографический вестник». № 1. — Новосибирск, 1999. Электронный журнал; www.sati.archaeology.nsc.ru

Гофман 2003 — Гофман, О. Р. Русская книга мертвых. — СПб.: Питер, 2003.

Даль 1979–1981 — Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. — М.: Русский язык, 1979–1981.

Дмитриева 1979 — Дмитриева, Р. П. Повесть о Петре и Февронии. — Л.: Наука, 1979.

Друц – Геслер 1987 — Друц, Е. – Гесслер, А. (сост.) Фольклор русских цыган. — М.: Наука, 1987.

Дудко 2002 — Дудко, Д. М. История и религия славян по «Велесовой Книге». In: Дудко, Д. М. (сост.) Велесова Книга. — М.: Эксмо, 2002. 235–286.

Забылин 1990 — Забылин, М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия (1880). Перепечатанное издание. — М.: Книга Принтшоп, 1990.

Зиновьев 1987 — Зиновьев, В. П. (сост.) Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. — Новосибирск: Наука, 1987.

Иванов 1994 — Иванов, В. И. Пролегомены о демонах. In: В. И. Иванов. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. 312–317.

Ильев 2004 — Ильев, С. П. Русский символистский роман. — Одесса: Печатный дом, 2004.

Козлова 2000 — Козлова, Н. К. Восточнославянские былички о змее и змеях. Мифический любовник. Указатель сюжетов и тексты. — Омск: ОмГПУ, 2000; www.ruthenia.ru/folklore/kozlova1.htm

Королева 2007 — Королева, С. Ю. Мифопоэтический подтекст и особенности психологизма в повести В. Распутина «Живи и помни». In: Абашева, М. П. (ред.) Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. — Пермь: ПГПУ, 2007. 210–218.

Костомаров 1994 — Костомаров, М. І. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею (1872). In: Костомаров, М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — Київ: Либідь, 1994. 257–279.

Криничная 1995 — Криничная, Н. А. Нить жизни. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995.

Левкиевская 2006 — Левкиевская, Е. Е. Мифы русского народа. — М.: Астрель–АСТ, 2006.

Литература и фольклор 1976 — Русская литература и фольклор. Первая половина XIX века. — Л.: Наука, 1976.

Литература и фольклор 1982 — Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. — Л.: Наука, 1982.

Маковский 1996 — Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996.

Максимов 1994 — Максимов, С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. (1903) — СПб.: ТОО Полисет, 1994.

Маркевич 1991 — Маркевич, Н. А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян (1860). In: Українці. Народні вірування, повір'я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. 52–169.

Махов 1998 — Махов, А. Е. Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии средневековья и возрождения. — М.: Интрада, 1998.

Мифология 1995 — Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М.: Элис Лак, 1995.

Мороз 2009 — Мороз, А. Б. «Святые» и «страшные» места. Создание сакрального пространства в традиционной культуре. In: Лидов, А. М. (ред.) Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. — М.: Индрик, 2009. 259–269.

Мусий 1989 — Мусий, В. Б. Мифологические персонажи в повестях О. Сомова и украинский фольклор. In: Вопросы литературы народов СССР. Республиканский межведомственный научный сборник. Вып. 15. — Киев–Одесса: Выща школа, 1989. 101–110.

Мусий 2004 — Мусий, В. Б. Легенды и мифы народов мира. — Одесса: Астропринт, 2004.

Некрылова 2001 — Некрылова А. Ф. Народная демонология в литературе. In: Власова, М. Н. Русские суеверия. — СПб.: Азбука-классика, 2001. 609–653.

Некрылова 2007 — Некрылова А. Ф. Русский традиционный календарь. — СПб.: Азбука-классика, 2007.

Праздник 2002 — Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря. — СПб.: Искусство-СПБ – Российский этногра-фический музей, 2002.

Пропп 1976 — Пропп, В. Я. Фольклор и действительность. In: Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М.: Наука, 1976. 83–115.

Ромодановская 1994 — Ромодановская, Е. К. Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. — Новосибирск: Наука, 1994.

Рыбаков 1987 — Рыбаков, Б. А. Язычество древней Руси. — М.: Наука, 1987.

Рыбаков 1997 — Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян. — М: Русское слово, 1997.

Савельева 2003 — Савельева, М. Ю. Лекции по мифологии культуры. — Киев: Видавець ПАРАПАН, 2003.

Салма 1989 — Салма, Н. Опыт интерпретации феномена символизма в свете истории развития мысли. (Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum XX.) — Szeged: JATE BTK, 1989.

Семенова 1987 — Семенова, С. Г. Валентин Распутин. — М.: Советская Россия, 1987.

Стойнев 2006 — Стойнев, А. (сост.) Българска митология. Енциклопедичен речник. — София: Издателство «Захарий Стоянов», 2006.

Стойнев 1988 — Стойнев, А. Българските славяни. Митология и религия. (Светогледен анализ). — София: Народна просвета, 1988.

Сурганов 1981 — Сурганов, В. А. Человек на земле. Тема деревни в русской советской прозе 1950–70-х годов. Истоки. Проблемы. Характеры. — М.: Советский писатель, 1981.

Тендитник 1978 — Тендитник, Н. С. Ответственность таланта. О творчестве В. Распутина. — Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1978.

Токарев 1988 — Токарев, С. А. (гл. ред.) Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. — М.: Советская Энциклопедия, 1988.

Фасмер 1986–1987 — Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. I – IV. — М.: Прогресс, 1986–1987.

Фрадкина 1984 — Фрадкина, С. Я. Традиции классики и их роль в развитии советской литературы 1940–80-х годов. Пермь: Пермский университет, 1984.

Хан 1984 — Хан А. Заметки о функции метаморфоз в поэме «Про это». In: Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum XVI. — Szeged, 1984. 193–215.

Хобзей 2002 — Хобзей, Н. Гуцульська міфологія. Етнолінгвістичний словник. — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАНУ, 2002.

Черепанова 1983 — Черепанова, О. А. Мифологическая лексика русского Севера. — Л.: Изд-во Л. ун-та, 1983.

Чистов 1967 — Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. — М.: Наука, 1967.

Шарняи 2004 — Шарняи Ч. Превращение и крушение. Повесть В. Распутина «Живи и помни» и ее мифологишеская структура. In: Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae Litterarum XXIII. — Szeged, 2004. 221–230.

Шарняи 2005 — Шарняи Ч. Демонизация «маленького человека» в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». In: Tetean, D. (сост.) Tradiţie şi modernitate în opera lui A. P. Cehov. — Cluj-Napoca: Napoca Star, 2005. 268–273.

Шарняи 2007 — Шарняи Ч. «Баран на перекрестке». К проблеме реального и мифологического топоса и времени в романе «Мелкий бес» Ф. Сологуба. In: Раковская, Н.М. (ред.) Серебряный век: Диалог культур. — Одесса: Астропринт, 2007. 359–367.

Щепанская 2000 — Щепанская, Т. Б. Материалы экспедиции в Буйский район Костромской области. 26.07.–12.08.2000 г. — www.poehaly.narod.ru/kostr.htm

Щепанская 2003 — Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. — М.: Индрик, 2003.

Щуклин 2001 — Щуклин, В. В. Русский мифологический словарь. — Екатеринбург: Уральское издательство, 2001.

Ящуржинский 1991 — Ящуржинский, Х. П. О превращениях в малорусских сказках (1891). In: Українці. Народні вірування, повір’я, демонологія. — Київ: Либідь, 1991. 554–574.