

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola

Tóthová Laura

**Paradigmák metszéspontján: Ljudmila Petrusovszkaja
életművének korai szakasza**

Doktori értekezés

Témavezetők:

Dr. Szabó Tünde, DSc, egyetemi tanár

Dr. Sarnyai Csaba, PhD, habilitált egyetemi docens

Szeged

2025

PLÁGIUMNYILATKOZAT disszertáció

Alulírott Tóthová Laura, TOXYADB.SZE (név, neptun-kód), a Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola Orosz nyelvű irodalmak és kultúrák programjának doktorjelöltje büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy **Paradigmák metszéspontján: Ljudmila Petrusovszkaja életművének korai szakasza** című disszertációm saját, önálló munkám; az abban hivatkozott nyomtatott és elektronikus szakirodalom felhasználása a szerzői jogok nemzetközi szabályainak megfelelően történt.

Tudomásul veszem, hogy disszertáció esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Tudomásul veszem, hogy a plágiummal azonos elbírálás alá esik a mesterséges intelligencia bármely formájával – részben vagy egészben – készült munka.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén szakdolgozatomat a Doktori Iskola visszautasítja.

Szeged, 2025. év 08. hó 13. nap



aláírás

A plágiumellenőrzés szabályai elérhetőek a [szegedi.hu/dokumentumok](https://www.szegedi.hu/dokumentumok) oldalon található alábbi linken:

<https://www.szegedi.hu/wp-content/uploads/2023/01/Plagiumellenorzes-SZTE-BTK-Irodalom-es-Kulturatudomanyi-Doktori-Iskola.pdf>

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS.....	4
I Paradigmák metszéspontján I.	9
I.1 Szocialista realizmus	9
I.2 Alternatív irodalmi paradigmák.....	21
I.2.1 Az ún. csernuha	21
I.2.2 A szoc-art és a moszkvai konceptualizmus	23
I.3 Posztmodern	29
I.4 Posztrealizmus és újszентimentalizmus	36
II Ljudmila Petrusovszkaja ezredforduló előtt született művei	41
II.1 Elbeszélések.....	48
II.1.1 <i>Új Robinsonok, Higiénia</i>	48
II.1.2 <i>Halhatatlan szerelem, Szeretlek</i>	66
II.2 Mesék.....	75
II.2.1 A Petrusovszkaja-mesék	79
II.2.2 <i>A Káposztamama és a Fekete kabát</i>	82
II.2.3 <i>Az apa</i>	88
II.2.4 <i>Marilena titka</i>	90
EXKURZUS: Meséből mémek	96
II.3 Drámák	104
II.3.1 Petrusovszkaja <i>Kolombina lakása</i> című drámaciklusa.....	111
III Paradigmák metszéspontján II.	131
ÖSSZEGZÉS	141
Felhasznált irodalom.....	148

BEVEZETÉS

Ljudmila Petrusovszkaja több évtizede meghatározó alakja a kortárs orosz irodalmi kánonnak. Ahogy Szőke Katalin is írja, „munkássága voltaképpen két nemzedék, a hatvanasok és (Szergej Csuprinin kifejezésével élve) a ’másik irodalom’, a kilencvenesek ütközéspontján helyezkedik el” (SZŐKE 2002: 288). Magyarországon viszont művei kevésbé ismertek. Legjelentősebb, *Három lány kében* című drámáját egy szovjet drámaantológiában 1987-ben adta ki az Európa Könyvkiadó, amit ugyanebben az évben a budapesti Katona József színházban Ascher Tamás színpadra is vitt. Ezt követően csupán elvétve jelentek meg az író műveinek magyar fordításai. 2016-ban látott napvilágot egy terjedelmesebb kötet Goretity József fordításában, ami többségében az író ú. n. rémtörténeteit tartalmazza (*Rémtörténetek*. Typotex Kiadó, Budapest, 2016).

Petrusovszkaja életműve rendkívül gazdag és szerteágazó, és mivel Magyarországon mindeddig kevés figyelmet kapott mind az irodalomtudomány, mind pedig a szélesebb olvasóközönség részéről, fontosnak tartottam munkásságának részletesebb vizsgálatát és elemzését, és kutatásommal szerettem volna hozzájárulni a magyarországi Petrusovszkaja-kutatás szélesítéséhez. Mivel Petrusovszkaja alkotói pályája során számos művészi paradigma volt jelen az orosz irodalmi életben, ezek véleményem szerint kisebb vagy nagyobb mértékben befolyásolták Petrusovszkaja írói tevékenységét. Ezért az értekezés – mely Petrusovszkaja kisprózáját, drámáit és egyes meséit vizsgálja – középpontjában a különféle paradigmák hatása, a művekben érzékelhető tematikus szint feltárása és a műfaji kódok megjelenésének bemutatása áll. Arra kerestem a választ, hogy Petrusovszkaja ezredforduló előtt született műveiben az egymást követő vagy párhuzamosan megjelenő paradigmák milyen hatást gyakorolnak az író ars poeticájára, milyen módon tükröződnek annak alakulásában, és hogyan transzformálódnak.

Mivel Petrusovszkaja alapvetően rövid műfajokban alkotott, a vizsgált szövegtörzset Petrusovszkaja mesékből és elbeszélésekből, illetve egyfelvonásos drámákból áll. Az értekezés célja, hogy átfogó képet nyújtson Petrusovszkaja művészetének sokszínűségéről, ezért vizsgálódásaim tárgyául olyan szövegeket választottam, amelyek reprezentatív módon tükrözik az író művészi világának kulcstémáit és írói technikáit.

Az elbeszélések esetében elsősorban az intertextualitás jelenségét, valamint a női hősök ábrázolásmódját mutatom be, különös tekintettel a petrusovszkajai főhősnő-típus megjelenésére. A mesék esetében a világirodalmi és orosz folklórhagyomány átkódolásának jellegzetességeit elemzem, míg a drámák kapcsán egy új megközelítésre teszek kísérletet,

ami a szereplők közötti kommunikációs mintázatok sajátosságait állítja a középpontba. Ennek érdekében az egyfelvonásos drámák elemzésére helyezem a hangsúlyt, mivel ezek a művek tömör formájuk miatt jól alkalmazhatóak az általam vizsgált jelenségek feltárására.

Felépítése szerint az értekezés három nagyobb szerkezeti egységből áll (I., II. és III. rész), melyeken belül önálló fejezetekre és további alfejezetekre tagolódik.

A *Paradigmák metszéspontján I.* című fejezetben arra törekszem, hogy a Petruszovszkaja vizsgált alkotói korszakában megjelenő különféle paradigmákat áttekintsem és kontextusba helyezzem, mivel ebben az időszakban több irányzat és paradigma jelent meg az irodalmi színtéren. Az egyes paradigmák számbavétele során a kapcsolódó nyugati, orosz és magyar szakmunkákat tekintem át.

Az ilyen paradigmák közül talán a szocialista realizmus volt az első, amely Petruszovszkaja korai alkotói korszakában jelentősebb hatást gyakorolt az író munkásságára. Annak érdekében, hogy a téma relevanciája szempontjából adekvát módon ki tudjam jelölni azokat a jellegzetességeket, amelyeket Petruszovszkaja beleépített és transzformált műveiben, különféle kutatók és irodalomtörténészek elméleti munkáira támaszkodom.

Az *Alternatív irodalmi paradigmák* alfejezetben a különböző szubkultúrákhoz kötődő irányzatokat vizsgálom, amelyek sokfélesége meghatározó, ugyanakkor gyakran párhuzamosan léteztek olyan domináns irodalmi paradigmákkal, mint a szocialista realizmus vagy a posztmodern. Ennek következtében olyan alternatív irányzatokat tekintek át, mint a csernuha, a szoc-art, illetve a moszkvai konceptualizmus. Az orosz konceptualizmus és az orosz posztmodern szoros kapcsolatban áll egymással, mivel a konceptualizmus az 1970–1980-as években az orosz posztmodern egyik meghatározó áramlataként jött létre.

A *Posztmodern* alfejezetnél a jelenség minél szűkebb bemutatására törekszem, mivel az író egyértelműen jelen van a jelenség kezdeti periódusától egészen a végéig, így a Petruszovszkaja-kutatásban gyakran foglalkoznak ezzel a problémakörrel. A különféle szakirodalmi munkák áttekintése során is egyértelműen megmutatkozott az a tény, hogy jelentős különbség van az orosz és a nyugati posztmodern között. Petruszovszkaja művészetét elsősorban az orosz posztmodern esztétikához lehet kapcsolni. Az orosz posztmodernt elsősorban Mihail Epstejn immár alapvetővé vált nézetei alapján szokták értelmezni, így munkám során én is törekszem ezeket áttekinteni. Epstejn kiemeli a posztmodern, illetve a kommunista eszme és a szocialista realizmus között fennálló szoros kapcsolatot, rámutatva, hogy az orosz kultúrában a szimulákrumok termelése – azaz a valóságot helyettesítő jelek és jelentések létrehozása – már jóval a posztmodern megjelenése előtt jelen volt. Ezen

jelenségek alapján az orosz posztmodern előfeltételei és alapjai a helyi kulturális és történeti hagyományokban gyökereznek.

Végezetül a *Posztrealizmus és újszentsimentalizmus* fejezetben tárgyalt paradigmákat legfőképpen N. Lejdermanra és M. Lipoveckijra támaszkodva tekintem át, akik Petrusevszkaja művészetét konkrétan a posztrealizmushoz sorolják.

A dolgozat második, *Ljudmila Petrusevszkaja ezredforduló előtt született művei* című fejezetben az adott korszakhoz tartozó elbeszéléseket, meséket és drámákat elemzem külön alfejezetekre bontva, melyek bevezető részében külön-külön tekintem át a megítélésem szerint meghatározó, vonatkozó szakirodalmat.

Petrusevszkaja első elbeszélései 1972-ben jelentek meg az *Аврора* című leningrádi folyóiratban (*История Клариссы, Рассказчица*), majd két évvel később ugyanebben a folyóiratban publikálták még két elbeszélését (*Сети и ловушки, Через поля*). Ezután több mint tíz évig egyetlen műve sem jelent meg nyomtatásban, noha 1977-ben belépett az Írószövetségbe. Csupán cikkeit publikálták különféle lapoknál, és alapvetően lengyel nyelvből készült fordításaiból élt. Ezt követően – 1988-ig bezárólag – összesen hét elbeszélését adták ki, illetve a *Два окошка* című gyermekdrámáját. Petrusevszkaja emiatt 1988-ban levélben fordult Mihail Gorbacsovhoz, amit az Írószövetségnek továbbítottak, ahol így az író nő hathatós segítséget kapott első könyve kiadásához (*Бессмертная любовь*), melyet a Московский рабочий kiadó jelentetett meg. Drámai műveire pedig először az amatőr színjátszó csoportok figyeltek fel: a Moszkvai Állami Egyetem (MGU) diákszínpada 1978-ban állította színpadra Petrusevszkaja *Уроки музыки* című drámáját Roman Viktyuk rendezésében (ЖУКОВА 2018: URL).

Az értekezésben elemzett elbeszélések és drámák e korai korszak, az 1970–1980-as évek termékei, a felnőtteknek szóló mesék döntő része azonban az 1990-es években született, így azok keletkezési ideje már az úgynevezett „érett” szakaszba sorolható. Ebből kifolyólag az értekezés címében jelölt „korai korszak” valójában a megszokottnál tágabb időintervallumban értelmeződik, és lényegében a dolgozat az ezredforduló előtt megjelent – tematikus és poétikai szinten szorosan kapcsolódó – művekre koncentrál. Ennek legfőképpen az az oka, hogy Petrusevszkaja meséi nem csupán műfaji specifikumuk miatt bírnak különös jelentőséggel, de az életmű egészének szempontjából sem hanyagolhatók el. E mesék elemzése már csak azért is különösen indokoltnak tűnik, mert – ahogyan arra Lipoveckij is rámutatott a műmeséket tárgyaló könyvében – a krízishelyzetekben (mint amilyen a peresztrojka ideje és az azt követő átmeneti korszak) éppen a mese műfaja az, ami

az egyes írók esetében különösen nagy jelentőségre tesz szert.¹ Petrusovszkajánál ez nemcsak a bizonytalan társadalmi-történeti közeg reflexióját mutatja, hanem egyúttal azt is jelzi, hogy a mesék lehetőséget adnak olyan poétikai tendenciák – különösen a neoszentimentalista paradigma – hangsúlyosabb, egyúttal szemléletesebb kibontására, amelyek az elemzett elbeszélésekben és drámákban csupán kisebb mértékben érvényesülnek. Ezért a mesék nem pusztán a Petrusovszkaja-életmű egészének elidegeníthetetlen, sajátos fejezetét képezik, hanem a korai és az érett korszak közötti poétikai folytonosságot is jól láthatóvá teszik.

Annak érdekében, hogy a vizsgálat ne váljon egysíkúvá, arra törekedtem, hogy az orosz elméleti munkák mellett a Nyugaton és Magyarországon megjelent tudományos értekezéseket is bevonjam a kutatásba. Célom, hogy bemutassam, milyen sokféle megközelítésben vizsgálják az irodalomtudósok Petrusovszkaja munkásságát, rávilágítva arra, hogy az értelmezések gazdag spektruma miként árnyalja az író helyét és jelentőségét az irodalmi diskurzusban. Itt a Petrusovszkaja-kutatás szempontjából négy fő megközelítési irányt jelölök ki: elsőként a tematikus, illetve poétikai megközelítéseket, majd ezt követik az intertextualitásra, és végül az irányzatokba való besorolás problémáira fókuszáló munkák.

Az elemzések során igyekszem a Petrusovszkaja-kutatásnak – általam fentebb meghatározott szövegkorpuszra vonatkozó – eddigi hozadékát produktívan beépíteni kutatásomba, és adekvát módon összefüggésbe hozni az általam vizsgált anyaggal. Az elemző részben négy, két szövegpárt alkotó elbeszélés (*Új Robinsonok*, *Higiénia*, illetve *Halhatatlan szerelem*, *Szeretlek*) áll a vizsgálat középpontjában. A fókuszban itt elsősorban a család problémaköre áll, amely különböző megközelítésekben jelenik meg. Ezáltal az első két elbeszélés (*Robinsonok*, *Higiénia*) tematikus szinten a családok különféle krízishelyzetek során megfigyelhető viszonyrendszerét reprezentálja, míg a másik két elbeszélés esetében (*Halhatatlan szerelem*, *Szeretlek*) inkább a férfi–nő kapcsolat természetének kérdése kerül előtérbe. Ezen elbeszélések legfontosabb közös vonásaként a művek utalásrendszerét emelem ki, mivel véleményem szerint az intertextualitás kifejezetten meghatározó szerepet tölt be Petrusovszkaja műveiben.

A *Mesék* című alfejezet a *Káposztamama*, a *Fekete kabát*, *Az apa* és a *Marilena titka* című meséket tárgyalja, majd ezt követően egy – Petrusovszkaja meséinek vonatkozásában mindenképpen izgalmasnak tűnő – exkurzus is megjelenik ebben az alfejezetben, amely az író *Péter*, a *malacka* című meséjének mémmé alakulását hivatott bemutatni. A négy mese

¹ Ez történik a sztálini terror időszakában is, lásd például Danyil Harmsz, Szamuil Marsak, Andrej Platonov és mások meséit.

vizsgálatát megalapozandó, elengedhetetlennek tartom a műmese műfajának részletesebb áttekintését, melyben elsődlegesen M. Lipoveckij megállapításaira támaszkodom. A négy mese vizsgálata során a hangsúlyt a különféle műfaji kódok megjelenésére helyezem, tematikus szinten pedig az ismert és kevésbé ismert motívumok, szüzsék, allúziók kerülnek a kutatás középpontjába.

Az utolsó, *Drámák* című fejezet bevezetésében meghatározom Petrusovszkaja drámai műveinek sajátosságait, s igyekszem azokat a kortárs orosz dramaturgia kontextusában elhelyezni. Ehhez több kutató olyan elméleti munkáira támaszkodom, amelyek lehetővé teszik e sajátosságok rendszerszerű vizsgálatát és kontextusba helyezését. Mindezt *A Kolombina lakása* című drámaciklus négy egyfelvonásosának (*Kolombina lakása*, *Antanye*, *Szerelem*, *Lépcsőház*) vizsgálata követi. E drámák esetében a hősök kommunikációjának alapvető sajátosságaival foglalkozom, és a beszédaktus szempontjából a tudományos gondolkodás különböző területein megjelenő *keretezés (framing effect)* elméletének segítségével vizsgálom az elemzett művekben a hősök dialógusait.

A dolgozat harmadik részében pedig arra törekszem, hogy részletesebben bemutassam és összegezzem az első fejezetben áttekintett paradigmák lehetséges hatását Petrusovszkaja írásművészetére a második részben elemzett művek konkrét példáján keresztül.

I Paradigmák metszéspontján I.

A szocialista realizmus az 1930-as évektől vált hivatalos irodalmi és művészeti irányzattá a Szovjetunióban, és domináns pozícióját egészen az 1980-as évekig megőrizte. A peresztrojka és glasznoszty időszakában azonban új, alternatív irányzatok jelentek meg az irodalmi és művészeti színtéren, mint például a csernuha, a szoc-art, valamint a moszkvai konceptualizmus. Ezek az irányzatok, a szocialista realizmussal párhuzamosan, fokozatosan átrendezték a kulturális teret. Az 1980-as évektől kezdve a késő szovjet és posztszovjet korszakban a posztmodern vált az orosz irodalom meghatározó paradigmájává. Petrusevszkaja ezredforduló előtt megjelent műveinek vizsgálata során láthatóvá válik, hogy az író is e paradigmák mentén haladt, és ezen irányzatok meghatározott elemei – közvetlen vagy közvetett módon – hatást gyakoroltak a munkásságára. Annak érdekében, hogy pontosabb képet kapjunk e paradigmák és Petrusevszkaja írásművészete közötti kapcsolatról, a kutatás során törekedtem e művészeti és irodalmi paradigmák lényegi jellemzőinek bemutatására. Kiemelten vizsgáltam azokat a sajátosságokat, amelyek beépülhettek Petrusevszkaja írásművészetébe, és így hozzájárulhattak írói rendszerének formálódásához. Mivel Petrusevszkaja munkásságát az évek során a recepció különféle módokon határozta meg, kifejezetten fontosnak tűnik az adott kérdéskör vizsgálata. Azonban az egyes paradigmák, természetesen, eltérő ideig voltak jelen, és nem azonos mértékben határozták meg a korszak kulturális közegét – bizonyos irányzatok csupán a periférián jelentek meg –, ezért feldolgozottságuk sem azonos mértékű.

I.1 Szocialista realizmus

A szocialista realizmus az irodalomban és a művészetekben a szovjet ideológia elvárásainak megfelelő alkotásokra helyezte a hangsúlyt, arra törekedett, hogy vezető, lényegében kizárólagos szerepet töltsön be az adott korszak művészeti és kulturális életében. Fő jellegzetessége a „realizmus hagyományainak” folytatása, a társadalmi-ideológiai üzenetek közvetítése és a szocialista eszmék támogatása. A szocialista realizmusban fontos szerepet kapott a kollektivista eszmék hangsúlyozása, az idealizált hősök bemutatása és a hétköznapi élet ábrázolása. Ahogy az 1963-as *Esztétikai kisszótárban* is olvashatjuk: „A szocialista realizmus irányzatának alapelvei – az eleven igazság hitelessége, a kommunista pártosság és a népiség – elméleti megalapozásukat V. I. Lenin munkáiban és a Szovjetunió

Kommunista Pártjának történelmi okirataiban nyerték el, és a marxi–lenini esztétikában és művészeti kritikában szilárdulnak meg és fejlődnek tovább” (SZOCIALISTA REALIZMUS 1965: 284).

Lényegében tehát a szocialista realizmus alapvetően nem irodalmi-esztétikai gyökerű irányzat, hanem sokkal inkább a hatalom ideológiájának szolgálatába állított, természetéből adódóan didaktikus művészeti-irodalmi alkotói módszer: „Az orosz totalitarizmus hivatalos művészeti elgondolásai <...> szorosan összefüggenek az állami ideológia teljes érvényre juttatásának nyíltan deklarált szándékával” (SARNYAI 2016: 237). Mindez a korabeli szovjet irodalomtudományban deklaráltan megjelenő, ezzel kapcsolatos sematikus klisékből is jól látszik. Kitűnő példa erre L. Tyimofejev akkoriban széles körben ismert, eredetileg oktatási segédkönyvnek szánt szovjet irodalomtörténete, melyben a következőket olvashatjuk: „A szocialista realizmus ereje mindenekelőtt abban áll, hogy a szovjet író az egész nép érdekeit fejezi ki művében. Ez nagy politikai felelősséget ró a szovjet íróra s ugyanakkor meghatározza művészi látókörének szélességét és mélységét. A szocialista realizmus elengedhetetlen feltételként kívánja meg a szovjet írók munkásságának bolsevik pártosságát, vagyis megköveteli, hogy azoknak a feladatoknak szempontjából nézzék az életet, amelyeket a párt az ország elé állít, s hogy tevékeny, alkotó módon ki is vegyék részüket ezeknek a feladatoknak a megoldásából. A szocialista realizmus a szocialista haza iránti szeretet, a szovjet hazafiság érzésének nevelését tekinti fő feladatának” (TYIMOFEJEV 1951: 21).

A szocialista realizmus különböző periódusokon ment át a kialakulása óta egészen a glasznosztyig, ez alatt az időszak alatt számos irodalmi és művészeti alkotás született, melyeket művészi minőségük, illetve hitelességük miatt ambivalensen értékelnek vagy kritikával illetnek. A szocialista realizmust tárgyaló tanulmányokat időbeli kategorizálás alapján kell csoportosítani, tekintettel arra, hogy ezek az írások eltérő időszakokban jöttek létre. Ennek megfelelően, a korai elemzések a szocialista realizmusról jelentősen különbözhetnek azoktól, amelyek például a posztmodern hatása után születtek, mint amilyeneket M. Epstejn, B. Groys vagy M. Lipoveckij munkáiban találunk. Jelen fejezetben arra törekszem, hogy átfogó képet adjak ezen különböző időszakok írásairól, amelyek a szocialista realizmus jelenségével foglalkoznak.

Az 1934-ben megtartott I. írókongresszuson az új szovjet irodalomról, pontosabban a szocialista realizmus jövőjéről hangzottak el különféle előadások és felszólalások, és itt került sor a szocialista realizmus mint kizárólagos alkotói módszer elfogadásra is. Andrej Zsdanov, a párt egyik legfőbb ideológusa *A szovjet irodalom – az eszmeiségtől leginkább*

áthatott, leghaladóbb irodalom a világon, sokatmondó című előadásában arról beszélt, hogy Szovjetunióban az irodalmi művek főszereplői az új élet aktív szereplői, azaz a munkások, a kolhozparasztek, a mérnökök, a komszomolisták és az úttörők. Ők a szovjet irodalom fő típusai és főhősei. Zsdanov meglátása szerint amikor Sztálin az írókat „az emberi lélek mérnökeinek” nevezte, arra gondolt, hogy az írónak először meg kell ismernie az életet ahhoz, hogy a művészi alkotásokban hitelesen ábrázolhassa, hogy ne skolasztikusan, ne holtan, ne egyszerűen objektív valóságként, hanem a valóságot a maga forradalmi fejlődésében ábrázolja. Mint azt Sztanyiszlav Szuhij is megjegyzi, ennek a kinyilatkoztatásnak tulajdonképpen semmi köze sem volt az irodalomhoz vagy az irodalomtudományhoz, ez tisztán politikai jellegű meghatározás (СУХИХ 2013: 302).

Zsdanov azt is hangsúlyozta, hogy a művészi ábrázolás „igazságtartalmát és történelmi konkrétságát” össze kell kapcsolni az ideológiai átalakítás és a dolgozó emberek szocialista szellemben való nevelésének feladatával. A szépirodalom és az irodalomkritika ilyen módszerét nevezi a szocialista realizmus módszerének. Alina Revjakina kiemeli, hogy beszédében Zsdanov a művészi eszközöket jellemzően fegyvernemeknek (роды оружия) nevezi. Zsdanov szerint „A szovjet irodalomnak minden lehetősége megvan arra, hogy ezeket a fegyvernemeket (műfajok, stílusok, formák és az irodalmi alkotás technikái) változatosságukban és teljességükben alkalmazza...” (ЖДАНОВ 1934: 6). Ez a gondolat a Szovjet Írószövetség Alapokmányában a következő megfogalmazásban szerepel: „A szocialista realizmus kivételes lehetőséget biztosít a művészi alkotásnak az alkotói kezdeményezés megnyilvánulására: a formák, stílusok és műfajok sokféleségének megválasztására” (УСТАВ 1934: 712).

Gorkij az Írókongresszuson tartott előadásában arra hívta fel a figyelmet, hogy az írók műveiben a munkának kell főszereplőnek lennie, „azaz a munkafolyamatok által organizált ember, aki a modern technika minden erejével fel van vértézve, miközben a munkát könnyebbé és produktívabbá teszi, a művészet szintjére emeli. Meg kell tanulnunk a munkát kreativitásként értelmezni” (ГОРЬКИЙ 1934: 13). Gorkij felszólalásában azt hangsúlyozta, mindenkinek meg kell értenie, hogy a tömegek munkája (труд) a kultúra és minden eszme alapvető „kovácsa”, beleértve azokat is, akik évszázadokon keresztül alábecsülték a munka kulcsfontosságú szerepét az emberi tudás forrásaként. Gorkij szerint mindez magában foglalja Marx, Lenin és Sztálin gondolatait is, amelyek a világ minden proletárjában forradalmi tudatosságot ébresztenek, és Oroszországban a munkát a hatalom csúcsára helyezik. Gorkij beszédében kissé pátoszosan és utópisztikusan beszél a szocialista realizmusról, amikor kijelenti, hogy a szocialista realizmus az életet aktív teremtésként,

cselekvésként ábrázolja, s célja az ember legkiválóbb tulajdonságainak állandó fejlesztése, a természet felett aratott diadal, az egészség és a hosszú élet elősegítése, valamint az élet teljes boldogságának megteremtése a Földön. Ez egy olyan kép, ahol az emberiség, mint egy nagy család, összhangban növekvő szükségleteivel, a bolygót mint csodálatos otthont műveli meg (ГОРЬКИЙ 1934: 17).

Valerij Kirpotyin felszólalásában, ahogy sokan mások is, a szovjet dramaturgiáról beszélt, amely az ő meglátása szerint témájában új volt. A téma társadalmi, az ember és az osztály, az ember és a kollektíva egységén alapul, szemben a polgári dramaturgia individualista témájával. Témái elsősorban a proletárforradalom témái (КИПЮТИН 1934: 376). A dramaturgiában megjelenik az új világlátás, amely a munkásosztály látásmódjában mutatkozik meg. A szovjet drámaírás, amely a szocialista realizmus elveit követi, az emberek tudatában erősíti és megszilárdítja az új, szocialista társadalmi rendet, ellentétben a pesszimista kapitalista dramaturgiával, optimista jellemmel bír. A szovjet dramaturgia továbbá telítve van aktivitással, akcióval, „eseményyszerűséggel”, ellentétben azzal a tendenciával, amely a háború és forradalom küszöbén a polgári dramaturgiát jellemezte (КИПЮТИН 1934: 376).

A korai szovjet korszak meghatározási kísérletei után a későbbi időszakokban született enciklopédiák már részletesebb, kiforrottabb képet adnak a szocialista realizmusról és annak ideológiai háttéréről. A Nagy Szovjet Enciklopédia 1957-es kiadásában a következőképpen határozzák meg a szocialista realizmust: „A szocialista realizmus – művészeti módszer, amelynek fő elve a valóság igaz, történelmileg konkrét ábrázolása annak forradalmi fejlődésében, és amelynek legfontosabb feladata a tömegek kommunizmusra való nevelése” (БСЭ 1957: 182). Ezzel szemben az 1976-os kiadás erőteljesebben hangsúlyozza a szocialista társadalom megteremtéséért folytatott küzdelmet és a „forradalmi humanista” eszmék megvalósítását. Emellett kiemeli a forradalmi átalakító munka szerepének megerősítését, valamint a „szocialista humanizmus” eszméit, amelyek az ember harmonikus fejlődését és az emberi viszonyokat fejezik ki: „A szocialista realizmus az irodalom és a művészet olyan művészi módszere, amely a világról és az emberről alkotott szocialista felfogás esztétikai kifejeződése, amelyet a szocialista társadalom megteremtéséért és létrehozásáért folytatott küzdelem korszaka motivál. <...> A szocialista realizmus fogalma azonnal széles körben elterjedt, és a szovjet írók első össz-szövetségi kongresszusán szilárdult meg, amelyen Gorkij az akkor új módszerről mint a forradalmi humanista eszmék megvalósítását célzó alkotói programról beszélt. A szocialista realizmus újszerűsége a marxizmus eredményeinek a materialista filozófiához való hozzájárulásával függ össze – a

forradalmi és átalakító tevékenység szerepének megerősítésével, amely a valóság forradalmi fejlődésében való leképezésének gondolatát teszi egyértelművé” (БСЭ 1976: 694).

Összességében a szocialista realizmus a korabeli ideológiai-esztétikai nézetek szerint a progresszív művészet történelmi perspektíváját fejezi ki, és nem csupán másolja a klasszikus műfajokat, hanem gazdagítja azokat, főként a regények terén. A szocialista realista epikában ezzel párhuzamosan a korszak ideológiájának megfelelően egy új hőstípus alakult ki – az *új ember*, mely természete szerint arra volt hivatott, hogy megerősítse a kommunista eszmék győzelmébe vetett hitet, akár a veszteségek és vereségek ellenére is. Lukács György 1952-ben a következőket írja az *új emberről*: „Az új ember úgy formálódik, hogy mind a külső világban, mind pedig önmagán belül leküzdi a kapitalista társadalom terhes örökségét, s elsősorban az élet döntő területein teljesíti azokat a feladatokat, amelyeket a történelem kijelöl számára a szükséges – és éppen ezért az adott pillanatban egyedül lehetséges – eszközökkel. Ennek a munkának tartalma, iránya és intenzitása szabja meg az új ember jellemét. A problémák, amelyeknek a megoldásáért az ember küzd, valamint magának e küzdelemnek jellege mutatják meg azt, hogy ki ő és mit képvisel. Ez dönti el, hogy vajon valóban az új, szocialista ember kel-e életre benne, s meddig jutott előre a szocialista újjászületés útján” (LUKÁCS 1952: 210).

Az *Nagy Szovjet Enciklopédia* 1957-es (azaz a személyi kultuszt elítélő hruscsovi beszéd elhangzását követő évben megjelent) kiadásának szócikkében olvasható egy érdekes passzus, amely a későbbi, 1976-os kiadásból már kimaradt. Hruscsovnak a XX. kongresszus zárt ülésén elmondott beszédének szellemében itt még érzékelhető egyfajta önreflexió, bizonyos mértékű kritika a szocialista realizmussal szemben: a szócikk szerint ugyanis a szocialista realizmus – mint a művészi megismerés módszere – magának a valóságnak az ellentmondásait tükrözte. Mint megállapításra kerül, a szovjet társadalom életében felmerülő nehézségek és hibák tükröződtek ugyan a művészi gyakorlatban, ám a szocialista realizmus művészetének fejlődési pályáját negatívan befolyásolta Sztálin személyi kultusza. Az 1930-as évek végétől a szovjet művészet alkotásaiban gyakran volt tapasztalható a valóság megszépítése, az szovjet emberek életében felmerülő konfliktusok és ellentmondások ábrázolásának elutasítása, Sztálin szerepének felmagasztalása a tömegek szocialista építőmunkája igaz ábrázolásának rovására (БСЭ 1957:182).

A Szovjetunió felbomlásával a szocialista realizmus aktualitását veszítette, és megkezdődött a szovjet korszakban betöltött szerepének tudományos igényű vizsgálata. Az adott probléma természetét az objektivitás igényével feltáró munkák sorából kiemelkedik a 2000-ben Hans Günther és Jevgenyij Dobrenko szerkesztésében megjelent *A szocialista*

kánon (Социалистический канон) című kötet. Hans Günther ebben a művészetek totalitárius szintézisének öt alkotóelemét jelöli ki, és részletesen feltárja, hogy ezek milyen módon strukturálták a sztálini korszak kultúráját annak valamennyi területén. Günther a következő alkotóelemeket jelöli ki: überrealizmus (сверхреализм), monumentalitás (монументальность), klasszikusság (классицизм), népiség (народность), hősiesség (герозим). Ezen kritériumoknak a kultúra minden területén érvényesülniük kellett, ugyanakkor hatókörük nem csupán a kulturális szférára korlátozódott, hanem kiterjedt a hétköznapi élet valóságára is. (ГЮНТЕР 2000: 10–13).

Eszerint az überrealizmus elsődlegesen a XIX. századi irodalom és képzőművészet realizmusából eredeztethető olyan kiindulópont, amelyből a sztálini korszak írói a stilisztikai technikákat nagyrészt kölcsönözték. Hangsúlyozza azonban, hogy az überrealizmus nem törekszik a valóság analitikus leképezésére, hanem csak a realizmus köntösét használja fel saját céljaira. Nem a leíró, 'naturalista' típusú realizmusra van szüksége, hanem egy 'magasabb' szintű, „ideális” típusú realizmusra. Így valójában az überrealizmus nem realizmussal, hanem realista köntösbe öltöztetett „mitológiával” dolgozik. A totalitárius kultúrák nyelvén maga az élet, maga a korszak az eszmény, amely meghatározza a valóság tükrözésének formáit. A Günther által kijelölt második alkotóelem, a monumentalitás elsősorban az építészetben érhető tetten, amelynek elsőbbsége a művészetek állami szintézisében vitathatatlan. Az építészet, amelynek esztétikai és gyakorlati funkciói elválaszthatatlanul összekapcsolódnak, a legnagyobb mértékben teljesítette a totalitárius kultúra céljait. A monumentalításra való törekvés a totalitárius kultúra minden területére kiterjedt. Ennek megfelelően a monumentalitás problémája folyamatosan jelen volt az 1930–1950-es évek művészetkritikájában. A festészetnek 'nagy festményeket', az irodalomnak pedig 'epikus műveket' kellett létrehoznia. A harmadik alkotóelem, a klasszikusság az egész harmóniájára és rendezettségére épült. Egyrészt az idealizált múlt hagyományainak folytatója, másrészt a jövő tökéletességét előrebetűző utópia. Az 1930-as évek neoklasszicizmusa, az avantgárd művészetre adott széleskörű reakcióként, a „rendhez” való visszatérést jelentette. 1936 januárjában a Szovjetunióban Sztálin kezdeményezésére kampányt indítottak a szovjet klasszikusokért, amely a „formalizmus” és a „naturalizmus” üldözéséhez vezetett minden művészeti ágban. Günther kiemeli, hogy miként Németországban, úgy Oroszországban is az 1930-as években a 'klasszikus' feltűnése a modernizmus elleni küzdelmet jelentette. A totalitárius esztétika negyedik alkotóeleme Günther meghatározásában a népiség. Először is, a 'népiség' fogalma az organikus és az integritás fogalmával társul, és szemben áll a mechanikus, elvont fogalmakkal. Másodszor,

egy objektív vagy időtlen eszmény létezését feltételezi, ami egyáltalán nem jellemző a modernista korszakra. Harmadszor, egyszerűséget és érthetőséget feltételez, ami az elitista felfogás ellentéte. Negyedszer, a totalitarizmus az „egészséges” népiség nevében harcot folytat a „morbide és dekadens” ellen. Ötödször, a folklór szemben áll a hivatásos művészettel mint eszményi modellel. Végül a népiség fogalma elhatárolja a ’saját’ kultúrát a ’nemzetellenes’ és ’népidegen’ jelenségektől (ГЛОХТЕП 2000: 10–14).

Boris Groys 1988-ban megjelent *Gesamtkunstwerk Stalin* című átfogó munkájában kiemeli, hogy a szocialista realizmust nem a tömegek hozták létre, hanem a tömegek nevében – egy meglehetősen felvilágosult és kifinomult elit, amelyik megélte az avantgárd tapasztalatát, és az avantgárd módszer fejlődésének immanens logikája miatt tért át a szocialista realizmusra, melynek semmi köze a tömegek valódi ízléséhez és igényeihez. Groys szerint a szocialista realizmus módszerének alapvető kritériumai nagyon bonyolult, intellektuális vitákban alakultak ki, amelyek résztvevői nagyon gyakran az életükkel fizettek egy-egy sikertelen vagy meggondolatlan megfogalmazásért (GROYS 2013: 26).

Mihail Epstejn 2000-ben megjelent *A posztmodern és Oroszország* című munkájában már egy posztmodern látásmódban ír a szocialista realizmusról, amit ennek köszönhetően kettős szimulákrumként határoz meg, mivel a szocreál létrehozott egy hipervalóságot, ami a posztmodernre volt jellemző, másrészt maga is annak „alkotórésze volt” (EPSTEJN 2001: 11). A szocialista valóság, írja Epstejn, „teljes egészében a szocialista realizmus, a ’jelvilág’ olyan magas ’irodalmi’ foka, ahol már nem maradt jelölt, s így a jelölők önön körükbe vannak zárva, csupán egymásra vonatkoznak. A szovjet ideológia azért szorgalmazta annyira a realizmust, mert az *egész* valóság *teljes* szemiotizálására, szöveggé változtatására törekedett” (EPSTEJN 2001: 11). A szocialista realizmusban létrejött a „szívbéli idézet” esztétikája, írja Epstejn, de ez nem olyan, mint az érett posztmodernben, hiányzik belőle önnön idegenségének játékos demonstrációja. Inkább szervesül a szöveghez, s kihangsúlyozza, nem leplezi idézet voltát, ami a hűséget és megbízhatóságot szimbolizálja. Epstejn szerint a szovjet korszakban a legjellegzetesebb műfaj nem a regény, hanem a metadiskurzus, amely leírja a „kulturált”, „öntudatos” viselkedés és a normatív gondolkodás kódjait. Olyan művek, amelyeknek nincs szerzőjük, csak összeállítójuk. Epstejn hozzáteszi, hogy maga a szovjet regény vagy poéma is metadiskurzus volt, mivel ezekben leírták annak az irodalmi grammatikának a szabályait, melyeket követni kellett a regény vagy poéma megalkotásakor. „Ha az avantgárd a pátosz és a felfedezés egzaltációjáig fokozott eredetiség esztétikája, akkor a szocialista realizmus a nyílt másodlagosságra, az idézetekre, a szerzőség és eredetiség szimulációjára épülő esztétika” (EPSTEJN 2001: 28).

Epstejn Andrej Szinyavszkijra hivatkozik, aki úgy jellemezte a szocialista realizmus alkotói módszerét, mint az „összeegyeztethetetlen összeegyeztetését: a realista pszichologizmus a szocialista teológiával társul benne, a hősiesség lelkesedése pedig az életszerű részletek iránti vonzalommal” (EPSTEJN 2001: 23).

Alina Revjakina 2002-ben megjelent tanulmánya (*Социалистический реализм: к истории термина и понятия*) szerint az orosz irodalom fejlődésének tényleges tendenciái alapján a modern kritikusok teljes mértékben jogosnak tartják, hogy a szocialista realizmusról az 1930–1950-es évek művészetének és irodalmának konkrét-történelmi irányzataként beszéljenek. Az 1930-as években Vlagyimir Majakovszkij, Makszim Gorkij, Leonyid Leonov, Alekszandr Fagyjev, Mihail Solohov, Fjodor Gladkov, Valentyin Katajev, Nyikolaj Osztrovszkij, Anton Makarenko és mások művei az „élő klasszikusok” státuszát kapták. Ám ezzel párhuzamosan a szovjet irodalomban számos olyan művészeti jelenség is létezett, melyek számára a szocialista realizmus elvei „Prokrusztész ágyává” váltak: nem fértek bele a „valóság igaz, történelmileg konkrét, forradalmi fejlődésében való ábrázolásának” elvárásaiba. Ilyenek voltak Jevgenyij Zamjatin, Mihail Zoscsenko, Borisz Paszternak, Borisz Pilnyak, Andrej Platonov, Marina Cvetajeva és mások művei (РЕВЯКИНА 2002: 105–106).

Mint azt Revjakina is megállapítja, Sztálin halálát követően az akkor születő ún. „falusi próza”, amely a paraszti életet a „forradalmi fejlődés” helyett a társadalmi igazságtalanságok és torzulások kontextusában mutatta be, kilépett a szocialista realizmus addigi szabályrendszeréből. Az ún. háborús próza is nyíltan ábrázolta a kegyetlen valóságot, amivel teljesen szembe ment a hősiesség és optimizmus állami mítoszával. Ehhez hasonlóan a polgárháborút és a nemzeti történelem több más eseményét is új nézőpontból közelítették meg a szovjet szerzők. Ezzel szemben a „termelési próza” hosszabb ideig megőrizte a szocialista realizmus doktrínáit, és a szocialista társadalmi tudat egyik alappilléreként funkcionált. Vlagyimir Dugyincev *Nemcsak kenyérrel él az ember* (*Не хлебом единым*) című, 1956-ban kiadott művét valóságferdítésként bélyegezték meg, míg Alekszandr Bek 1964-ben befejezett *Új megbízatás* (*Новое назначение*) című regénye, amely az adminisztratív parancsuralmi rendszer hanyatlásának tüneteit, valamint a sztálini kormányzás módszereit vizsgálta, csak 1986-ban kerülhetett nyilvánosságra (РЕВЯКИНА 2002: 106). Mindenesetre a szovjet irodalom már az 1950-es évek végétől kezdett fokozatosan eltávolodni a szocialista realizmus eredeti kánonjától, így az új szovjet irodalmi jelenségek gyökereit keresve a kritikusok legfőképpen az 1950–1960-as évek fordulóját tekintik az érdemi változások kezdetének.

Sztanyiszlav Szuhih más irodalomtörténészek megállapításaira támaszkodva megállapítja, hogy az 1970-es években megjelenik a szocialista realizmus egy újabb modifikációja – mint „nyitott művészeti rendszer” (теория соцреализма как открытой художественной системы) (СУХИХ 2013: 304). Mindez lényege szerint azt jelenti, hogy a szocialista realizmus (mely elvileg az élet forradalmi átalakulásának és a kommunista ideológia tükrözésének alapelvét követi) immár megengedi bármely más művészeti áramlat technikáinak felhasználását is, beleértve a modernista és avantgárd mozgalmak által kidolgozott módszereket. A „szocialista realizmus” fogalma így beleolvad az irodalmi irányzatok szélesebb körébe. Majd az 1980-as évek végétől és az 1990-es évek elejétől kezdődően – akár a mai napig is – megfigyelhető a szocialista realizmus pejoratív, negatív töltetű fogalommá válása, amit időnként olyan kifejezésekkel azonosítanak, mint például a „kultúrában uralkodó fasizmus” stb. (СУХИХ 2013: 304). Mindez azt mutatja, hogy ezt az irodalmi jelenséget egy olyan ideológiai doktrínaként értelmezik, amely a művészetet a totalitárius ideológia szolgálatába állította, s így magát a szocialista „kánont” a totalitárius ideológia alkotói tudatban való közvetlen kivetülésének tekintik.

Végezetül Szuhih arra a következtetésre jut, hogy a szocialista realizmus elméletének fejlődése két ellentétes irányra szűkült le: egyrészt arra a törekvésre, hogy megtartsa dogmatikus és normatív jellegét, mint az irodalom felett gyakorolt politikai befolyás eszköze, másrészt pedig arra az igényre, hogy a doktrínát hozzáigazítsák a szovjet korszak irodalmi valóságának dinamikájához. Végül mindkét irány kudarcot vallott: a szocialista realizmus nem kritikai nyomásra tűnt el az irodalomból, hanem mert a peresztrojka korára már régen elvesztette művészeti relevanciáját, noha a doktrína még mindig eleven volt (СУХИХ 2013: 304).

Natalia Kovtun szerint már az 1950–1970-es években megkérdőjeleződik a szocialista realizmusban az utópia tökéletessége: a szocialista abszolútumok megszűnnek abszolútumok lenni, és az ország megváltozott ideológiai helyzetéhez igazodva azok létjogosultságát újfent meg kell indokolni és alá kell támasztani. A boldog kommunista jövőbe vetett hit folyamatosan újabb és újabb áldozatok igazolását követeli, miközben az irodalmi és művészeti élet egy állóháború körülményei felé sodródik (КОБТУН 2005: 153). Az 1950-es évek közepén a hivatásos kritikusok azon fáradoztak, hogy megszabadítsák a kánont a „dogmatizmustól” és a „személyi kultusz” túlzásaitól, ami inkább védelmi manővernek tűnt. Ezt az időszakot feltételesen a „gyengélkedő szocialista realizmus” (мерцающий соцреализм) korszakának lehetne nevezni, ahol a kánon hívei igyekeztek megőrizni az ideológiai és a párt által támogatott népi irodalom előírásait, azokat az új

körülményekhez igazítva. A „szocialista realizmus” jelensége vagy annyira képlékennyé vált, hogy szinte minden határvonalát elvesztette, vagy a szovjet irodalom egy lehetséges, de korántsem kizárólagos módszerének tekintették. Ezek az elmosódott határok – mint azt Kovtun leszögezi – lényegében a szocialista realizmus utópiájának bukását jelezték. Az alkotóknak lehetőségük nyílt kilépni a monologikus stíusból és visszaszerezni a „másik szó” jogát, így a művek gazdagodtak az elfogadott kanonikus világnézettől eltérő, „más” nézőpontok által. A szerzők elvesztették prófétai tekintélyüket, miközben az utópia belülről kezdett szétesni. A hetvenes évekre már egyértelműen megfigyelhető az ideológiai és művészeti sokszínűség irányába való elmozdulás, amikor a szocialista realista módszer már nem csak szakrális státuszát veszítette el, hanem kötelező jellegét is (КОБТУН 2005: 153).

Galina Belaja 2000-ben megjelent részletes tanulmányában (*Стилевой репресс: О стиле в литературе соцреализма*) a szocialista realizmus irodalmával kapcsolatban azt írja, hogy az 1920–1930-as évek fordulóján a „neutrális” stílus lépett színre, ami lényegében az irodalmi szövegekben a köznyelvi beszéd használatának felfüggesztésével járt: „az eleven élőbeszéd, a beszéltnyelvi formák helyébe a könyvízü írott beszéd lépett (Белая 2000: 564). Belaja meglátása szerint ennek az lett az eredménye, hogy az irodalmi szövegben egy sajátos „tartózkodás” alakult ki, amikor a közvetlen és pontos szavak használata helyett a stílus „szégyenlős” szavak (словами «застенчивыми») használatával kezdett „lágyulni” (Белая 2000: 565). Ezt követően az 1950–1960-as évek az ún. „fiatal próza” megjelenésével jelentős változásokat hozott a korábban megszilárdult stílusokban. A hagyományos narratív struktúrákat felváltotta egy újfajta stílus, amelyben a korábbi beszédmódok redukált, átalakított formában kerültek beépítésre az új írásmódba. A korábban jellemző monologikus stílus helyett – írja Belaja – a világgal való „családias érintkezés” került előtérbe, amely az aktuális valóság művészeti ábrázolásához való viszony újragondolását jelenti, ellentétben az 1950-es évek irodalmával, ahol a karakterek nézőpontja csak időnként jelenik meg. Az 1960–1970-es évek prózájában ugyanakkor dominánssá vált, hogy a központi szereplő látásmódja hatja át a művet, és a sokrétű alkotásokban a hős nézőpontja jelentős narratív szegmenseket, sőt egész fejezeteket szervez (például Fjodor Abramov *Fivérek és nővérek* (*Пряслины*) című regényfolyamában,² Jurij Trifonov *Hosszú búcsúzás* (*Долгое прощание*) című kisregényében stb.). Vannak olyan művek is, amelyek a hős belső világának szerzői leírását a hős önkifejezésével szintetizálják

² A Prjaszlin parasztsalád sorsát elbeszélő regényfolyam négy kötete a következő: *Fivérek és nővérek* (*Братья и сестры*, 1958), *Két tél és három nyár* (*Две зимы и три лета*, 1968), *Utak, keresztutak* (*Путь-перепутья*, 1973), *A ház* (*Дом*, 1978).

(ilyen Jurij Kazakov számos elbeszélése, Jurij Bondarev *Égő hó* (*Горячий снег*) című regénye stb.) (Белая 2000: 566). Belaja végkonklúziója szerint a szovjet irodalom útja a „neutrális” stílustól, a kliséktől, az álságos pátosztól és a „klerikalizmustól” megszabadított stílusig vezető útként határozható meg, ami lényegében „a tekintélyelvű nyelvi formák elutasítását” jelenti (Белая 2000: 567).

Naum Lejderman és Mark Lipoveckij 2003-ban megjelent munkájukban (*Современная русская литература 1950–1990-годы*) Petrusevszkaja és a szocialista realizmus kapcsolatának vonatkozásában megállapítják, hogy Petrusevszkaja nem parodizálja a szocialista realizmust, ugyanakkor nem is hagyja teljesen figyelmen kívül a szocialista realista mítoszt. Sokkal inkább úgy tűnik, mintha az író nő kerülőúton közelítene a szocialista realista esztétika által formált „élet” felé, azt közvetlen módon megszólaltatva. Olyan helyzeteket fest le, amelyek a szocialista realizmus keretein belül elképzelhetetlenek lennének, ahol a szocialista realista mítosz egyfajta „negatívumként” jelenik meg, létrehozva egy sajátos, kirekesztettekből álló világot, szakralizált határokkal. A szocialista realizmus paradoxonja az „élet, ahogy van” szemléletmód volt, mely azt a hitet táplálta, hogy az élet társadalmi „valóságának” feltárása egyenértékű a jóság, az igazságosság és a szépség ideájával – ez inspirálta a hatvanas-hetvenes évek irodalmának kritikai realizmusát. Mint a szerzőpáros kijelenti, olyan egymástól különböző szerzők osztoztak ebben a hitben, mint Alekszandr Szolzsenyicin, Csingiz Ajtmatov, Viktor Asztafjev, Fazil Iszkander, Vaszilij Suksin és Jurij Trifonov. Petrusevszkaja azonban következetesen lerombolja ezt az esztétikai mitológiát, megmutatva, hogy az élet valósága összetettebb és tragikusabb, mint a társadalmi rend bűneinek látszólagos igazsága. Lipoveckij és Lejderman szerint Petrusevszkaja művészetének egyediségét a szocialista realizmus hazugságainak és a hatvanas-hetvenes évek kritikai realizmusának korlátozott társadalmi igazságai közötti kontraszt adja, ami mind dramaturgiájában, mind prózájában megnyilvánul (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 610).

V. Klimova a *Московский хор* (*Moszkvai kórus*) című dráma vizsgálata során arra a következtetésre jut, hogy Petrusevszkaja a „pangás” korszakában szándékosan törekedett a szocialista realizmus dogmáinak lebontására, a régi eszközöket felhasználva az új tendenciák előmozdítására, és saját technikáival átalakítva az elavult rendszert (КЛИМОВА 2011: URL). Ellentétben azzal a gyakori nézettel, miszerint Petrusevszkaja munkássága kizárólag a hétköznapi élet kérdéseivel foglalkozik, a Klimova által vizsgált dráma elemzése rámutat, hogy az ideológiai diskurzus nemcsak jelen van, de relevánssá is válik a műben, ahogy az „új hullám” más alkotásaiban is. Petrusevszkaja hasonló dekonstrukciós technikákat

alkalmaz, mint az ideológiai álmok és az élet valósága, az optimista állami propaganda és a tragikus pátosz közötti ellentét, vagy a korábban tabunak számító témák felhasználása. Ezek a jellemzők Petrusovszkaja alkotásaiban tovább fejlődnek és gazdagodnak. Klimova szerint Petrusovszkaja új problémák felvetésével és kiélezésével rombolja le a szocialista realizmus világképét. Ez megmutatkozik a „szovjet kisember” újszerű ábrázolásában, az addig a szocialista realizmusban megjelent „forradalmárok” alakját azokkal az emberekkel állítja szembe, akik megőrizték az általános emberi értékekhez fűződő nézeteiket. Az ideológiai fogalmakat – mint Klimova megjegyzi – Petrusovszkaja szándékosan állítja szembe olyan többértékű szimbólumokkal, amelyek archetipikus alapokra épülnek (otthon/otthonatlanság, vándorlás, csecsemő). Az ideológiai mítoszok lebontása alárendelődik a szélesebb körű, különösen egzisztenciális és filozófiai természetű kérdések feltárásának. Ez részben a szocialista realizmus dekonstrukcióját is magában foglalja, amely ontológiai értelemben közömbös volt az emberi élet értelme és a világ rendjének, dinamikájának megértése iránt, mivel úgy vélte, hogy ezeket a kérdéseket már véglegesen megoldotta (КЛИМОВА 2011: URL).

1.2 Alternatív irodalmi paradigmák

1.2.1 Az ún. csernuha

A peresztrojka és glasznoszty időszakában számos alternatív szubkultúra és irányzat bontakozott ki, amelyek párhuzamosan léteztek a szocialista realizmussal, majd később a posztmodern irodalmi paradigmával is. Ezek az irányzatok a szovjet irodalmi és kulturális élet pluralizálódására utalnak, és jelentős mértékben hozzájárultak az új esztétikai normák és narratív formák kialakulásához. Az adott problémakörhöz tartozik az ún. *csernuha* (*чернуха*) jelensége is, ami lényegét tekintve olyan irodalmi vagy filmalkotást jelent (vö. francia *noir*), melyben az alkotók a hétköznapi élet kellemetlen, kifejezetten naturális, sötét oldalait mutatják be. E műveket általában áthatja a kiúttalanság és a reménytelenség atmoszférája, miközben gyakran jelenítik meg a brutalitást és a nyílt erőszakot is (vö. ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: URL).

Így például Mark Lipoveckij és Naum Lejderman meglátása szerint a csernuha művészi jelentősége paradox módon sokkal kisebb volt, mint az a szerep, amelyet a peresztrojka első éveinek kultúrájában játszott. Ugyanis a magaskultúrában ebben az időszakban elkezdődött az addig szigorú tabuként számontartott olyan témák feldolgozása, mint a halál és annak fizioiógiája, a betegség, a szexuális vágy (beleértve a normalitáson túlmutató eseteket is), a családi élet és a szerelmi kapcsolatok árnyoldala, a szexuális kielégületlenség, az abortusz, az alkoholizmus, a szegénység, az életben maradásért folytatott küzdelem stb. Mint azt Lipoveckij 1999-ben megjelent tanulmányában (*Расстранные стратегии или метаморфозы чернухи*) írja, mindennek az volt a különös „varázsa”, hogy az olvasók ezekkel az addig tabunak tekintett témákkal tisztában voltak ugyan, lévén a hétköznapiok során gyakran találkoztak velük, ám az e fajta tudás (felismerés) nem volt igazából legitim. Mindennek a csernuha adott legitimitást, miután különböző (leginkább minőségi) folyóiratokban jelentek meg az ilyen típusú írások. Lipoveckij szerint a csernuhára legfőképpen így azért volt szükség, hogy ezeket a mindennapokban megjelenő tabuizált témákat kulturális kontextusba helyezték (ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: URL).

Lipoveckij és Lejderman a fentebb már idézett könyvükben arra a megállapításra jutnak, hogy az 1980-as évek végén megjelenő csernuha (*чернуха*) úgy mutatta be az egyszerű emberek világát (народный мир), mint a társadalmi horror (социальный ужас) olyan koncentrálódását, ami a mindennapok normájává vált, így lényegében az erőszak motívuma lett a társadalmi horror témájának a megtestesülése. Ennek megfelelően a

gúnyolódás, a megalázás, a kínzás és az erőszak képezik legfőképpen azon szituációkat és viselkedésformákat, melyek a leginkább jellemzőek a csernuhára. Mint azt a szerzőpáros kifejti, a csernuha valójában annak művészi bizonyítéka, hogy a mai békésnek gondolt világban egy percre sem szünetelhet az életért folytatott ádáz küzdelem, így ennek következtében a csernuha leginkább a társadalom periferiáján elhelyezkedő, vagy már onnan is kiszorult emberre koncentrál, vagyis „a normális életből kivetett áldozatokra – az alkoholistákra, a hajléktalanokra és a rabokra (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 560).

Ez a próza élesztette fel az érdeklődést a „kisember”, a „megalázottak és megszomorítottak” témája iránt, ami eredetileg a néphez és a nép szenvedéséhez való fennkölt viszonyulás 19. századra visszanyúló hagyományát képezi. A 19. századi irodalommal ellentétben azonban az 1980-as évek végének csernuhája az egyszerű emberek világát a mindennapi normává vált „társadalmi horror” sűrűsödéseként mutatta be. E próza a mai kor valódi árnyoldalainak természetét, az ember ezzel kapcsolatos érzéseit juttatta kifejezésre. Kiderült, hogy a „pángás” kultúrájából erőszakkal kiszakított borzalom és rútság valójában mindent áthatnak. Lipoveckij meglátása szerint a legszembetűnőbb különbség a klasszikus hagyományhoz képest alapvetően az volt, hogy a csernuha az ideologizált tudat felbomlásának terméke, ezért azok a szerzők, akik ezt a fenomént alkalmazták, lehetőség szerint kerültek minden ideológiát és a tapasztalat racionalizálását: „az eszmék igazságával szemben egyértelműen a test igazságát részesítették előnyben, amelyet a fiziológia nyelven fejeztek ki. Ezért olyan kirívóan naturalista a csernuha, s mint Lipoveckij megjegyzi, ebben nincs is semmi különös, hiszen meglátása szerint a naturalizmus és a realizmus a XIX. századi kultúrában ha nem is szinonim, de rokon fogalmak, s a naturalizmus terminus csak a szovjet irodalomtudományban vált szitokszóvá (ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: URL).

Lipoveckij és Lejderman szerint az „alul” helyet foglaló világ ebben a prózában nem csak az egész társadalmi struktúra metaforájaként jelenik meg, hanem a létezés egészének általánosan elfogadott „rendjének”, annak kaotikus jellegének reális bizonyítékaként is. E prózában a kaotikus hétköznapi élet alakzatai általában ősi mitológiai motívumokra való utalásokat tartalmaznak: az élet „sötét” oldalának képei felidézik és újjáteremtik az ősi rituálékat, amelyeken keresztül torzított formában jelennek meg a pokol és a menny, illetve a keresztelezés és felszentelés archetípusai” (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 560).

Később az 1990-es évek elejére, ahogyan I. Dubrovina írja, a csernuha fogalma kettős jelentést kap: egyrészt tükrözi a posztmodern okozta identitászavart, másrészt ezen identitászavar leküzdésének eszközeként funkcionál, amikor az ember a nyers, mindennapi

élet és a fizikai valóság felé fordulva kutatja az elveszettnek hitt valóságot és az emberi lényeg teljességét. Ez a fogalom egyszerre mutatja be az identitászavar posztmodern jellegét és az arra való törekvést, hogy a mindennapi élet konkrét tapasztalatai révén felülkerekedjünk ezen a válságon (ДУБРОВИНА 2014: URL).

Petrusevszkaja írásművészetét a mindennapi élet sötét oldalának részletes leírása, a rövid cselekmény és a minimálisra korlátozott szereplőábrázolás jellemzi. A nyers és realisztikus emberi létfeltárások felvetik azt a kérdést, hogy a csernuha hatása milyen módon jelenik meg az író műveiben, lévén Petrusevszkaja munkásságát az évek során már számtalanszor különböző irányzatokhoz, stílusokhoz próbálták besorolni. A. Koseleva és E. Mongus is arról ír, hogy az író művészetét különféleképpen értékelte mind a hazai, mind a külföldi kritika (КОШЕЛЕВА, МОГУШИ 2013: 250). Műveit a külföldi kritika például sokszor a „piszkos realizmussal” társítja, amely – úgy mond – speciális orosz „egzotikummal” van telítve, míg az orosz kritikában nemegyszer a csernuha jelenségéhez sorolták. Ám az olyan kritikusok, mint Lipoveckij és Lejderman ezzel az állítással szembehelyezkednek: „Véleményem szerint – írja Lipoveckij – teljes tévedés volt Ljudmila Petrusevszkaját ezen iskola vezetőjének tekinteni – ő nem kerüli az általánosításokat, hanem éppen ellenkezőleg, bátran ötvözi a legalantasabb mindennapokat az ősi archetípusokkal; a ’sötétség’ nála csak anyag, a mitologizálás áll a középpontban, s valójában a realista ’tipizáló’ technikával mélyen ellentétes” (ЛИПОВЕЦКИЙ 1999: URL).

I.2.2 A szoc-art és a moszkvai konceptualizmus

A szoc-art az 1960-as évek második felében, az 1970-es évek elején jött létre Oroszországban, először nem kifejezetten az irodalomban, hanem a képzőművészetben, majd a művészet más ágaiban is megmutatkozott. Az irodalomban a szoc-art lényegében Venyegyikt Jerofejev *Moszkva-Petuski* című kisregényével és Juz Aleskovszkij műveivel kezdődött. Ahogyan M. Nagy Miklós is írja, maga a „szoc-art” elnevezés 1972-ben született meg, ezt megelőzően a jelenséget különféle nevekkkel illették, mint például „szovjet pop”, „totalitárius konceptualizmus”, később „szov-art”, „kom-art”. Ez volt az az irányzat, amely először egyesítette az illegális és hivatalos művészetet (M. NAGY 1997: 81). Vitalij Komar szerint a szoc-art a szovjet avantgárd konceptuális ágát – például az agitprop jelszavait – ötvözte a veszélyes nonkonformista gesztussal, miközben a szocialista realizmus formáját ellenzéki tartalommal töltötte meg. Ez a megközelítés sajátos alkotói módszerré vált, amely kifejezi tudatunk alapvető dualizmusát és konceptuális eklektikáját (КОМАР 2012: URL).

Továbbá Komar szerint a nyugati pop-arttal szemben a szoc-art jobban közelített a konceptualizmushoz. „Míg a pop-art az áruk és azok reklámjának túltermeléséből született, addig a szoc-art a szovjet ideológia és propaganda túltermeléséből. Ma, sokévnnyi New York-i élet után, azt mondhatom, hogy a nyugati reklám a fogyasztás propagandája, míg a szovjet propaganda az ideológia reklámja volt” (KOMAP 2012: URL). Az adott időszak alkotói attitűdjével kapcsolatosan Komar a következőket mondja: „A vasfüggönyön belül létrehoztunk egy másik függönyt – a bohém gettó efemer függönyét: egy provinciális különc viselkedésének törékeny modelljét egy totalitárius társadalomban. Ez egy kísérlet volt arra, hogy megőrizzük azt a mitologikus, groteszkbe hajló hűséget az elveinkhez és önértékelési mércéinkhez, amelyekben megnyilvánult a ragaszkodás a régimódi, romantikus életfelfogáshoz – az „nem elismert zseni” életformájához” (KOMAP 2012: URL). Ez ahhoz vezetett, hogy egyfajta kockázatos játékba vonta a művészeket, mivel a néző lehetett cenzor, a cenzor pedig néző. Ezért a vizuális metaforák védőmaszkká és allegóriává változtak. A művészi folyamat így egyfajta karneváli térként működött, ahol keveredtek az ellentétek – forma és tartalom, paródia és komolyság –, és ahol a művészet életrajzzá és történelmi önreflexióvá vált. Mindez azon az elképzelésen alapult, hogy ami ma politikai vagy történelmi szempontból fontos, az idővel esztétikailag is értékessé válhat. A művész élete pedig nemcsak személyes út, hanem maga is egyfajta műalkotás, egy romantizált „alkotói létforma” (KOMAP 2012: URL).

Boris Groys meglátása szerint a szoc-art a posztmodern esztétika jellemzőit hordozza magában, amelyek az európai és amerikai művészetben az 1970–1980-as években voltak meghatározók (ГРОЙС 1979: URL). Általánosságban elmondható, hogy a szoc-art sajátos elegye a szocialista realizmusnak és a posztmodernnek: „a szoc-art az unikális szovjet tapasztalat és a világavantgárd hagyományainak metszéspontja. A szoc-art művésze látszólag elfogadja annak a rendszernek a játékszabályait, stílusát, nyelvét, amelyben született, amelynek erőterében dolgoznia kell, s éppen ezzel végez destruktív munkát: a szocializmus nyelvi kliséiben, archetípusaiban való élvezetes – s ugyanakkor tragikus – tobzódás éppen a harsány ellenállás aktusa nélkül, sajátos ideológiai enerváltságával válik az apokaliptikus világérzés hatásos kifejeződésévé” (M. NAGY 1997: 81). Mint ahogyan azt Groys megfogalmazza, a mozgalom olyan művészeti technikákat alkalmaz, mint a citáció (idézetek beemelése), a tudatos eklektika (különböző elemek szándékos keverése), valamint a különféle szemiotikai és művészeti rendszerek (például kulturális kódok, stílusok) szembeállítását és ütköztetését. Az, hogy ezek a rendszerek összeütköznek és egymást „lerombolják”, nem csupán elkerülhetetlen, hanem a mozgalom számára esztétikai örömet

is nyújt. Ezáltal a szöveg az ilyen típusú művészet játékosságát, ironikus hozzáállását és a rendszerek közötti kölcsönhatásokból fakadó dekonstrukciós folyamatokat emeli ki, amelyek a posztmodern művészet lényegét képezik (ГРОЙС 1979: URL).

M. Nagy azt is leszögezi, hogy mindez részben paródia, az „értékek” kiforgatása, lealacsonyítása, és szorosan kötődik a bahtyini karneválemeléthez. Vagyis a szoc-art „anyanyelve” a bahtyini karneváli kultúra eszközközlésére lett, ami lehetővé tette számára, hogy egyszerűen bejusson a kulturális tér minden szegletébe, amelyeket az ideológiai tabuk befolyásoltak, anélkül, hogy közvetlenül támadást indított volna az ideológia ellen. „De a szoc-artban a paródia mindig önparódia is egyúttal: a szoc-art művésze – ellentétben a ’hatvanasokkal’, a ’liberálisokkal’ – abból indul ki, hogy mindannyian a rendszer produktumai vagyunk, a rendszer, az összörny bennünk van, nem rajtunk kívül” (M. NAGY 1997: 81).

M. Nagy szerint a szoc-art és a posztmodern a nyolcvanas évek végére sikeresen elfoglalta helyét az orosz irodalmi folyóiratokban és kiadóknál, ügyesen kiaknázva egy olyan hagyományt, ami a totalitárius rendszerrel állt kapcsolatban. Ezzel létrehozta a saját üldöztetésének mítoszát, kitartóan állítva, hogy Oroszországban a politikai cenzúrát felváltotta az esztétikai cenzúra (M. NAGY 1997: 82).

Meglátásom szerint Viktor Tupicin tanulmányában felvet egy-két olyan meglátást, amely a szoc-art és a moszkvai konceptualizmus közötti különbségeket hivatott jobban érzékeltetni. Vitalij Komar és Alekszandr Melamid (valamint Joseph Kosuth) – a szoc-art fő képviselőinek művészetét Tupicin aszerint tematizálja, hogy azok a külső, hivatalos, „mitikus” ideológiai nyelvet (az állami propaganda frázisait, vizuális kliséit) állítják a művészi újrahasznosítás, a paródia és az ironikus dekonstrukció célkeresztjébe. Ezzel szemben meglátása szerint Kabakovot inkább a közösségi (társbérleti) lét belső narratívái foglalkoztatják, amelyek a szovjet hétköznapi életből, a „kisember” világából erednek. A szoc-art művészei figyelemfelkeltően „aláírják” ezeket a hivatalos szlogeneket, így színre viszik az egyéni művészi pozíciót az ideológia névtelenségével szemben, míg Kabakovnál inkább a rejtőzködés, a fiktív alakok mögé bújó szerzői pozíció jelenik meg. További jellemző vonása a szoc-artnak a plakátstílus, a direkt, vizuálisan erőteljes, stilizált képiség, illetve az, hogy a hangsúly a társadalmi és politikai diskurzus ironikus és groteszk „kiforgatásán” van, míg Kabakovnál inkább a művészet, életrajz, szöveg és installáció egységeként jelenik meg a koncepció. Nála a nyelv nem a hatalom leleplezésének eszköze,

hanem inkább az identitás széttöredezettségének, a közösségi (társbérleti) lét zártságának és abszurditásának demonstrálására szolgál (ТУПИЦЫН 1990: URL).

Mint ahogyan a szoc-art, úgy a moszkvai konceptualizmus is a képzőművészetben kezdett el kialakulni. Olyan művészek, mint Erik Bulatov, Oleg Vasziljev, Ilja Kabakov, Dmitrij Prigov és mások voltak a kezdeményezői ennek az irányzatnak. Boris Groys az elsők között írt a moszkvai konceptualizmusról. 1979-ben megjelent cikkében (*Московский романтический концептуализм*) arról ír, hogy az orosz gondolkodásmód számára idegennek számít a művészet független tevékenységként való pozitív értékelése. Nehézséget okoz elfogadni azt az elképzelést, hogy a művészet csupán technikák sorát jelenti, amelynek „célja” már nincs meg. Emiatt a moszkvai „romantikus konceptualizmus” nemcsak az „orosz lélek” állandó egységét bizonyítja, hanem egy pozitív próbálkozás is annak feltárására, hogy a művészet hogyan léphet túl a saját korlátain (ГРОЙС 1979: URL).

Lipoveckij szerint a konceptuális művészet nem egy elszigetelt művet mutat be, hanem annak a társadalmi és kulturális kontextusnak a művészi elemzése, amelyen keresztül bármely tárgy esztétikai státuszt nyerhet (a konceptualizmus egyik első műve, Maurice Duchamp *A szökőkút* (1919) című alkotása például egy múzeumban kiállított piszoár) (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 427). A konceptualizmus legfőbb célja, hogy újraértelmezze a hatalmi diskurzusok nyelvét, legyen szó akár a politikai hatalom nyelvéről, azaz a szocialista realizmusról, az erkölcsi tekintéllyel bíró hagyományokról, például az orosz klasszikus irodalomról, vagy különböző történelmi mitológiákról.

A szerzőpáros Kabakov meglátásaira támaszkodik, amikor az orosz konceptualizmus egyedi jellemzőiről ír. A nyugati konceptualizmusban az „egyik helyett a másik” alapelv dominál: vagy egy művészeti „tárgyat” más tárgy vagy annak verbális leírása, egy „tárgy” gondolata vált fel; vagy a művészet hagyományos helyszíneit – a múzeumot, galériát – ignorálva az eseményeket a leginkább alkalmatlan helyekre költöztetik. Az orosz konceptualizmusban viszont a tárgyat nem egy másik tárgy vagy annak konkrét jelentéssel bíró leírása váltja fel, hanem a valóság (mind tárgyi, mind verbális formában) teljes devalválódása következtében kialakuló üresség, ami a szimulákrum tárolóhelyévé válik. Amikor Erik Bulatov festményén a horizontot eltakarja egy olyan szovjet szlogen, mint például a „Kommunizmus győzni fog”, az nem helyettesíti a természetes horizontot annak ideológiai megfelelőjével. A szovjet szlogen már régen értelmetlenné vált, nem utal semmi valóságosra – állítja Kabakov –, ezért a metafizikai ürességet testesíti meg – a negatív valóságot: „Ez az érintkezés, közelség, egybefüggés, érintés, általában az ürességgel való

bármilyen érintkezés az, ami, úgy tűnik számunkra, az orosz konceptualizmus fő jellemzője” (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 428).

Mihail Epstein szerint a konceptualizmus fő módszere az elimináció, amely a sztereotípiák és klisék automatizmusát túlzott mértékben kihasználva „kiszorítja” az „ideológiát”, és így egy „jelentéssel bíró űrt” (значимое зияние), egy „felvilágosult ürességet” hagy maga után. Lipoveckij Epstejnt idézi, aki szerint „van valami közös a konceptualizmusban a buddhizmussal vagy a zen buddhizmussal: egy bizonyos valóság felfedi illuzórikus, kísérteties természetét, és átadja helyét magának az üresség érzékelésének. A konceptualizmus a különféle képpen bemutatott képzelgések, a bosszantó apróságok birodalma, amelyek mögött egy nagy, vonzó üresség tárul fel” (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 428).

A konceptualizmus sajátosságainak vizsgálatakor I. Vasziljev arra a megállapításra jut, hogy az irodalmi konceptualizmus központi eleme maga a nyelv és annak változásai. Nem kizárólag a szovjet ideológia nyelvezetére korlátozódik, hanem szélesebb körben magában foglal mindenfajta tekintélyes, általánosan elfogadott és merevvé vált nyelvi formát, amely tudatformákat alakít ki; „a konceptualista alkotásokat a metaszővegiség jellemzi, vagyis az, hogy a szöveg önmagára reflektál. Ez lehet az alkotó saját munkájának elemzése, vagy a művészeti szerkezet elméleti megközelítése, tudományos precizitással <...> az író személytelenné válik, kerüli a közvetlen narratívát (azaz a lírai önkítárulkozást és őszinteséget), a hiteles és komoly megfogalmazású individuális értékeléseket. Közvetve fejezi ki magát, saját hangját mások hangjával, idézetekkel, más nézőpontokkal helyettesíti. A konceptualisták ellentétben állnak az alkotó hagyományos szerepével (aki saját képzelete révén teremti meg a művet mint egy teljes világot és az élethez való hozzáállást), az ábrázolt világban való 'nem-résztvételt' és a szöveghűséget mellőző álláspontot favorizálják” (ВАСИЛЬЕВ 1996: 137, 138, 140).

Lipoveckij következtetése a moszkvai konceptualizmussal kapcsolatban az, hogy az sok tekintetben az orosz avantgárd olyan irányzatát viszi tovább, mint az OBERIU. E stratégia keretein belül azonban Dmitrij Prigov, Lev Rubinstein és Timur Kibirov egyéni művészeti rendszerei meglehetősen eltérőek (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 429).

A moszkvai konceptualizmus egyik meghatározó alakja, Ilja Kabakov – ahogyan korábban már utaltam rá – alkotói világának egyik alapvető toposza a társbérleti lakás, az ún. kommunalka. E toposz kiemelése jelen összefüggésben azért is indokolt, mert a társbérlet, valamint a szovjet hétköznapiak tipológiája Petruszovszkaja műveiben is hangsúlyosan megjelenik – jóllehet eltérő poétikai eszközökkel és súllyal. Míg Kabakov

munkáiban – elsősorban installációiban és albumaiban – a tér materialitása és dokumentarista reflexiója kerül előtérbe, addig Petrusovszkaja prózájában a kommunális tér egzisztenciális és társadalmi tapasztalatként válik jelentésselivé. Kabakov meglátása szerint a „társbérleti lét... totális jellegű, mivel kizár bármiféle nem-résztvételt: az ilyen attitűd azonnal elítélést és a többiek részéről tapasztalható agressziót von maga után. Ennek az agresszióknak az ideológiai alapját a tisztaság és erkölcsösség megkövetelése adja, amely a gyakorlatban mindenféle kiemelkedésre vagy jobb életre való törekvés tilalmát jelenti. Ebből fakad a kommunalkára jellemző 'önzetlenség' kultusza, amely éppen a privát szféra feladásában, a másikkal való megosztás állandó készségében, a másik meghallgatásában és mások életében való részvételben nyilvánul meg. Ide kapcsolódik a teljes nyíltság, az életkörülményekről való beszámolás elvárása is: aki titkol valamit, az rossz ember. Vagyis az egyéntől nemcsak az elvárások formális betartása, hanem azok belső azonosulásként való elfogadása is megköveteltetik ahhoz, hogy a kommunalka befogadja. Mindenkinek megvan a maga kijelölt szerepe, és azt be kell töltenie – különben jaj neki, még akkor is, ha a nagyvilágban megbecsült ember lenne. A kommunalka számára a nagyvilág és az attól eltérő értékrendek nem léteznek – önálló, zárt világot alkot.”³

Bár Petrusovszkaja és a moszkvai konceptualizmus között nincs kimondottan szoros kapcsolat, és nem is tartják az írónt az irányzathoz bármilyen formában is kötődő alkotónak, véleményem szerint néhány, a konceptualizmusra jellemző vonás mindenképpen felfedezhető művészetében. Petrusovszkaja műveiben is megjelenik egyfajta nyelvi játék, amely néhol abban mutatkozik meg, hogy dekonstruálja a szovjet diskurzust, kiemelve annak ürességét vagy abszurditását, ami jellemző volt a moszkvai konceptualizmus képviselőire is. Petrusovszkaja műveiben nem nyíltan, de rendszeresen tematizálja a szovjet mindennapok abszurditását és a hivatalos ideológia „szimulált valóságát”. Ez a kettősség a moszkvai konceptualizmus egyik alapmotívuma. Továbbá Petrusovszkaja műveiben gyakran törekszik a minimalizmusra, az élet banalitásának hangsúlyozására, amely a konceptualizmus egyik fontos kifejezőeszköze is. Petrusovszkaja szereplői, hősei gyakran név nélkül jelennek meg (vagy csupán a nevek kezdőbetűi, illetve a legelterjedtebb, általános érvényű nevek szerepelnek), tehát azt lehet mondani, hogy arctalan figurák bukkannak fel történeteiben, akiket ezekben a szűzségekben abszurd vagy groteszk szituációik határoznak

³ Marija Szemengyajeva által összegyűjtött cikkben olvasható, amely Kabakov meglátásait tartalmazza a kommunálkáról. <https://arzamas.academy/materials/592?ysclid=meltik0kbv551404494>

meg. Ez párhuzamba állítható a konceptualizmus azon vonásával, amely elutasítja a szerző személyiségének dominanciáját.

Noha a konceptualisták gyakran elvontabban közelítették meg hétköznapi, abszurd narratíváikkal a szovjet valóságot és annak feldolgozását, Petruszevszkajánál is megjelenik ez a törekvés, ami ily módon bizonyos tekintetben összeköti őt a moszkvai konceptualizmussal. Hiszen ugyanazokat a kérdéseket vizsgálja: az identitást, a valóság illuzórikus természetét és a hatalom nyelvének dekonstrukcióját.

I.3 Posztmodern

Umberto Eco *Utóiratok A rózsá nevéhez* című munkájában a következő megállapításra jut a posztmodernnel kapcsolatban: „Az a benyomásom, hogy manapság a posztmodernre arra használják, amire csak tetszik. Másrészt megkísérlik határait visszatolni az időben: először az elmúlt húsz év néhány írójára és művészeire tűnt alkalmazhatónak, majd lassanként elérte a századelőt, ezután a még korábbi időket, a menetelés folytatódik, míg ez a kifejezés el nem érkezik Homéroszhoz. Mégsem hiszem, hogy a posztmodern kronologikusan behatárolható áramlat lenne: inkább szellemi kategória, jobban mondva Kunstwollen, az alkotás egy módja. Azt mondhatjuk, hogy minden kornak megvan a maga posztmodernizmusa” (ECO 1985: 87). Megjelenése óta a posztmodernről számtalan munka született, mégis gyakran merülnek fel vele kapcsolatban kérdések, s nemegyszer eltérő vélemények születnek a témával kapcsolatban. Azt lehet mondani, hogy a kutatás szempontjából egy megállapítást tekinthetünk állandónak: az orosz posztmodern különbözik a nyugatitól. Ebből a tényből kiindulva szeretném áttekinteni a posztmodern jelenség sajátosságait.

Ahogy tehát már több kutató is rámutatott, különbséget kell tennünk az orosz és a nyugaton megjelent posztmodern között. Mark Lipoveckij 2008-ban megjelent könyvében arról ír, hogy a kutatók többségének véleménye megegyezik azon általános megállapítás tekintetében, hogy a posztmodern poétikai jellemzője a szerkezeti bizonytalanság vagy alaktalanság (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: 9). Lipoveckij egy másik munkájában a káosszal való dialógust tartja a posztmodern stratégiák közül az egyik legfontosabbnak. Egy ilyen stratégia alapvető újdonsága abban rejlik, hogy a posztmodern egy művészi és filozófiai kísérletet testesít meg annak érdekében, hogy leküzdje a káosz és a kozmosz – a kultúra számára

alapvetően fontos – antitézisé, hogy a művészetet kompromisszum keresésére ösztönözze ezen univerzálisak között (ЛИПОВЕЦКИЙ 2006: 56).

Lipoveckij az orosz posztmodern státuszának problematikusságát két fő „koordinátatengelyre” bontja. Az első a posztmodern esztétikája, illetve a posztmodern kritikusai által az „orosz kulturális hagyomány” állandójaként definiált irodalmi önreflexió közötti szakadékot jelzi. A második „koordinátatengelyen” az orosz posztmodern európai és amerikai kritikusainak érvei helyezkednek el, akik nem találják meg benne a nyugati posztmodern diskurzus legfontosabb elemeit – mint a modernista kultúra fejlődésének későbbi szakaszainak termékét (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: 2). Ez utóbbival kapcsolatosan Noah Norman Shneidman 1995-ben megjelent könyvében (*Russian Literature, 1988-1994: The End of an Era*) a következőket írja: „A szovjet és az orosz terminológiában a posztmodern kifejezést nagy valószínűséggel nem megfelelőképpen használják. Az orosz modernizmus a távoli múlthoz tartozik, egészen a XX század elejéig megy vissza. A mai orosz posztmodern nem a modernizmusra adott reakció, hanem a korábbi szovjet társadalmi, ideológiai és esztétikai értékek reflex-szerű elutasítása, valamint a szocialista realizmusra adott reakció eredménye. A – mondhatjuk úgy – posztszocialista realizmusnak és a nyugati posztmodern művészet egyes elemeinek kombinációja. Az 1980-as évek végén azokat a műveket is a posztmodern paradigmába sorolták, amelyek cenzúrázva voltak, vagy akár szovjet undergorund irodalomba tartoztak. Ez az irodalom feloldotta az addig tabunak számított témákat és teret nyitott olyan témák megvitatására, mint a szexuális deviancia, a homoszexualitás, a leszbikusság és a drogfogyasztás” (SHNEIDMAN 1995: 173).

Az orosz posztmodernről Mihail Epstejn *A posztmodern és Oroszország* című munkájában kifejtett gondolatok alapján szokták jellemezni, s ennek alapján a kommunizmus és a szocialista realizmus és a posztmodern kapcsolatait emelik ki. Epstejn szerint a szimulákrumok termelése az orosz kultúrában gyökerezik, ezáltal a posztmodern előfeltételei már korábban kialakultak Oroszországban (EPSTEJN 2001). Epstejn munkája első részében felsorakoztat nyolc vonást, amelyeken keresztül, az ő meglátása szerint a kommunista ideológia szovjetunióbeli formája a posztmodernnel kerül párhuzamba. Elsőként Epstejn a hipervalóságokról azt írja, hogy a posztmodern már csupán konstatálja a világ teljes „átalakítottságát”, hogy a valóság nem létezik többé, ehelyett megjelent a mesterséges jelek rendszere, „a valóság eszmei és optikai szimulációi” (EPSTEJN 2001: 8). A második a determinizmus és a redukcionizmus, amely szerint az posztmodern elhatárolódik mindenféle hierarchikus besorolástól és uralkodó kánontól, viszont fontossá válik az egyén etnikai, társadalmi, nemi és életkorbeli identifikációja, tehát az identifikáció

minden területén és minden szintjén „az ilyen genetikai-csoportalapú megközelítés expanszióját hajtja végre. A gyökerek keresésének procedúrája, a determinista exegézis messze túlmegegy a marxizmus határain, és lefedti a jobbra a csoport-hovatartozására és fizikai adottságaira redukált személyiség viselkedésének minden oldalát” (EPSTEJN 2001: 17). A harmadik az antimodernizmus, azaz a modernizmus minden szintű elutasítása. A negyedik az ideológiai eklekticizmus, mivel a posztmodern szakít a nagy ideológiákkal, s ehelyett a posztmodernben a kultúrát az eszmei eklekticizmus és a töredékesség állapota jellemzi. Az ötödik az esztétikai eklekticizmus, a posztmodern a különböző klasszikus és archaikus tradíciók, történelmileg össze nem illő különböző stílusok vegyítésével állítja helyre a művészet viszonyrendszerét, elutasítva az avantgárd törekvéseket, melyek törekedtek a hermetikus tisztaságra, az újdonság szerepére, vagy a felsőbb valóság abszolút megismerésére. A hatodik az idézetek játéka, a posztmodern a „szerző halálát” hirdeti, és a leplezetlen utánzatok, idézések (idézenszerűség), kölcsönzések sora, a témák variációja játékká válik. A hetedik pont szerint a posztmodern törekedett arra, hogy eltörölje az elit- és a tömegművészet közötti különbségeket, és nem idegenkedett attól, hogy a tömegtársadalom kultuszait vagy sztereotípiáit kölcsönvegye, és azok mintájára alkossa meg saját műveit. A posztmodern számára fontos volt a „kiegyenlített” értékhierarchiák vagy a művészi nyelv leegyszerűsítése, sztereotipizálása. A nyolcadik pontban Epstein arról ír, hogy a posztmodern létre akarja hozni az „időntúl” világát, egy történelem utáni terrénomot. A posztmodern a kommunista utópizmussal áll szemben, és általában antiutópisztikus vagy posztutópisztikus világszemléletnek vallja magát. A posztmodern „önmagát az 'időntúl' világába helyezi, és pedig nem valahol 'amott', 'azután', hanem itt és most” (EPSTEJN 2001: 32).

Goretity József arról ír, hogy a posztszovjet kultúra és irodalom a kilencvenes évek elejére rendkívül sokszínűvé vált. A *Metropol*-botrány⁴ után különösen, de már előtte is érezhető volt, hogy egy jelentős paradigmaváltás megy végbe az orosz irodalomban. Nemcsak esztétikai, de ideológiai szempontból is megváltozott az orosz irodalom és a kultúra. A kilencvenes években egyszerre volt jelen a szovjet irodalom, az akkori kortárs irodalom, az emigrációs irodalom, és az addig cenzúrázott irodalom is. Mint azt Goretity József megállapítja, „az új, vadkapitalista környezetben élő orosz ember számára

⁴ Az 1978-ban Moszkvában összeállított *Metropol* almanachot Viktor Jerofejev és Jevgenyij Popov hozták létre többek között Vaszilij Akszjonov közreműködésével egy 12 példányban készült szamizdatos szépirodalmi gyűjteményként, melyben cenzúrázatlanul jelentek meg a meghívott írók művei, többek között olyanoké, akik nem tartoztak a hivatalos irodalomhoz. Egy példány kijutott az Egyesült Államokba, ahol 1979-ben kiadták. A *Metropol* nyugati megjelenése a Szovjetunióban irodalmi és politikai botrányt kavart, a három íróat kizárták az Írószövetségből, Akszjonov emigrált, Jerofejev és Popov a továbbiakban nem publikálhatták műveiket.

érdektelenné váltak annak az országnak, jelesül a Szovjetunióknak a problémái, amelyben született, de amely a '90-es évekre már nem létezett. Ha a Brezsnyev-korszak elfogadott irodalmából az 1990-es évekre megmaradt valami igazán népszerűnek, az nem volt más, mint a Sztrugackij testvéreknek a hivatalosan egyébként alacsonyrendű műfajba sorolt tudományos-fantasztikus irodalma” (GORETITY 2015: URL).

Ahogy Goretity is írja, az esztétikai elvekben eluralkodott az ironia és a paródia, „a lezárt műegész létrehozását kiszorította a töredékes írásmód és a nyitott szövegstruktúra, előtérbe kerültek a szexualitásra és az ember fiziológiai folyamataira utaló képek, általánossá vált a durvaság, a kegyetlenség ábrázolása és az ennek megfelelő, beszélt nyelvűségre törekvő szókészlet és beszédmód használata, az underground világhoz vagy valamely szubkultúrához tartozó, az elbeszélői feladat elvégzésében inkompetens 'kisember' elbeszélő alkalmazása” (GORETITY 2015: URL).

Kalafatics Zsuzsanna szerint a posztmodern kifejezést későn kezdték el használni az orosz szakirodalomban, csak a nyolcvanas évek végén, előtte inkább a szoc-art, a neoavantgárd és a konceptualizmus terminusok voltak jelen az orosz irodalomban. Kalafatics ezt azzal magyarázza, hogy az orosz posztmodern kialakulásában nagy szerepet játszott az underground művészet. Mint megjegyzi, a kortárs orosz irodalomtörténet-írásban és a kritikai gondolkodásban a posztmodern alakulástörténetét inkább társadalmi, politikai változások mentén tárgyalják, és így különbséget tesznek a peresztrojka előtti szovjet korszak, a peresztrojka eső periódus, illetve a posztszovjet kiteljesedésének fázisa között (KALAFATICS 2018: 316).

Lipoveckij viszont Douwe W. Fokema nyomán inkább két periódusra bontja a posztmodern világirodalmat.⁵ Az első periódust a hatvanas évekre datálja, lévén meglátása szerint ez „a posztmodern stratégiák keletkezésének és eléggé agresszív korszakának, meghonosodásának időszaka, amelyre elsősorban a nagy modernista metanarratívától való eltávolodás, a modernista és realista mitológiákkal folytatott polémia a jellemző. <...> Az orosz posztmodern poétika megszületésekor a modern helyére a szocreál diskurzus került. A demitologizációs folyamat során a posztmodern alkotók a kommunizmus, a szocialista realizmus ideológiáit és jelmondatait más klisékkel és eszmékkel vegyítve parodizálták, dekonstruálták a totalitárius kultúrát” (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: 457). A második

⁵ Fokkema egyébként – mint Lipoveckij írja – öt olyan írásmódot jelöl meg, amely módosította a posztmodern esztétikát: a feminista irodalmat, a historiográfiai metafikciót, a posztkoloniális és az önéletrajzi írást, illetve a kulturális identitásra fókuszáló prózát (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: 459).

periódusban, a posztmodern végének, illetve meghaladásának időszakában Lipoveckij szerint már nem annyira meghatározó a kísérletezés, a radikális dekonstrukció.

Vass Annamária disszertációjában – a posztmodern értelmezhetőségének lehetőségei kapcsán – áttekinti több, eltérő nézeteket valló, a témában releváns kutató értelmezéseit. Ezeket összevetve arra a végkonklúzióra jut, hogy az orosz posztmodern értelmezése kapcsán az általa vizsgált kutatók mindegyike a nyugati kutatók elméleti módszereire támaszkodik, és beilleszti a nyugati posztmodernt az orosz kultúrába.

Munkájában Vass a posztmodernről írt kritikákat, monográfiákat, tanulmányokat három osztályba sorolja. Eszerint az elsőhöz tartoznak azok a művek, amelyeknek elsődleges céljuk, hogy bemutassák azokat a forrásokat, amelyek a nyugati posztmodern filozófiai-esztétikai bázisát képezik. Ide sorolja Vass Annamária Nagyezsda Manykovszkaja (*Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма*, 2021) és Ilja Iljin (*Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, 1996; *Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа*, 1998) munkáit. Meglátása szerint e művek a posztmodern esztétika formálódását mint a kultúra és világlátás fenoménját írják le, miközben külön figyelmet fordítanak a posztfreudizmusra, a posztstrukturalizmusra és a dekonstrukcióra. Elsődleges forrásuk a magukat posztstrukturalistáknak és dekonstruktivistáknak valló francia és amerikai teoretikusok (Derrida, Lacan, Deleuze, Foucault, Kristeva és mások) által kidolgozott intellektuális-filozofikus eszmék. A második csoportot Vass Annamária felosztásában azok a monográfiák alkotják, amelyek azt hivatottak bizonyítani, hogy Oroszországban szintén létezik a posztmodern paradigma. Véleménye szerint ide tartoznak – az általam fentebb idézett – Irina Szkoropanova (*Русская постмодернистская литература*, 1999), illetve Vjacseszlav Kuricin (*Русский литературный постмодернизм*, 2012), Mark Lipoveckij (*Русский постмодернизм*, 1997), valamint Galina Nyefagina (*Русская проза конца XX века*, 2005) munkái. A harmadik csoportot azok a monográfiák alkotják, amelyek az orosz posztmodern specifikumát vizsgálják. Ide tartoznak Mihail Epstejn (*Постмодерн в русской литературе*, 2005), illetve Mark Lipoveckij (*Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской литературе 1920–2000 годов*, 2008) általam fentebb hivatkozott munkái (VASS 2021: 23).

Vass Annamária szerint az orosz posztmodernt már csak azért is nehéz értelmezni, mert össze kell vetni az orosz modernizmussal, ami így sok kérdést vet fel (VASS 2021: 32). Erről Lipoveckij a már fent idézett könyvében úgy vélekedik, hogy az orosz posztmodern nem csupán nem áll szemben az 1910–1930-as évek orosz modernizmusával – ellentétben a

nyugat-európai vagy északamerikai posztmodernnel – hanem a modernizmus történelmi fejlődésének egyik legfontosabb fázisa (amely be sem fejeződött). Lipoveckij az orosz kultúrával kapcsolatban itt megjegyzi, hogy nézetei szerint mindez a modern/posztmodern dichotómia korlátait, ha nem is fiktív voltát mutatja, lehetővé téve, hogy a posztmodernizmust fontos (bár távolról sem az egyetlen) útnak tekintsük a modern kultúra és a modernista tudat fejlődésének vonatkozásában (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: VIII). Egy másik munkájában Lipoveckij arról is említést tesz, hogy az orosz posztmodern sokban folytatja a modernizmus és az avantgárd mesterségesen megszakított dinamikáját: az ezüstkorba való „visszatérés”, pontosabban annak újraélesztésének vágya számos sajátos különbséget határoz meg az orosz és a nyugati modell között (ЛИПОВЕЦКИЙ 2006: 55).

Lipoveckij nézetei szerint a posztmodern a fejlődése során egyre inkább elhatárolódik a modernizmus és az avantgárd egyik fontos tulajdonságától, a valóság mitologizálásától, ahol a mítosz az egyéni szabadságfogalom materializálódása volt. A posztmodern szándékosan semmisít meg bármely mitológiát, mivel úgy tekint rá, mint a tudat feletti hatalom ideológiai alapjára, amely ráerőlteti magát – mint az igazság, az örökkévalóság, a szabadság és a boldogság egyetlen, abszolút és szigorúan hierarchikus modelljét. A kommunista mitológia kritikájától indulva (szoc-art a vizuális művészetekben és konceptualizmus az irodalomban) a posztmodern áttér a klasszikus orosz irodalom és az avantgárd mitológiai koncepcióinak kritikájára, ezt követően a kortárs tömegkultúra mítoszaira. Mindazonáltal a létező mitológiák lerombolásával a posztmodern törekedik egy új, nem hierarchikus, nem abszolút „játékmítológiává” átalakítani azokat (ЛИПОВЕЦКИЙ 2006: 55).

Mindemellett Lipoveckij hangsúlyozza, hogy amennyiben Nyugaton a posztmodern a modernitás új fejlődési szintjének reflexiójaként jelenik meg, akkor Oroszországban (vagy inkább a Szovjetunióban, ahol az orosz posztmodern első szövegei megjelennek) semmi ilyen nem mondható el. Szerinte annak a szociokulturális helyzetnek, amelyben az orosz posztmodern felbukkan, első pillantásra semmi köze sincs sem a „késői kapitalizmushoz” (F. Jamieson), sem a „tömegmédiá-civilizációhoz” (J. Baudrillard), és még kevésbé a „történelem végéhez” (F. Fukuyama). Mint írja, paradox, de igaz állítás, miszerint az orosz posztmodern a totalitárius kultúrán belül, vagy legalábbis vele szoros, „társbérleti” szomszédságban keletkezik – azzal párhuzamosan, közvetlen és (gyakrabban) közvetett dialógusban fejlődve (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: XI).

Lipoveckij arra a megállapításra jut, hogy az orosz posztmodern többé-kevésbé „ősi/autochton” eredetét a szovjet modernitás logikájában kell keresni, vagy abban a

szociokulturális képződményben, amely a Szovjetunióban a modernitás mint sajátos kultúra „helyén” alakult ki (ЛИПОВЕЦКИЙ 2008: XI).

Az Oroszországban előálló „posztmodern helyzet” két alapvető sajátosságát jelöl ki Lipoveckij: az elsőt az utópisztikus ideológiák krízisének nevezi, mely tágabb értelemben a kommunista utópia értékeinek leértékelése. Ez a hetvenes években lavinaszerű jelleget öltött, az „Értelem” és „Haladás”, a legfontosabb értékek válságának megtestesülése volt az Új idők (Новое время) teljes kultúrájában. Mint mondja, a francia filozófus, J.-F. Lyotard (*A posztmodern állapot*) szerint ezeknek az alapértékeknek az inflációja alapozza meg a posztmodern nyugati kultúráját is. A második sajátossággént Lipoveckij a valóság eltűnésének effektusáról ír, ami a társadalom értékvesztése és ideológiai alapjainak válsága, a korábbi mítoszok és hiedelmek rohamos inflációja következtében ment végbe. Ezt Baudrillard szimulákrum elméletével támasztja alá, miszerint a posztmodern idejében a valóság szimulákrumok hálózatává alakul át, mely során egy „szimulákrumokból álló hipervalóság” alakul ki: ezek irányítják az emberek viselkedését és észlelését, s végül a tudatukat is, ami a „tudat halálához” vezet, mivel ezután az emberi „én” is szimulákrumok halmazából tevődik majd össze. Ha ezt az analógiát követjük, a világot egy hatalmas és többszintű szöveggént lehet felfogni, amely különféle kulturális nyelvek, idézetek és parafrázisok összefonódásából alakul ki. Lipoveckij szerint ez a megállapítás jellemzőbb a szovjet civilizációra, mint a nyugatra, mivel a szocialista realizmus kultúrája és az állami ellenőrzés az összes médiában megfosztott minden olyan jelenséget a léthez való jogától, amely nem illett bele a „valódi szocializmus” modelljébe (ЛИПОВЕЦКИЙ 2006: 53).

Miután Petrusovszkaja egészen a posztmodern kezdeti periódusától az utolsó időszakig jelen van az orosz irodalomban, és annak aktív formálója, az irodalomtörténészek és kritikusok java része munkásságát folyamatosan kapcsolatba hozza a posztmodern irányzattal, és annak különféle jelenségeivel. Szkoropanova már idézett könyvében arról ír, hogy a posztmodern harmadik hullámában, azaz az 1980-as évek végén, az 1990-es években megnő az orosz posztmodernisták száma. Többek között Viktor Szosznorát, Vjacseszlav Pjecuhot, Tatyjana Tolsztaját, Valerija Narbikovát, Dmitrij Bikovot és másokat sorol ide, köztük például Ljudmila Petrusovszkaját is. Szkoropanova kitér arra is, hogy a 1980–1990-es években a posztmodern irodalomban felerősödik a dramaturgia, s azon belül az orosz feminista posztmodern is. Itt példának Petrusovszkaja *Мужская зона* című drámáját emeli ki, amelyben Szkoropanova szerint dekonstruálódik a „férfi/női” oppozíció, elutasításra kerül a fallogocentrizmus. Petrusovszkaja e drámájában Szkoropanova meglátása szerint a posztmodern művészet legradikálisabb formáihoz fordul: Vlagyimir Szorokinhoz hasonlóan

ő is a skizoanalízist választja módszerének, de Szorokinnal ellentétben egyszerre dekonstruálja a klasszikus szövegeket (Shakespeare, Puskin) és a valós történelmi személyek alakjait (Lenin, Hitler, Beethoven, Einstein), ezáltal komikus-abszurd brikolázst alkotva (СКОРОПАХОВА 2001: 354).

I.4 Posztrealizmus és újszентimentalizmus

A posztmodern utáni korszakban az 1990-es években megjelenik egy új paradigma, amelyet posztrealizmusnak neveznek. A kritika meglátása szerint a posztrealizmusban számos azonosságot találunk a posztmodernnel, ilyen például T. Csurljajeva szerint a formák sokfélesége, amely nem vezethető vissza egy előre meghatározott egységre, a „monokauzalitás” és a „lineáris progresszizmus” elutasítása, ugyanakkor megjegyzi, hogy a posztrealizmus törekszik minél jobban a valóságra és az emberre magára összpontosítani, ami nyilvánvalóan különbözik a posztmodernben megszokott játékos pátosztól. (ЧУРЛЯЕВА 2010: 39).

Lipoveckij és Lejderman szerint a posztrealizmus alapja az általánosan értett relativitás elve, a folyamatosan változó világ dialogikus megértése és a szerző erre való nyitottsága (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 585).

Lipoveckij és Lejderman 1993-ban megjelent cikkében azt fejti ki, hogy a posztrealizmust nem lehet pusztán azokkal a minőségi változásokkal magyarázni, amelyek a klasszikus realista irányzaton belül zajlottak, illetve zajlanak. Nem elegendő az sem a magyarázatához, hogy a régi realizmust és a modernizmust ötvöző elemekkel értelmezzük, habár mind a belső fejlődés, mind az összeolvadás fontos szerepet játszott a posztrealizmus fejlődésében. A posztrealizmus egyedi és sajátos módon lép interakcióba a káosszal, és bár gyökereiben találhatók közös pontok a XX. századi mozgalmakkal, a jelenkori posztrealizmus jelentős mértékben táplálkozik a posztmodern által tett felfedezésekből. Továbbmenve, a posztrealizmus átveszi azokat a kulturális feladatokat, amelyeket a posztmodern nem volt képes teljesíteni. Azaz a posztmodern, miközben paradox módon ábrázolta a kultúrát mint a mindennapi káosz legmegfelelőbb megjelenítőjét, és egy bonyolult kulturális poétikát alakított ki, „elveszítette” a valós, élő embert, aki fájdalommal és saját sorssal rendelkezik: az emberi lét helyét fokozatosan kulturális asszociációk halmaza foglalta el. A posztrealizmus alapítójától kezdődően mindig is megőrizte a kapcsolatot az emberi lét konkrét aspektusával. Ez a mozgalom az emberen és az emberi tapasztalaton keresztül igyekszik megérteni a káoszt, merészen szembesül a káosz mélységeivel annak

érdekében, hogy feltárja annak irracionális szabályait és e szabályok között megjelölje a célirányos összefüggéseket – olyan elemeket, amelyek az emberi életet a káosz által minden irányból ostromlott helyzetben is céllal és értelemmel ruházzák fel. Ez a jelenség főleg abban mutatkozik meg, hogy a posztrealisták, miközben nem hanyagolják el a körülöttük lévő valóságot és nem szakadnak el a klasszikus realizmus kutató szenvedélyétől, egy olyan „művészeti paradigmát” alkotnak, amelyben a tradicionális realizmus elvei szerkezetileg összehangolódnak a diametrálisan ellentétes művészeti nézőpontokkal (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 1993: URL).

Csurljajeva értelmezésében a posztrealizmus a posztmodernnel osztozik a létezés relativitásának és kaotikusságának felismerésében, ugyanakkor attól eltérően nemcsak rögzíti, hanem értelmezni is igyekszik ezt a káoszt. A posztrealista esztétikát az jellemzi, hogy az alkotói tudatosság szintjén megjelenik a káosszal való párbeszéd kísérlete: az ember által és az ember érdekében. A cél nem csupán az abszurditás felmutatása, hanem annak értelmezése, és az értelem keresése a létezés irracionális összefüggéseiben (ЧУРЛЯЕВА 2010: 43).

A posztrealista próza pátosza abban rejlik, hogy a belső rendteremtés szándékával fordul a világ széttartó jelenségei felé, az emberi egzisztencia értelmét keresve egy entrópiikus, dekonstrukció felé haladó világban. E prózában megjelenik a hit aktusa – „Hiszem, mert abszurd!” –, amely paradox módon az abszurditás mélyén próbálja megtalálni az emberi szenvedés igazolását. „A klasszikus realizmus hagyományait magába olvasztva – különösen annak valóságreprodukcióra épülő poétikáját, amely a személyiség életét és sorsát annak konkrét léthelyzetében ábrázolja – a kortárs realista próza a 20. századi művészetre jellemző új esztétikai és poétikai vonásokat is hordozza: a lét és az ember tragikus lényegének felismerését, valamint az élet számos verziójaként, modelljeként való értelmezését, amelyet a művészet prizmája tör meg. A posztrealista próza tanulmányozása így a 20. század végi kultúra és művészet nyelvének megértéséhez vezethet” (ЧУРЛЯЕВА 2010: 43).

A posztrealista művek szerzőinek világértelmezését józan, utópiamentes tudat határozza meg, amely a lét ingatagságát, a valóság széthullásának tapasztalatát és az idő entrópiikus jellegét fejezi ki. Ugyanakkor ezek az alkotások nem a kétségbeesést, hanem a lét abszurditásában való létezéshez szükséges sztoikus bátorságot hirdetik. A kortárs realista szerzők utópiáktól való mentessége nem vezet esztétikai távolságtartáshoz az abszurd és relatív valósággal szemben” (ЧУРЛЯЕВА 2010: 43).

A posztrealisták determinizmusa azon törekvéssel társul – írja Lipoveckij és Lejderman –, hogy a látszólagos ok-okozati összefüggések mögötti mélyebb kapcsolatokat kutassák fel. Szociális érzékenységük és pszichológiai mélységük szorosan összekapcsolódik az emberi lény ősi, természeti, kozmikus és metafizikai dimenzióinak vizsgálatával. Ebből fakad az a jelenség, hogy a szociotipikus jellemzések, gyakran ötvöződnek a naturalizmussal, a transzcendenssel és a spirituális abszolútummal (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 1993: URL).

A posztrealizmusban a képalkotás olyan módon történik, hogy maga a szerkezet eleve az esztétikai ítéletek kettősségére épít. Ez az értékelés a szerző és az olvasó számára is megoldhatatlan dilemmává válik. A szerzőpáros példaként említi, hogy a korai kritikusok milyen eltérő véleményekkel illették Nyikolaj Vermo mérnök alakját⁶ – az elismerően patetikustól a kritikai, leleplezőn át az ironikusig. Mint azt Lipoveckij és Lejderman megjegyzi, a szöveg maga hordozza ezen értékelési skála lehetőségét (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 1993: URL).

L. Nasztrugyina a posztrealisták idő-megjelenítésével kapcsolatban azt fogalmazza meg, hogy „a posztrealista prózában az időviszonyok nem egyértelműek, olykor még ellentmondásosak is. A posztrealisták újítása az időviszonyok ábrázolásában éppen abban rejlik, hogy egyetlen művön belül különböző időtípusok létezhetnek egymás mellett – nem kioltva, hanem kiegészítve egymást. A különböző irányultságú tendenciák szimultán egymásra rétegződése révén egy egészen sajátos világkép modellje jön létre, amelyben még a káosz sem logikátlan, hanem strukturált – ám olyan törvényszerűségek alapján, amelyek az abszurd logikáján nyugszanak. Mindez lehetővé teszi, hogy kijelentsük: a posztrealista prózában a katakretikus művészi valóság dominál – a káoszmosz (хаосмос).⁷ Érdemes megjegyezni, hogy ez a fogalom, amely a világkép kettős természetére utal, bár természettudományos terminológiából származik, mégis kiválóan illik egy olyan szintetikus jelenségre, mint a posztrealizmus” (НАСТРУДИНОВА 2009: 109).

Az 1990-es évek irodalmában Lejderman és Lipoveckij a neoszentimentalizmus egyik külön ágaként emeli ki a női prózát. Ide sorolják többek között Ljudmila Petrusovszkaja, Szvetlana Vaszilenko, Ljudmila Ulickaja, Marina Palej, Irina Poljanszkaja,

⁶ Nyikolaj Vermo mérnök Andrej Platonov *Az ifjúság tengere* (Ювенильное море, 1934) című kisregényének hőse.

⁷ Káoszmosz (a görög *chaos* és *cosmos* szavak összetételéből) – a káosz és a kozmosz kontaminációja. Maga a terminus James Joyce-tól származik (*Finnegan ébredése*), melyet a posztmodernizmus a magáévá tett olyan instabil köztes állapotok kifejezésére, melyek nem írhatók le a klasszikus lineáris struktúrákra jellemző *kozmosz–káosz, sense–nonsense* bináris oppozíciókkal (КОБАЛИБ 2007: 554).

Nyina Gorlanova és mások műveit. Ennek a prózának az egyik legfontosabb jellemzője a szerzőpáros szerint, hogy a „csernuhai” (чернушный) káosz és a túlélésért folytatott mindennapi harc nem különleges társadalmi körülmények között zajlik – éppen ellenkezőleg, az „új női próza” a rémálmot a normális élet keretei között tárja fel: a szerelmi kapcsolatokban és a családi élet mindennapjaiban (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 563). Ebben a prózában az a különleges Goscilo szavaival élve, hogy felbontja a hagyományos orosz kultúrára jellemző, a női szerénységről, hűségről, feláldozhatóságról alkotott „ideális” képet, méghozzá oly módon, hogy a nő testi valóját helyezi a középpontba (ГОЩИЛО 1999). Mint ahogyan Goscilo meglátásához csatlakozva Lejderman és Lipoveckij is megerősíti, az új női próza (новая женская проза) teljes mértékben legalizálja a nő szexuális örömet, mint fizikai étvágyat, miközben nem csak a szexualitással, hanem más testi folyamatokkal is foglalkozik, mint például a menstruációval és a terhességgel, és ezeket higgadtan, előítéletek nélkül írja le. Ugyanakkor ebben a „töredezett világban” (крошенный мир) a női test megaláztatásnak és erőszaknak van kitéve, s az élvezet gyakran elválaszthatatlan a fizikai szenvedéstől és betegségektől. Ezért válik a kórház a női próza központi kronotoposzává – egy olyan képpé, amely Goscilo megfigyelése szerint sok szempontból hasonló a Zóna kronotoposzához a „hatvanasok” prózájában. Ez a kronotoposz a női prózában egyértelmű filozófiai jelentéssel telítődik: a fájdalom jelentette kiáltások között, a szennyben és a gyengeségben találkozik egymással születés és halál, lét és nemlét. Ezzel párhuzamosan a kórteremben, ahol a női betegségek egyesítik őket, a társadalom minden rétegének képviselői találkoznak, vagyis „a női kórterem a társadalom női szegmensének mikrokozmoszává válik” (ГОЩИЛО 1999). A női prózában zajlik a „csernuhai” realizmus lényegi átalakulása: a testiség nyílt ábrázolása ebben a prózában teremti meg az 1990-es évek neoszentimentalista irányzatának alapját.

Ez az irodalom – írja Lejderman és Lipoveckij – mintegy újjáéleszti a „könnyes hagyományt”, amelynek gyökerei az ősi kultúra formáiban, a siratás és emlékezés rítusaiban rejlenek. Ennek a kultúrának a halállal való archetipusos kapcsolata kiemelt fontossággal bír: a szentimentális naturalizmus az emberi sorsokat siratja, amelyeket egy haldokló korszak temetett el. Ez a korszak epilógusa és egyben megtisztító rítusa, amely felszabadítja az élőket a holtakkal szembeni kötelezettségek alól. Lejderman és Lipoveckij szerint a tendencia átmeneti, instabil jellege összefügg azzal, hogy miközben ez az irodalom újra felfedezi a „kisembert”, együttérzéssel és szánalommal veszi körül, maga a szentimentális naturalizmus hőse még nem áll készen az öntudatra, teljes mértékben az érzelmi-fiziológiai szférába zárkózik. A szerzőpáros szerint az *újszentimentalizmus* pátoszában ellentétes a

posztmodern szkepticizmussal, és visszatér a romantikus típusú művészeti rendszer hagyományaihoz (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 566).

Prohorova két tanulmányában (*О «Сентиментальном натурализме» в прозе Л. Петрушевской. 2008, К вопросу о неосентиментализме в современной русской прозе (на материале творчества Л. улицкой и Л. Петрушевской). 2012*) arról a jelenségről ír, hogy milyen módon jelenik meg Petrusovszkaja műveiben a neoszentimentalizmus. Meglátása szerint Petrusovszkaja műveiben gyakran megjelennek a naturalista és szentimentalista sajátosságok, amelyek az írónőt a neoszentimentalista irodalomhoz közelítik, ezt azzal támasztja alá, hogy szerinte Petrusovszkaja egyszerre láttatja a „tisztaságot” és a „szennyet”, az életet és a halálalt, a fájdalmat és az örömet. Lényegében Prohorova ebben látja a naturalista és szentimentalista diskurzusok oximoron-szerű kölcsönhatását Petrusovszkaja műveiben (ПРХОРОВА 2008b, 2012).

Összességében elmondható, hogy Petrusovszkaja írásművészetében az általam áttekintett paradigmák elemei formálódtak, és hatásai különböző módon és mélységben reflektálódnak az írónő műveiben. Ezáltal Petrusovszkaja műveiben a különböző paradigmák elemeinek megjelenése egyfajta különös keveredést eredményez, amely néhol már az abszurd határát súrolhatja.

II Ljudmila Petrusovszkaja ezredforduló előtt született művei

Petrusovszkaja azon írók közé tartozik, akiket nehezen lehet besorolni egy meghatározott irodalmi irányzatba vagy kategóriába. Írásművészetére jellemző a sötét, misztikus vagy szürreális atmoszféra, ami azon ténnyel is összefüggésben áll, miszerint az író műveiben gyakran az ember negatív érzelmi és pszichológiai állapotát jeleníti meg. Általánosságban elmondható, hogy döntően a hétköznapi lét árnyoldalait, az emberi kapcsolatok, illetve a család és szerelem problémáját mutatja be művein keresztül. Mindemellett Petrusovszkaja prózájában a hősök archetipizálása, a hős jellemzésének hiánya, a kisember-téma újabb variációinak érzékletes felvázolása és kibontása a domináns. M. Lipoveckij és N. Lejderman a kortárs orosz prózáról szóló könyvében Petrusovszkaja műveit vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy azokban az „életigazsághoz” lehető legközelebb álló, többnyire naturalista helyzetek, konfliktusok párosulnak kivételes és hangsúlyos irodalmisággal.

A Petrusovszkaja műveivel foglalkozó szakirodalomban négy fő megközelítési irányt különítettem el. Elsődlegesként a tematikus, majd a poétikai megközelítéseket jelöltem ki, ezt követik az intertextualitásra, és végül az irányzatokba való besorolás problémáira fókuszáló munkák.

Az általam feldolgozott szakirodalomból arra a következtetésre jutottam, hogy az író művészetére nagy részben támaszkodik a hétköznapi lét és a valóság ábrázolására, ugyanakkor ezt a valóságot átalakítja és megváltoztatja a fikció segítségével, amire a kutatók általában kevésbé reflektálnak. Mindez lényegét tekintve arra a tényre is visszavezethető, miszerint Petrusovszkaja műveinek is megvan azon sajátossága, hogy legfőképpen a hétköznapi létet/világot ábrázolja, miközben így a tulajdonképpeni fikció kevésbé hangsúlyozottan jelenik meg. Ahogyan ezzel kapcsolatosan Szőke Katalin is fogalmaz: „Petrusovszkaja a klasszikus orosz irodalomból jól ismert létszféra, a 'bit' (köznapi, materiális élet) kisszerű, vulgáris konfliktusait beszéli el.” Elbeszéléseiben a „köznapiság pokla” jelenik meg, végsőkéig lecsupaszított nyelven (SZŐKE 1998: 16).

Petrusovszkaja művészetére számos érzékeny és aktuális témát érint, amelyek sok esetben az emberi létezés alapvető kérdéseivel kapcsolatosak. Ezek közül a legmeghatározóbb a kilátástalanság, a hős és a család, a hétköznapi lét és a misztikum határán való mozgás.

A megjelenített világ sötétségére és kilátástalanságára fókuszál az elemzések többsége is. E. Goszilo Petrusovszkaja prózájával kapcsolatban azt írja, hogy kíméletlen

színdarabjait és elbeszéléseit a nyers humor, a groteszk jellemzi, ami a brutális valóságot írja le, az emberi félelmet és iszonyatot. Petrusovszkaja műveiben az emberi borzalmak, az élet nehézségei megjelenítésében tetten érhető kitartás, illetve a szexualitás, az emberi fiziológia kendőzetlen ábrázolása. Goszilo szerint valójában két szovjet mítoszt is leleplez: a „damszkaja litteratura” létezéséről alkotott elképzeléseket, valamint a szovjet korszak családi életére jellemző valós problémákat, amelyeket a szovjet propaganda nem vett figyelembe (ГОЩЦИЛО 1999).

Petrusovszkaja műveiben hajlamos újjáteremteni az élet túlnyomórészt sötét oldalait, méghozzá leginkább egy-egy meghatározott társadalmi réteg képviselőinek személyes sorsán keresztül. Az *Али-Баба (Ali-Baba)* című elbeszélésének témája az alkoholisták, a degenerált emberek élete, a *Бацилла (Bacillus)* és a *Богема (Bohémvilág)* című rekviemben pedig a nagyvárosi kábítószerfüggők és a bohém élet képviselőinek életét mutatja be. Ugyanakkor Petrusovszkaja a művészek és az értelmiségiek világát is ábrázolja (*Az élet egy színház, Kilátó*), de ezekben az alkotásokban a választott perspektíva mindvégig marad, s egy beteljesületlen vagy végérvényesen zsákutcába jutott női sorsban nyer konkrét formát. Mindemellett, mint azt Davidova hangsúlyozottan megállapítja, az író az ilyen létfontosságú „életanyagot” egyáltalán nem feminista nézőpontból közelíti meg (ДАВЫДОВА 2008).

A Petrusovszkaja műveiben megjelenő fő témák az öngyilkosság, az alkoholizmus, a születés, a prostitúció, a nem kívánt terhesség, a gyermektelenség és a gyermek iránti vágy. Davidova ezek közül az „elveszett élet” témáját emeli ki, mint az író műveinek egyfajta „főtémáját”. Petrusovszkaja műveinek hősei és hősnői nemegyszer váratlanul belehalnak gyászukba, vagy a méltatlan létezésre öngyilkossággal reagálnak. Jellemző módon az ilyen hősök általában házas vagy családos emberek (*Унавишая, Грунн*).

A művek tanúsága szerint a petrusovszkajai olvasatban az élet egyfajta bűnhődésként jelenik meg, amelyet az ember pusztán a világra születésének okán kénytelen viselni. Műveiben egyaránt szenvednek a férfiak és a nők, ami kifejezetten sűrítetten jelenik meg, lévén az emberi sorsok ilyen természetű bemutatását gyakorlatilag semmi sem szakítja meg: többek között hiányoznak a tájleírások, mint ahogyan az egyes hősök jellemzése is.

Petrusovszkaja egyéni stílusa szintén nem kevésbé irritálja az olvasó érzelmeit, mint a műveiben megjelenő, fonákjukra fordított szenvedések és szerencsétlenségek sorjázása.

A tematikus megközelítésmódokon belül kiemelten jelenik meg a „családos/egyedülálló nő” problémakörének hóstípusa. Ezzel kapcsolatban Prohorova az író művészi rendszerét úgy látja, hogy az átjárható, tehát a tipologikusan különböző

kulturális „rétegek” összekapcsolódnak és kiegészítik egymást. E rendszer strukturális hálóját a szentimentális diskurzus, amelyen keresztül a gyermekeiért küzdő anya nézőpontja kerül előtérbe, s ezáltal kialakul egyfajta együttérzés, amikor a szerző, a hős és az olvasó együtt szenved (ПРОХОДОВА 2008c).

A „családos/egyedülálló nő” problémakörének esetében Petruszevszkaja műveiben elkülönülnek a családban élő nő (férjezett asszony) és az egyedülálló nő (férjet kereső, elhagyott, gyermeket nevelő vagy gyermektelen nő) alakjával kapcsolatos szűzség. A család megjelenítése szorosan összefügg a nő szerepével: vannak családok, ahol a történetben nem a férfi–nő kapcsolat kerül előtérbe, hanem a család külső problémával, válsághelyzettel való megbirkózásának kérdése. Továbbá vannak családok, ahol a férfi–nő kapcsolat áll a középpontban, miközben például egy harmadik fél lép be a család életébe (közvetett vagy közvetlen módon). Mindemellett találkozunk olyan esetekkel is, amikor a nő egymaga van a gyermekkel vagy gyermek nélkül (gyerekekre vágyva vagy éppen ellenkezőleg), illetve elhagyták, vagy nem is volt senki az életében.

A tér problematikáját szintén a tematikus sajátosságok kategóriájába soroltam, mivel az író művészi világában a tér, amelyben a hősök léteznek, illetve tartózkodnak, általában egy kommunika típusú, azaz társbérleti lakás, amely által az olvasó többé-kevésbé be tudja határolni, milyen társadalmi (vagy történelmi) közeg veszi körbe az adott szereplőket.⁸ Petruszevszkaja művészetében az egyik sajátosság a szűk kronotoposz, ahogy A. Koseleva is megjegyzi, Petruszevszkaja prózájában az elbeszélés tér-idő struktúrája zárt.

A legfőbb toposz az író műveiben a lakás: ez a hétköznapi tér képezi a hősök mozgásterének alapját. Ezek a terek kifejezetten kommunika-típusú lakások, és azok egyes lokalizált kisebb terei, esetleg kisebb elhagyott vidéki házak⁹, illetve szobák. Ezek a terek a cselekmény előrehaladtával rendszerint még inkább beszűkülnek, és a végére minden egyes szereplő mozgása egyetlen kijelölt helyiségre,¹⁰ vagy akár egyetlen berendezési tárgy köré korlátozódik. Általában ezekhez a terekhez hozzátartozik a zsúfoltság is: mindenféle lommal, tárggyal, oda nem illő bútordarabokkal vannak telezsúfolva. Petruszevszkaja hősei megpróbálják ezeket a tereket látszólag rendbehozni, felújítani, ami akár a hősök lelki állapotát is tükrözi. J. Woll mindezt egyenesen úgy fogalmazza meg, hogy e terek lényegüket

⁸ Petruszevszkaja műveiben a társadalmi közeg rendszerint az attribútumokban, a nyelvhasználatban, illetőleg egyes poétikai sajátosságokban mutatkozik meg, ugyanakkor a történelmi háttér általában nincs részletezve.

⁹ Például az *Új Robinsonok* című elbeszélésben a család először a nagyvárosból menekülve egy elhagyott vidéki házba költözik, majd onnan az erdő mélyére, ahol az apa új házat épít.

¹⁰ A *Higiénia* című elbeszélés végén már minden családtag a lakás külön-külön helyiségében van elzárva: az anya a fürdőszobában, a kislány a szobájában, a nagyszülők a saját hálószobájukban, ...

tekintve „erődök és börtönök egyszerre”. Majd hozzáteszi: „Az biztos, hogy az anyagi megszorítások a legtöbb városi orosz életének valóságát tükrözik, de az orosz irodalmi hagyományban is visszhangra találnak, a legélesebben Dosztojevszkij nyomorúságos pincehelyiségében rekedt földalatti emberét és a pétervári nyomornegyed koporsószerű szobájába zárt Raszkolnyikovot idézik fel” (WOLL 1994: URL).

Tovább bonyolítja a helyzetet az idősebb generáció e terekhez való hozzáállása, legyen szó akár egy lakásról, akár egy elhagyatott vidéki házról. Általában mindez problémát és konfliktust generál a hősök között, ami a művek világában lényegében a szovjet lakáskérdésből adódó problémákat képezi le.¹¹ Ezt a frusztrációt és a bezártság érzését a művekben tovább fokozza az idő nem hagyományos megjelenítése is. Petrusovszkajanál sosem lehetünk biztosak abban, hogy konkrétan mikor zajlanak az események, vagy csupán hozzátétőlegesen tudunk erre következtetni. Mint azt ezzel kapcsolatban Josephine Woll megjegyzi, Petrusovszkaja kitalált locusainak beszűkült, klausztrófó atmoszféráját fokozza, hogy lerombolja a hagyományos időbeli korlátokat. Majd hozzáteszi, hogy „Az idő szétesett; az események nem kronologikus sorrendben történnek. A narratíva eseményei rendezetlenek, és visszatekintéseken (analepszis) vagy előreutalásokon (prolepszis) keresztül kerülnek bemutatásra. Nem léteznek külső időbeli jelölők, amelyek kívülről rendszert vinnének a történetbe” <...> „A hagyományos ok-okozati kapcsolatok logikai sorrendje eltűnik Petrusovszkaja narrátorának rendkívül hosszú mondataiban, amelyek olyan tagmondatokból állnak, amelyek nemcsak nyelvtanilag függetlenek, hanem jelentésükben is elkülönültek és önállóak” (WOLL 1994: URL).

Petrusovszkaja műveiben a hétköznapi lét eseményei s tényei gyakran keverednek a misztikum elemeivel. Ez a jelenség a művek intertextuális vonatkozásaiban is tetten érhető, legfőképpen az egyes mitológiai utalások esetében. Ezzel magyarázható, hogy bizonyos szüzsékben – amikor a hősök egy problémás szituáció vagy krízishelyzet következtében kilátástalannak látják saját helyzetüket – egyfajta határhelyzetek alakulnak ki, ahol a hősök általában eldönthetik, hogy átlépnek-e a hétköznapi létből egy másik, immár misztikus világba. Ugyanakkor előfordulnak olyan esetek is, amikor ez a „határátlépés” nem történik meg, és magában a hétköznapi létben jelennek meg különféle misztikus dolgok, illetve alakok. Ezek által a hős vagy megválaszthatja a maga útját vagy sorsát a műben, vagy a

¹¹ A lakáskérdés a szovjet idők egyik legégetőbb társadalmi problémája volt, a zsúfolt társbérletek világa, illetve az azok lakói között kialakuló konfliktusok sokasága a szovjet irodalomban is a kezdetektől fogva gyakran megjelenik (lásd például Alekszej Tolsztoj még 1928-ban írott *A vipera* című klasszikus kisregényét).

hőstől akár függetlenül is valami pozitív változás történik az életében a misztikus tárgyak, eljárások, alakok révén.

A fentebb már idézett Prohorova egyik megállapítása szerint a romantikus diskurzus Petrusovszkaja prózájának művészi rendszerében egyrészt összefügg az író az azon vágyával, hogy hőseinek lehetőséget adjon az élet csapdájából való kiszabadulásra és egy másik világba való átlépésre; másrészt ezt a diskurzust a hősök attitűdjének sajátosságai generálják, akik a távozás, illetve az élet sötétségéből való kijutás különféle módjait keresik. Mindkettő meghatározza Petrusovszkaja számos történetének olyan fontos jellemzőjét, mint a valós és misztikus világ romantikus kettőssége a romantikus kettősség (ИПОХОПОБА 2008c).

Mindemellett a romantikus diskurzus jelentőségét meghatározza Petrusovszkaja műfaj- és stíluskeresése is, különösen a mesékhez és a misztikus történetekhez való vonzódása.

Petrusovszkaja elbeszéléseinek stilisztikai sajátosságai nem különülnek el élesen meséi, vagy akár drámái beszédmódjától. Nyelvezetére jellemző az utcai szleng, a tanulatlan emberek szóhasználata, illetve a kulturális klisék, amelyekkel elrejti a valódi konfliktusokat, valamint a vulgarizmusok és az argó elemeinek használata. Gyakran alkalmaz szójátékokat, alliterációkat vagy akár ritmikus elemeket is, melyek által könnyebben befogadhatóvá válnak a dolgok mélyére hatoló, olykor nyers szűzség. Ahogyan korábban szó volt róla, Petrusovszkaja ezen stílusa, valamint a hősök szenvedéseinek és megpróbáltatásainak nyílt ábrázolása ugyan jelentősen megnehezíti műveinek befogadását, ugyanakkor a nyelvezetében tetten érhető hézagokkal, illetve a bemutatott konfliktusokkal mintegy fel is rázza olvasóját, és megingatja annak korábban elfogadott általános nézeteit. Szőke Katalin meglátása szerint a klisékből álló „szovjet” nyelv mintegy katarzis-nélkülivé teszi a már redukált történeteket, lévén ez a nyelv „már abszolút alkalmatlan az emberi érzések és gondolatok kifejezésére. Mindegyik elbeszélés monológ – voltaképpen a mindent bekebelező, úgynevezett „konyhanyelv”, a pletyka nyelve”. Majd azt is hozzáteszi, hogy „Ljudmila Petrusovszkaja elbeszéléseiben a narráció a szovjet 'kisember' beszűkült, köznapi tudatát imitálja, ezzel egyúttal lelepleződik az a közönségnek nevezett zárt világ, melyben a tömegember létezni kényszerül” (SZŐKE 2001).

Petrusovszkaja írásművészetének egyik legjellegzetesebb jellemzője az intertextualitás, amely valójában nem sorolható a posztmodern sajátosságok közé, inkább egyfajta „magként” működik műveiben. Ez azt jelenti, hogy az intertextualitás adott esetben sokkal inkább didaktikus jellegű, melynek célja, hogy az olvasót segítse a művek

megértésében, és egyaránt rámutasson az orosz- és a világirodalomban megjelent művek által közvetített üzenetekre és értékekre. Az író például gyakran követi a csehovi és gogoli hagyományt (abszurd, satíra, irónia, kisember-problematika), ezáltal is nyomatékosra téve az adott klasszikusok által hangsúlyozott humán értékeket, gondolatokat és érzelmeket. Ugyanakkor a csehovi hagyomány vonatkozásában Petruszovszkaja műveiben a problémák és konfliktusok rendszerint új kontextusba kerülnek, ezzel még inkább kiemelve az emberi szenvedés és magány állandóságát. Mindemellett az író gyakran alkalmazza a bibliai és egyéb mítoszokkal kapcsolatos intertextuális elemeket is, melyek így mélyebb értelmet, egyfajta többletjelentést kölcsönöznek műveinek, akár azok köznapi, vagy akár metaforikus szintjén is.

Gyakran már a művek címében is nyilvánvaló intertextuális utalásokkal találkozunk, míg a cselekményben az író gyakran a szűzsé „életszerűsége” mögé rejtje a hol nyílt, hol burkolt utalásokat (*Случай Богородицы, Песни восточных славян, Медея, Новые Робинзоны, Новый Гулливер, Дама с собаками, Элегия, Теща Эдуна*). Petruszovszkaja továbbviszi a címben megjelenő intertextuális kapcsolatokat és újragondolja őket. Ahogyan L. Voroncova is kifejti, Petruszovszkajánál a klasszikus szövegek cselekménye, alakjai átalakulnak, az író újragondolja, dekonstruálja őket (БОРОХОЦОВА 2014). A magas kultúrának ezekre a jeleire Petruszovszkajának azért van szüksége Lipoveckij szerint, mert segítségükkel kialakul egy sokszínű alap, amelynek háttérén világosan megmutatkozik a kegyetlen hétköznapiság vadsága, örülete és entrópiája, amelyet Petruszovszkaja fáradhatatlanul tanulmányoz (ЛИПОВЕЦКИЙ 1994: URL). Valószínű, hogy ezzel áll összefüggésben az a tény, hogy az író műveiben leginkább az archaikus elbeszélési formák jelennek meg. A magas irodalom és a mindennapiság banalizálásának összekapcsolása által Petruszovszkaja mintegy travesztizálja a klasszikusokat, ugyanakkor – mint azt T. Markova megjegyzi – ez néha csupán a látszat (МАРКОВА 2004).

Részben intertextuális gyakorlatának is köszönhetően, Petruszovszkaja művei számos irodalmi irányzat és stílus metszéspontján helyezkednek el, és ennek megfelelően a kritikusok, a kutatók és az olvasók is különböző módon értelmezik és kategorizálják őket.

Egyes kritikusok a naturalizmus szempontjai alapján vizsgálják az író műveit, mások a kritikai realizmus tradícióit vélik felfedezni bennük, de vannak olyanok is, akik a neorealizmushoz és a posztmodernhez sorolják az író műveit. Kezdetben a kritikusok és az olvasók Petruszovszkaja világát egyaránt „naturalisztikusnak” jellemezték, ami a konyhai veszekedéseket és a hétköznapi beszédet „egy magnó pontosságával” adja vissza, azt

hangsúlyozva, hogy műveiben tükröződik a szovjet mindennapok világa, még hozzá nem csupán a cselekmény szintjén, hanem magában a nyelvezetben is.

Petrusevszkaja prózája sok vonatkozásban az ún. „másik” vagy „új” próza vonulatához sorolható. A „másik” próza lényegében a naturalisztikus ábrázoláshoz fordul, és esetében dominánsan jelentkezik az élet negatív aspektusait hangsúlyossá tevő témaválasztás.¹² A naturalisztikus ábrázolásmód kérdését több kutató is hangsúlyosan tárgyalja Petrusevszkaja művészetének vonatkozásában. Prohorova a naturalisztikus vonásokkal kapcsolatban például arra a megállapításra jut, hogy azok lexikai, intertextuális, és konceptuális-filozofikus szinteken jelennek meg. Ezzel kapcsolja össze Petrusevszkaja egyik alapgondolatát, miszerint a természet, amely a létezés ciklikusságának zártságán alapul, a lét kelepcéje (ИПОХОРОВА 2008). Petrusevszkaja ezekkel a naturalisztikus jegyekkel törekszik rámutatni a természet szerepére az emberi létben.

¹² Goretity József a következőket írja a naturalis prózáról: 'A „másik irodalom” szintén jól elkülöníthető iránya az úgynevezett naturalis áramlat. Az ebbe az áramlatba sorolható művek gyökere a XIX. század közepének naturalis iskolájára megy vissza, amely célul tűzte ki az irodalomban, hogy felvázolja a korabeli társadalom „fiziológiáját”, a vidéki élet elmaradottságát és a nagyvárosok (elsősorban Pétervár) nyomornegyedeit. A „másik irodalom” naturalis áramlatában ennek megfelelően uralkodik a realista, vagy a realizmust átértékelő stílus és a kortárs orosz élet negatív vonásait megjelenítő témaválasztás' (GORETITY 2005: URL).

II.1 Elbeszélések

II.1.1 *Új Robinsonok, Higiénia*

Az elemzéséhez olyan irodalmi műveket választottam, amelyek a meglátásom szerint a legjobban reprezentálják azokat a témákat, amelyek az író műveiben gyakran megjelennek. Tehát a „családos/egyedülálló nő” problémakör megjelenéséről lesz szó, amely állandóan jelen van az író prózájában, ahogy azt a szakirodalom is kiemeli. Így olyan elbeszéléseket választottam, amelyek a család-problémakörrel foglalkoznak, különböző megközelítésből. Az első két mű, az *Új Robinsonok* és a *Higiénia* a családok eltérő hozzáállását mutatja be különböző krízishelyzetekben, míg a *Halhatatlan szerelemben* és a *Szeretlekben* inkább a férfi–női kapcsolatok kerülnek előtérbe. Bár mind a négy elbeszélésben megjelennek családok, a fókusz mindegyik elbeszélésben máshova kerül. Ezekben az elbeszélésekben közös vonásként az intertextuális kapcsolódásokat emelném ki, amelyek által egy mély többletjelentéssel bővül Petruszovszkaja szövege.

Petruszovszkaja munkái között több olyan mű is található, amelyekben már a felszínen is megmutatkoznak a világirodalmi párhuzamok, az archetipikus szűzség és hősök. Ezen szövegeknek a többsége ciklusba rendezetten jelent meg, ám a ciklusok a különféle kiadásokban más és más összetételűek. Vizsgálatom tárgyát a *В cadaх дыух возможностиу* (*Az egyéb lehetőségek kertjeiben*) című ciklus képezi, melyben már az elbeszélések címében is megjelenik az intertextuális utalás. Ilyenek például a *Новые Робинзоны* (*Új Robinsonok*), *Новый Гулливер* (*Új Gulliver*), *Новый Фауст* (*Új Fauszt*), *Бог Посейдон* (*Poszeidón*), *Медия* (*Médea*) című elbeszélések. Ezek közül az *Új Robinsonok* című elbeszélésen keresztül szeretném bemutatni, hogy Petruszovszkaja milyen forrásokat használ az archetipikus szűzséket, hősöket megjelenítő szövegben.

Petruszovszkaja műveit hosszú időn keresztül nem publikálták, azok csupán szamizdatban jelenhettek meg, még annak dacára is, hogy nem fordult szembe nyíltan a rendszerrel. Ahogyan M. Nagy Miklós írja az író drámái kapcsán: „nem volt ugyan semmi kifejezetten szovjetellenes a darabokban, de olyan sötétben ábrázolták a szovjet emberek világát, olyan csirkefejes minimalizmussal írták le a perlekedéseiket, gyűlölködéseiket, irigységeiket, hogy mindig akadt előbb vagy utóbb egy nagyhatalmú hivatalnok, aki a fejéhez kapott: ezt azért mégsem szabad egy szovjet színpadon. A szovjet embereknek lehetnek problémáik, de nem lehet ilyen kilátástalanul sötét az életük, ilyen reménytelenül beszűkült a gondolkodásuk” (M. NAGY 2017: 1021).

Szőke Katalin egy 2001-es tanulmányában arról ír, hogy „a jelenlegi orosz prózában leginkább két szerző, Vjacseszlav Pjecuh (1946) és Ljudmila Petrusovszkaja (1938) vetik fel rendkívül élesen és a »posztszovjet posztmodernre« jellemző eszközökkel a faluban, illetve a városi periférián élő ember (és társadalom) léthelyzetéből fakadó kérdéseket” (SZŐKE 2001). Lipoveckij ugyanakkor kiemeli, hogy Petrusovszkaja műveiben állandó elem a világirodalmi visszacsatolás. Ebből indul ki Voroncova is, aki szerint Petrusovszkájánál a klasszikus szövegek cselekménye, képei átalakulnak, az író újrarendeli, rekonstruálja őket. Lipoveckij szerint Petrusovszkaja hőseinek sorsa mindig egy pontosan meghatározott archetípushoz, archetípus-formulához van rendelve (az árva, az ártatlan áldozat, a gyilkos), vagy akár egy archetípus-párhoz, mint az „*Он и Она*” (*a Férfi és a Nő*). Egyetlen „robinsonja” és „gulliverje”, egyetlen olyan hőse, amelyik tisztán az irodalmi modell szerint formálódik, sem kivétel. Lipoveckij meglátása szerint Petrusovszkaja amint elképzel egy hőst, azonnal archetípust társít hozzá, amelyhez a hős egész léte kapcsolódni fog. Műveiben ezek az archetípusok bizarr metamorfózisokon esnek át, például az új Gulliverről szóló történet olyan passzussal zárul, amelyben Gulliver egyszerre válik istenné és törpévé (ЛИПОВЕЦКИЙ 1994). Vagyis Lipoveckij szerint Petrusovszkaja prózájában a mélyen naturalisztikus, az „igazi” élethez közelítő helyzetek és kollíziók összekapcsolódnak az erőteljes és hangsúlyozott irodalmisággal. Ennek egyik eszköze az archetípusok, irodalmi modellek aktivizálása a műveiben.

A vizsgált elbeszélésciklusban ábrázolt családi-társadalmi jelenségeket meglátásom szerint Petrusovszkaja három rétegen át kontextualizálja. Az első ilyen réteget a Lipoveckij által kiemelt archetipikus szüzsék és archetípusok képezik; a másodikat a XX. századi orosz irodalom alkotásai; a harmadik réteget pedig a konkrét történelmi események kulturális lenyomatai. E három réteg megjelenését az *Új Robinsonok* című elbeszéléseken keresztül szeretném bemutatni.

Első réteg: a Robinson Crusoe

Egy választott, szabad földre való utazás motívuma kifejezetten jellemző az utópia metaműfajára, ugyanakkor tetten érhető a városi családok falura való kiköltözésének egyes műveket meghatározó szüzséjében is. Lényegében ez az utóbbi az a társadalmi jelenség, amely a vizsgált elbeszélés alapját adja, és amelyen keresztül az archetípusok és az irodalmi hagyomány tényei dekonstruálódnak.

A dekonstrukció első rétegét Daniel Defoe kalandregénye, a *Robinson Crusoe* alkotja. M. Nagy Miklós szerint az *Új Robinsonokkal* Petrusovszkaja volt az első, aki megírta

„a maga idején az eszkatologikus-antiutópisztikus fantáziáját” (M. NAGY 2017: 1023). Ezt támasztja alá Natalija Kovtun, aki a *Русская литературная утопия второй половины XX века* című könyvében arról ír, hogy az új robinzonád paradox módon egyaránt magában foglalja az eszkatologikus vonásokat és a kert utópiáját (КОБТУН 2005).

Defoe regényéhez hasonlóan a narrátor az *Új Robinsonok*ban is egyes szám első személyű elbeszélő, azzal a különbséggel, hogy míg Defoe-nál maga Robinson Crusoe a narrátor, az *Új Robinsonok*ban egy olyan lány tölti be ezt a szerepet, aki nem egymaga költözik a Mora folyón túli faluba, hanem az egész családjával. Míg a *Robinson Crusoe*-ban a szigeten folytatódó élet egy véletlen következménye, Petrusevszkajánál az *Új Robinsonok*ban megjelenő család – az anya, az apa, a lányok, illetve a kutyájuk, majd később két talált gyermekük, Léna és Najgyen, illetve a hozzájuk szegődött öregasszony, Anyiszja önmagukat teszik számkivetetté. Ez a kiinduló helyzet inkább Alexander Selkirk történetével kerül párhuzamba, aki a Defoe-regény prototípusa volt: Selkirk maga vált számkivetetté, miután összetűzésbe került a hajó kapitányával. Selkirk, ahogyan az *Új Robinsonok*ban megjelenő család is, különböző szerszámokat, eszközöket vitt magával, míg Robinson Crusoe-nak erre nem volt lehetősége, csupán azok az eszközök álltak rendelkezésére, melyek az elsüllyedt hajó roncsai közül kerültek elő. Robinson Crusoe arra vár, hogy valaki a szigetre jöjjön, akivel majd kolóniát alakíthat, illetve hogy a későbbiekben a szigetről el tudjon hajózni. Az *Új Robinsonok*ban a család tisztában van azzal, hogy a katonák előbb-utóbb meg fognak jelenni, s nekik akkor egy másik „szigetre” kell tovább állniuk, és amennyiben ott is rájuk találhatnak, ismét útra kell kelniük.

Petrusevszkajánál a falu vagy az eldugott erdei ház toposza nem a harmóniát vagy a biztonságot szimbolizálja, s nem is egy utópisztikus idilli szigetet, hanem egy fenyegetett, bizonytalan léthelyzetet; mindezzel mintegy azt sugallva, hogy nincs olyan hely, ahol a hősök elrejtőzhetnének. Nem létezik olyan utópisztikus „sziget”, ahonnan újra benépesíthetnék a „földet” a túlélők. A ház, tágabb értelemben pedig a falu nem válik „robinsonok” szülőhelyévé: egyes hősök készek kiszorítani másokat, akik veszélyeztetik a többiek túlélési esélyeit. A civilizáció „külső” tere, amely a történetben a halál képzetéhez kapcsolódik – írja Kovtun –, többé már nem különbözik a „belsőtl” (otthon-lélek), a határ eltörlődik közöttük (КОБТУН 2005).

Defoe művének lehetséges allegorikus olvasata szerint a regényt lehet akár a bibliai tékozló fiú történetének egyfajta változataként is interpretálni.¹³ Petruszevszkaja azonban dekonstruálja ezt a szüzsét, nála a család nem jár be semmilyen bibliai utat, a hősök nem mennek keresztül semmilyen személyiségfejlődésen. Az életükben nincs semmilyen változás azon kívül, hogy a centrumból (a városból) a perifériára (falura) kerülnek, illetve az, hogy a testük lassan átalakul, és bizonyos értelemben deformálódik, például a kezükön a nehéz munkától – a többi falubeliéhez hasonlóan – megvastagodnak a körömágyak, és az ujjaik bütykösek lesznek. Általában véve minden, ami körbeveszi őket pusztulni kezd, széthullik. Életüket a természeti körülményekkel folytatott állandó küzdelem jellemzi, illetve a közelgő hadsereg elől való menekülés, valamint annak állandósult tudata, hogy mindvégig kívülállókként tekintenek rájuk a helybéliek.

Második réteg: a XX. századi orosz irodalom

A második rétegben a XX. századi orosz irodalom két tematikai vonulatához, az ún. falusi (tradicionális) és háborús prózához tartozó egyes művek bizonyos elemei idéződnek meg, amelyek egy meghatározott krízishelyzetet vagy kataklizmát jelenítenek meg. Petruszevszkaja elbeszélésének vonatkozásában az egyik ilyen párhuzamot a falusi próza egyik nyitófejezete, Szolzsenyicin *Matrjona háza* című elbeszélése jelenti. Az *Új Robinsonok*ban megjelenő helyek elnevezése hasonlóságot mutat a Szolzsenyicin-mű helyszíneivel: míg az *Új Robinsonok*ban a család a Mora folyón túli faluba érkezik.¹⁴ Szolzsenyicin főhőse a murom-kazanyi vasúti elágazásnál utazik egy faluba, ahol új otthonot keres magának. A falu neve Talnovo, ami hangzásában közel áll a Tarutyinéhoz, annak a Morától tíz kilométerre fekvő falunak a nevéhez, ahová az *Új Robinsonok*ban az anya és lánya gyalogolnak. Kovtun azt is megjegyzi, hogy az *Új Robinsonok*ban a családfő alakja az asszociációk révén Szolzsenyicin művében megjelenő Faggyejjel is párhuzamba állítható: Petruszevszkájánál az apa szintén béna, s ugyanakkor hasonlóképpen fukar is, miközben az ő buzgalma is az örület határát súrolja.

Anyiszja és Matrjona sorsában is felfedezhetők párhuzamok: mindketten egyedül élnek, nem kapnak nyugdíjat, mivel nem dolgozták le a szükséges időt a kolhozban,

¹³ Erről ír M. A. Maszlova a *Проблема жанрового определения произведений Д. Дефо и Дж. Свифта* című tanulmányban (MACJIOBA 2014).

¹⁴ A Petruszevszkaja elbeszélésében szereplő Mora folyó elnevezése érdekesnek bizonyulhat annak mitológiai szimbolikája szempontjából is: az orosz és általában a szláv hagyományban ugyanis a *mor* (мор) szógyökre visszavezethető szavak jelentése a halál és a pusztulás képzetkörével áll szoros összefüggésben (ФАСМЕР 1986: 651), vö. pl.: *мора/мапа* 'éjszakai kísértet', 'halál'; *мор* 'dögvész'; *мертвый* 'halott' stb.

mindemellett pedig a kecskével és a macskával való barátságuk is rokonítja a két hőst (KOBTYH 2005: 518). Ezen kívül a létfenntartáshoz szükséges egyetlen élelemforráshoz, a krumplihoz való hozzáállásuk is rokonítja őket egymással. A munkához való hozzáállásuk is megegyezik: mindketten nagyon sok és kemény munkát végeznek, ám míg Matrjona nem akarja a kolhozban való munkáért járó pénzt elfogadni, addig Anyiszja és a család között már az elbeszélés elején kialakul egy csereügylet, amelyet mindig módosítanak, ahogy fogynak a család tartalékai. A Szolzsenyicinnél megjelenő epizód, mely a falun élő asszonyok versengését mutatja be, az *Új Robinsonok*ban naturalisztikusan dekonstruálódik. Egyrészt a faluban három öregasszony marad, akik közül csupán ketten beszámíthatóak, másrészt a közöttük fennálló versengés feleslegessége és céltalansága is megmutatkozik. Anyiszja azok után, hogy Tánya a családnak egy kisgyermekre hasonlító, apró malacot vág le és ad „ajándékba”, illetve egy olyan kiskecskét öl le és visz el a család számára, amit nem lehet megenni (vagy annak bármilyen módon hasznát venni). Mindez inkább egy öszövétségi ihletésű rítusra, egyfajta áldozatbemutatásra emlékeztet: ezt az értelmezési lehetőséget támasztja alá az a tény is, hogy mindkét öregasszony nagy hangsúlyt fektet a tisztaságra: tiszta ruhába csavarják áldozataikat, a két állatot, és úgy viszik el a családnak.

Egy másik kapcsolódási pont a *Matrjona házával* a rádió műben megjelenő toposza, amelynek szimbolikus jelentése van. Ahogy a *Matrjona házában* felbukkanó, száműzetésből szabadult hős olyan helyre vágyik, ahol el tud rejtőzni, és nem harsog a rádió, az *Új Robinsonok*ban szereplő család is elszigetelődésre törekszik.

Hetényi Zsuzsa szerint a rádió Szolzsenyicinnél a külső világ személyes szférába való ellenséges behatolásának állandó motívuma (HETÉNYI 2001). Ugyanakkor az *Új Robinsonok* családfőjének viszonya a rádióhoz ambivalens: egyrészt attól fél, hogy a család végleg elszigetelődik a külvilág eseményeitől, másrészt nem is akar kapcsolatba lépni a külvilággal, hiszen tudja, hogy amit a rádióban hall, az hazugság. Majd az elbeszélés utolsó jelenetében újra fontos szerepet kap a rádió, ami ezúttal az apa „győzelmét”, az újabb sikeres megmenekülést jelképezi: ahogy a férfi bekapcsolja a készüléket, csupán a csend „hallatszik”. Ám sem az olvasó, sem pedig a szereplők számára nem válik egyértelművé, hogy végül sikerült-e az apának és családjának a fenyegetettségtől megmenekülnie, lévén nem derül ki, valójában a rádió elemei merültek-e le, vagy pedig ténylegesen megszűnt az adás, és a család túlélte az „apokalipszist”.

Harmadik réteg: történelmi korszakok megidézése

A rádió toposzának másik szimbolikus kapcsolódási pontja egy történelmi esemény: a spanyol polgárháború. Ez lesz a harmadik réteg, amelyen a Petruszovszkaja-elbeszélésben ábrázolt társadalmi jelenség, a városi lakosság falura költözése átszűrődik. Az elbeszélésben megjelenő apa a lányának minden „jó” reggelen a következő mondatot ismétli: *Egész Spanyolország fölött felhőtlen az ég!* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 75).¹⁵ A jelmondat egyesek szerint a spanyol polgárháború kezdetét jelentette, ami a „Szeuta” nevezetű rádióban hangzott el. ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ez a jelmondat csupán Oroszországban terjedt el széles körben, miközben a különféle spanyol, vagy más európai források nem számolnak be róla. K. Dusenko ezzel kapcsolatban azt a következtetést vont le, hogy a jelmondatot minden valószínűség szerint a közismert író, Ilja Ehrenburg terjesztette el Párizsból. Az orosz irodalomban legendássá vált mondat számtalan műben felbukkan. Dusenko szerint e mondat nem csupán történelmi, de esztétikai jelentőséggel is bír, miután „éles kontraszt áll fenn békés, szó szerinti, illetve tragikus, burkolt jelentése között. Másrészt a mondat fonetikailag és ritmikailag is rendezett: lényegében nem más, mint egy egysoros, hatlábás jambus, „b” és „n” hangszereléssel” (ДУШЕНКО 2019: 156).

Az elbeszélésben az apa által emlegetett jelmondat nem csupán az 1936-os spanyol polgárháborúra utal, de bizonyos önéletrajzi vonatkozása is van. Petruszovszkaja szülei ugyanis oly mértékben tisztelték Dolores Ibárrurit, a spanyol kommunista párt szimbólumát, hogy gyermekük második keresztnéve is Dolores lett. Ibárruri fontos szerepet töltött be az 1936-os spanyol polgárháborúban is. „A köztársasági ellenállás egyetemes ikonjává vált, a szlogennel együtt, amelyet 1936. július 19-én, az Unión Radio Madrid mikrofonja előtt olvasott fel: ¡No pasarán!, vagyis Nem fognak átjutni!, Nem török át!” (SEMSEY 2022: URL). A polgárháború lezárulta után Moszkvába menekült, ahol folytatta politikai tevékenységét. Ibárruri a Szovjetunióból „naponta olvasott be a szovjet állomások mikrofonjain olyan szövegeket, amelyek a fasizmus elleni összefogásra szólítottak fel” (SEMSEY 2022: URL).

Mivel Petruszovszkaja az 1990-es években írta az vizsgált elbeszélést, még egy történelmi-életrajzi esemény párhuzamba állítható a spanyol polgárháborúval. 1991-ben különböző zavargásokra került sor, a baltikumi országok Szovjetunióból való kiválási szándéka miatt. Amikor a szovjet tankok bevonultak Vilniusba, az író nő Litvániába írt nyílt levelet. Emiatt megfigyelés alatt tartották, mivel a levéllel „megsértette” a még hatalmon

¹⁵ Oroszul: «Над всей Испанией безоблачное небо» (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1995: 284).

lévő Gorbacsovot. Ezért családjával együtt menekülnie kellett Moszkvából, miközben pert indítottak ellene. Ahogy M. Nagy Miklós fogalmaz: „nemcsak a fenyegető polgárháború, hanem a bíróság elől is menekülni akart, s aztán jött a puccs, és úgy érezte: most, most kezdődik az, amitől rettegett, de kiderült, hogy az oroszok már nem vevők a disznóképű, idióta komcsikra...” (M. NAGY 2017: 2024).

Az író nő élettörténetén keresztül tehát egy újabb szimbolikus réteggel bővül az *Új Robinsonok* című elbeszélés. Petrusovszkaja történelmi utalások révén is megerősíti azt, amit az első archetipikus réteg is kiemel: nem létezik semmiféle sziget. *Habár aztán az is kiderült, hogy semmilyen munka és semmiféle előrelátás nem menthet meg minket, csak a szerencse* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 71).

Az elbeszélés elemzését talán M. Nagy Miklós szavaival lehetne a legszemléletesebben összegezni: „Petrusevszkaja a kilencvenes évek elejének félelmeit írja ki magából úgy, hogy az elbeszélések időtlenné-archetipikussá váljanak – hogy bele tudja élni magát minden olyan olvasó a jövőben, aki körül hasonlóan szétfoszlik a megszokott életvilág, a kultúra és a civilizáció, és az emberekből kezd előbújni a vadállat” (M. NAGY 2017: 1023).

Higiénia

Petrusevszkaja *Higiénia* című elbeszélésében egy újabb eszkatologikus kódolású, apokaliptikus atmoszférájú történetet ír meg. Míg az *Új Robinsonok* című elbeszélésben a család elmenekül az „apokalipszis” elől, és próbál az új környezetében berendezkedni, addig a *Higiénia* című műben az R. család története azzal veszi kezdetét, hogy egy közelebből nem definiált vírus terjedése miatt járvány tör ki a városban. Petrusovszkaja egy mikrokörnyezetet teremtve (R. család) mutat be egy makrokörnyezetet, amit akár egy egész város járványhoz való hozzáállása is meghatározhat. Foucault szerint a járvány, azaz például a „pestis sújtotta város, amelyet át– meg átszö a hierarchia, a felügyelet, a tekintet, az írás, a kiterjedt, és az egyéni testekre megkülönböztetett módon ható, mozdulatlan dermedt város – a tökéletesen kormányozott város utópiája. A pestis (legalábbis a megelőzés állapotában) próbatétel, amelynek során tökéletesen meghatározható a fegyelmező hatalom gyakorlata” (FOUCAULT 1990: 119). Mint ahogyan azt Foucault írja, egy-egy járvánnyal kapcsolatos reakciók, sémák – természetükből eredően – eltérők lehetnek: „A fegyelmező sémák mélyén a pestis képe a zavart és a rendetlenséget idézi fel, a lepra képe pedig, a kapcsolatok felszámolásával, a kizárás sémáinak az alapját adja” (FOUCAULT 1990: 120).

Ebből kiindulva az elbeszélés vizsgálatát két részre osztottam fel: az első a szerkezet, ahol az epidémia–tér–idő hármására helyezem a hangsúlyt, hiszen egy járvány kitörésekor a tér és az idő meghatározó tényezőként lép fel. Ebből a szempontból fontos körülmény a tér lezárása és felosztása, tehát az izoláció és a szeparáció, másrésről pedig az időtartam, ameddig a járvány tart, illetve ezzel kapcsolatosan az élelem kérdése, ami egy ilyen krízishelyzetben az idő múltával egyre fontosabb szerepet kap. Másodikként a műben megjelenő motívumhálót elemzem: az élelem–egér–macska hármast. Mindezek mellett az elbeszélésben fontos szerepet kap az intertextualitás is, ami – mint már szó volt róla – általában is jellemző az író ars poeticájára: ennek segítségével keretezi Petrusovszkaja a befogadó, azaz az olvasó számára az elbeszélést.

Epidémia – Tér – Idő

Epidémia

Magának a járványnak a konkrét ábrázolása az elbeszélésben a minimumra szorítkozik. Viszont a mű címe önmagában is sokat elárul, hiszen a higiénia kifejezés – a szó mind tudományos, mind hétköznapi értelmében – a környezet emberi szervezetre gyakorolt hatását, illetve az egészséges állapot megőrzésének és a kórokozók távoltartásának gyakorlatát jelenti. Vagy mint azt Fodor József, a higiénia tudományának 19. századi úttörője szabatosan megfogalmazta: „A hygienia azon tudomány, amely kutatja, mikép lehet megismerni úgy az egyes ember, mint a népesség betegsége, vagy egészsége okát, kutatja továbbá azon erőket, amelyek az egyesekre, valamint a népességre előnyösen hatnak; s végre kutatja azon okokat, amelyek által az előnyös terjeszthető s melyek által a hátrányos kikerülhető, vagy megszüntethető” (BÍRÓ 2009: 56).

Petrusovszkaja elbeszélésének hátterét szintén egy hasonló, a várost térdre kényszerítő járvány adja. A mű elején megjelenő férfi elárulja a családnak, hogy mik a fertőzés jelei, és miképpen lehet a kór ellen védekezni. A titokzatos idegen közli a családdal, hogy a fertőzést követően különféle hólyagok és csomók jelennek meg a testen, illetve a vírus felpuffadást is okozhat, majd az illető három nap múlva meghal. A védekezés legjobb módja, ha nagy figyelmet fordítanak a higiéniára, és ha irtják az egereket, mivel azok a betegség legfőbb terjesztői. Így valójában a férfi által a családnak adott leírás a pestis által okozott tüneteknek feleltethető meg.¹⁶ Ugyanakkor az elbeszélésben maga az epidémia mindösszesen három

¹⁶ Petrusovszkaja szövegében vírusos megbetegedésről van szó, bár a pestis valójában bakteriális eredetű kór.

epizódban jelenik meg: a mű elején az ismeretlen férfi beszámolójában, a közepe táján, amikor a család macskája miatt a kislány megfertőződik, végül pedig az elbeszélés végén, amikor az egész család – a kislányt és a macskát kivéve – belehal a fertőzésbe, és az emberekből nem marad más, csak egy borzasztó fekete kupac.

Foucault *Felügyelet és büntetés. A börtön története* című könyvének harmadik fejezetében a járvány idején karanténba zárt város újrastrukturált teréről a következőket írja: „zárt, a világtól elvágott, minden pontján ellenőrzött tér, ahol az egyének egy helyhez vannak szögezve, ahol a legkisebb mozdulatot is ellenőrzik, minden eseményt följegyeznek, ahol folyamatos írásos munka köti össze a központot a perifériával, ahol a hatalom megosztatlanul gyakorlódik, folyamatos, hierarchikus alakzatban, ahol minden egyént állandóan kijelölnek, megvizsgálják és besorolnak az élők, a betegek és a halottak csoportjaiba – ebből áll össze a fegyelmező gépezet tömör modellje. A pestisre adott válasz a rend; funkciója, hogy eloszlasson minden zűrzavart: a betegséget, amely átadódik, ha a testek összekeverednek; a rosszét, amely felgyülemlik, ha a félelem és a halál eltörlik a tiltásokat. Mindenkinek előírja, hol a helye, melyik a teste, milyen a betegsége és a halála, mi a java, a mindenütt jelen lévő és mindentudó hatalom hatályával, amely szabályosan és megszakítatlanul tovább osztja fel önmagát, az egyén végső meghatározásáig, meghatároz mindent, ami jellemzi, ami a sajátja, ami történik vele” (FOUCAULT 1990: 119).

Petrusevszkaja elbeszélésében az epidémia és a köznapiság párhuzamos megléte abszurd helyzetet teremt. Hiszen a család a járvány kitörése után is folytatja megszokott életét, ami a szövegben kifejezetten nyomatékosított módon jelenik meg: Nyikolaj bekapcsolja a televíziót, megvacsoráznak, mindenki a szokásos rutint követi. A *normális* és az *abnormális* ilyen értelemben felcserélődik, a szereplők a megdöbbenés semmilyen jelét sem mutatják: lényegében nem az vált ki belőlük megütközést, amint egy ismeretlen közli velük, halálos járvány tört ki, hanem amikor az illető pénzt kér tőlük, hogy elmelessen bevásárolni nekik.

Ahogy azt Foucault is írja a hierarchikussággal kapcsolatban, az R. családban is azonnal, szinte magától értetődő módon kialakul egyfajta hierarchia. És mivel Nyikolaj a „kiválasztott”, ő kerül a hierarchia élére, a műben lényegében minden körülötte mozog. Ráadásul Nyikolaj alakja és az élelem szorosan összekapcsolódik, hiszen ő hozza azt a lakásba a család számára, így mindenki úgy viselkedik, mintha Nyikolaj lenne a hierarchia csúcsán.

Ahogy már fentebb kifejtettem, az intertextualitás az egyik legfontosabb eszköz, amelyet Petrusevszkaja gyakran alkalmaz. Mivel a *Higiénia* a járvány egy zárt közösségben (családban) való megjelenéséről szól, az abszurd helyzetek (az epidémia és a hétköznapiság

kettőssége), a túlélés lehetőségének kérdése párhuzamba állítható más, hasonló helyzeteket taglaló irodalmi művek problémafelvetéseivel. Ilyen lehetséges intertextuális kapcsolódási pontokat jelenthet többek között Daniel Defoe *A londoni pestis* és Albert Camus *A pestis* című regénye, illetve Edgar Allan Poe *A vörös halál álarca* című novellája. Mindhárom mű egy járvány kitöréséről szól, és mindegyik részletesen kitér a kialakult helyzet kezelésére is. E művek lényegüket tekintve a járvány és a halál témakörére épülnek, ahol a kataklizma, természetesen, nem csupán fizikai, de legfőképpen morális kérdéseket is felvet. Petruszevszkaja elbeszélésében a járvány következtében kialakuló elszigeteltség, az emberi kapcsolatok szétesésének (a család széthullásának) mechanizmusa, valamint a különböző válaszreakciók természete meglátásom szerint párhuzamba állítható a világirodalom imént említett alkotásaival. Ez utóbbiak közül Edgar Allan Poe *A vörös halál álarca* című műve kapcsán szeretnék egy jellegzetes motivikus párhuzamra rámutatni. Poe novellája legelején naturalisztikus módon leírja, hogy a „Vörös Halál” bélyegei milyen kegyetlen módon bélyegzik meg az embert: *Vér volt a megjelenése és pecsétje — a vér vörössége és borzalma. (...) A skarlátszínű foltok az áldozat testén és különösen az arcán a pestis bélyegei voltak, melyek elzárták őt embertársai segítségétől és rokonérzésétől* (POE 1919: 5). Petruszevszkaja elbeszélésében szintén hasonló esettel találkozunk: a saját történetét elmesélő ismeretlen férfi maga mutatja meg a fején a járvány jegyeit: *Én már átestem ezen a betegségen – mondta a fiatalember, és levette a sapkáját, amely alól teljesen kopasz, rózsaszínű koponyája bukkant elő, amelyen akár a forralt tej tetején a pille, olyan vékony bőr feszült.* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 47–48). Majd a mű végén a kislány testén is ilyen fizikai elváltozások jelennek meg. Tehát a járvány hatásai és következményei mindkét műben az egyének fizikai állapotán, a külsődleges jegyek tekintetében is megmutatkoznak, amelyek miatt kirekesztetté válnak a társadalomból, a közösségből, vagy legalábbis megbélyegzik őket. Ugyanakkor a fizikai elváltozások mindkét esetben szimbolikusan is értelmezhetők: a megfertőződöttek vagy a túlélők többé már nem tartoznak teljes mértékben az élők közé, egyfajta „határhelyzetbe” kerülnek, ami megkülönbözteti őket a társadalom vagy a közösség többi tagjától.

Tér (kint – bent, nyitott és zárt terek)

A tér problémája kiemelt szerepet kap a műben. Az elbeszélés térstruktúrája lényegében a „kint” és a „bent” bináris szembeállításán, a saját és idegen oppozíciópáron¹⁷ keresztül épül ki. A család tagjai bent a lakásban, az idegen férfi kint a lépcsőházban mozog, ami egy köztes térként funkcionál. Mindössze két szereplő mozgástere terjed ki a kinti és benti közegre is: az egyikük Nyikolaj (az apa), a másik pedig a család macskája. A cselekmény kezdetekor az idegen férfi csengetésére a kislány nyit ajtót. Az ajtó, mint a térbeli határátlépés jele, a mű elején többször is megjelenik, hiszen a férfi a lépcsőházat végigjárva mindenhová becsenget: a lakók kinyitják az ajtót, majd be is csukják, és ez így megy, ameddig körbe nem járja az összes lakást a házban. Mindemellet egy másik jelölő funkciója is van az ajtónak: az idegen férfi nyomatékosan felhívja a család figyelmét, hogy amennyiben valahányan megfertőződnek, hagyják nyitva a bejárati ajtót. Ezt a család elmulasztja, így az ajtót a mű végén a macska nyávogását hallva a férfi töri be.

A cselekmény előrehaladtával a tér egyre jobban beszűkül, hermetikusan zárt lesz. Az elbeszélésben a lakásba való visszahúzódás és elszeparálódás motívuma így lényegét tekintve a „hermetikusan magába záró tér” képzetkörét látszik aktualizálni, ami így egyúttal egyfajta „börtön-jelleget” is kölcsönöz a mű térstruktúrájának. A tér ilyen természetű értelmezésével kapcsolatosan Faragó Kornélia a következőket írja: „A belső terekhez fűződő élményeink egy izgalmas paradoxot körvonalaznak. Egy paradoxont, mely a következőképpen 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 a betekintés, kilépés és bebocsátás kétirányúságát működtetni képtelen terek az elválasztottság metaforáivá, a szenvedés helyeivé alakulnak, és a rabság képzetrendszerét kapcsolják magukhoz” (FARAGÓ 2005: 5). Az elbeszélésben már a cselekmény kezdetén, a fiatalember megjelenésekor is az egész család a lakásban tartózkodik, mintegy oda van „bezárva”, csupán az ajtót nyitják ki. A szöveg annyit közöl, hogy Nyikolaj és Jelena telefonálnak a munkahelyükre, de nem kapnak választ, és az ismerőseiket sem tudják elérni. A televízióadás megszűnik, és a következő nap már a telefon sem működik. Az ablakon keresztül csupán annyit látnak, hogy csomagokat cipelő emberek járnak az utcán: *Odalent*

¹⁷Az orosz kulturális hagyományban a saját-idegen ellentétpár lényegében a középkori világtépből eredeztethető élő-holt alapopozíció tartalmi vonatkozásban ekvivalens módoszata. A hagyományos diskurzusban „minden eltérés, minden másság idegenként értelmeződik; az idegen mindig kivétel, elhajlás a normálistól, az idegen a rendről alkotott elképzelések tagadása” (SARNYAI 2012: 160).

az utcán hátizsákkal meg szatyorral jártak az emberek, valaki egy kisebb méretű kivágott fát húzott maga után (PETRUSEVSZKAJA 2016: 52). Mindenki azt várja, mi fog történni. A harmadik napon már a hadsereg is kivonul a városból.

Foucault a szeparálás kapcsán a következőket mondja: „A leprást kivetik, a száműzetés-bezárás gyakorlata veszi körül; hagyják, hogy belevesszen, mint valami tömegbe, amelynek egyedeit nem érdemes megkülönböztetni egymástól; a pestiseseket aprólékos, taktikus hálóba fogják, ahol az egyéni megkülönböztetések az önmagát megsokszorozó, részeiben egymáshoz illeszkedő, tovább és tovább felosztott hatalom kényszerítései. Az egyik oldalon ott a nagy elzárás; a másikon a jó idomítás” (FOUCAULT 1990: 119). Petruszovszkaja művében az egész várost szintén egyfajta „térbeli hálóba” zárják, ahogyan ez a nagypapa által mondottakból, illetve a narrátor hozzászólásából is kiderül: *kimennek a városhatáron kívülre, karantént állítanak fel – mondta a nagypapa. – Se ki, se be. A legborzasztóbb, hogy minden beigazolódott* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 52).

Foucault szerint „az egyéni ellenőrzés valamennyi szerve általában kétféleképpen működött: a bináris felosztás és megjelölés módszerével (örült – nem örült, veszélyes – veszélytelen, normális – nem normális), valamint a kényszerítő kijelölés, a megkülönböztető felosztás módszerével (ki kicsoda; hol kell tartózkodnia; mivel jellemezhető; hogyan ismerhető fel, egyénileg hogyan gyakorolhatunk fölötte állandó felügyeletet stb.)” (FOUCAULT 1990: 120). Petruszovszkaja elbeszélésében hasonlóképpen működik mind a „kényszerítő kijelölés”, mind pedig a „megkülönböztető felosztás” módszere. Nyikolaj, a család feje az, aki elmegy élelemért, a többieknek megvan a „kijelölt” saját helyük a lakásban: az anya (Nyikolaj felesége) a fürdőszobából jön ki, majd a mű végén férje a sötét fürdőszobába zárja be őt, s ott is hal meg. A nagyszülők a mű elején még az előszobában hallgatódznak, de a mű végéhez közeledve Nyikolaj a hálósobájukba zárja őket meghalni. A kislánynak, akit legelőször zárnak karanténba, a gyerekszobában lesz a „helye”. Maga Nyikolaj, miután kislányát, feleségét és annak szüleit bezárta, a nappaliban hal meg. Tehát az ajtó toposza ismét fontos szerepet kap: Nyikolaj mindenkit bezár valamelyik helyiségbe, így a lakás többé már nem jelent „otthont”, azaz „védett, biztonságos hely” funkciója megszűnik, és átváltozik börtönné, ahol a különböző szobák „cellákká”, egyfajta „siralomházzá” alakulnak át (vö.: a Faragó Kornéliától korábban idézett gondolat, miszerint az ilyen „terek az elválasztottság metaforáivá, a szenvedés helyeivé alakulnak, és a rabság képzetrendszerét kapcsolják magukhoz”). Míg az *Új Robinsonok*ban a család (a fogalom eredeti jelentéstartalmainak megfelelően) egy összetartó egységként próbál túlélni, addig a

Higiéniában ez az összetartás megszűnik, és a család a mű végére inkább az egymástól való elszigeteltség, az idegenség közegévé válik.

Idő

Az elbeszélésben szereplő család egyetlen célja a járvány átvészélése, túlélése, ami lényegében a kivárás stratégiáján alapul. A mű felépítésének tekintetében ez az elsődleges és egyben kizárólagos cél, amely köré az egész cselekmény épül. Ennek megfelelően a cselekmény során a térhez kötődő idő folyása is kiemelkedő szerepet kap. Maga a tény, hogy az elbeszélésben az idő múlása nem a maga természetesnek vélt folyamatosságában van ábrázolva, hanem sokkal inkább szegmentálva, konkrét eseményekhez, sorosfordulatokhoz kötve, már önmagában is tovább fokozza az amúgy is drámai történetek tragikumát. Kitűnő példa erre a fiatalember lépcsőházba való visszatérésének epizódja, melyben az időintervallumokat valójában a személyes emberi sorsokban bekövetkező tragikus fordulatok (halál) határozzák meg: *És a fiatalember csak a hatodik nap estéjén jutott el újra ebbe a lépcsőházba, három nappal azt követően, hogy a kislány elhallgatott, egy nappal Nyikolaj, tizenkét órával Jelena szülei és öt perccel Jelena halála után.* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 58).¹⁸ Az idő ilyen természetű tagolása lényegében a végsőkéig fokozza az elbeszélés atmoszférájának sötétségét, az immár feloldhatatlan feszültséget és az események abszurditását. Az elbeszélésben így az idő múlásával elválaszthatatlanul összekapcsolódik a halál motívuma is, amely a családtagok egymás után, mintegy láncreakció-szerűen bekövetkező elhalálozásának megfellebbezhetetlen tényében ölt konkrét formát. A halál elkerülhetetlensége ekképpen az idő múlásával kerül párhuzamba, azaz az idő itt már nem pusztán az események egymásutániságaként, hanem a halálesetek láncolataként értelmeződik, és lényegét tekintve a romlást és a reménytelenséget jelképezi.

Élelem – Macska – Egér

Élelem

A *Higiénia* című elbeszélésben kifejezetten fontos szerepet kap az élelem, illetve annak hiányának motívuma. Lényegében az étel toposzának tulajdonképpeni jelentéstartalmai nem feltétlenül kizárólagosan magára az ennivalóra vonatkoznak, hanem az ahhoz való személyes viszonyulás révén az egyes szereplők jellemének árnyaltabb ábrázolását teszik

¹⁸ A félővér kiemelés tőlem – T. L.

lehetővé. Ennek megfelelően a szereplők ételhez (és magához az evéshez) való hozzáállásán keresztül nem csupán a történelmileg determinált generációs különbség mutatkozik meg, hanem az adott szereplő mások (önnön családtagjai) iránt érzett felelősségtudata, vagy éppen ellenkezőleg, felelőtlensége és közönye válik láthatóvá. Nyikolaj például mohón eszik, noha a többiekért felelős családfőként és apaként ő az, akinek türtőztetnie kellene magát. Viselkedése így egyfajta bűnként is értelmezhető, mint ahogyan a hagyományos orosz kultúrában sem csupán illetlenségnek, hanem egyenesen bűnnek tartották az ilyesmit (CM 2002: 153). Ezzel szemben a nagyszülők takarékosan, amúgy „öregesen” esznek, míg Jelena anyai érzéseitől vezérelve saját részéből is ad gyermekének. A kislány pedig nem érzékeli az étel tulajdonképpeni fontosságát, és – gyermeki igazságérzetének engedelmeskedve – ösztönösen a macskának adja az adagját.

Az ennivalóval, pontosabban annak beszerzésével függenek össze Nyikolaj útjai is, amikor egyetlen emberként a családból elhagyja a lakást. Ezek a kinti világban tett „portyák” lényegében egyfajta rituálévá válnak, méghozzá a higiénia szabályainak fokozott betartásának visszatéréskor alkalmazott cselekvéssorozatának köszönhetően, ami a ruhacsere, a tisztálkodás és a fertőtlenítés részletesen kidolgozott mozzanataiban, mintegy rítusaiban ölt konkrét formát: *Nyikolaj mindent levetett magáról, bedobta a szemétdobóba, az előszobában tetőtől talpig bedörzsölte magát kölnivel, a használt vattákat egy zacskóba kidobta az ablakon* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 51). Az apa beszerzőkörútjainak ilyen természetű ábrázolásakor Petrusevszkaja nemcsak a járványos időkre vonatkozó, mindenki számára ismert gyakorlat egyfajta változatát írja le, hanem lényegében az elbeszélés cselekményének eme ciklikusan ismétlődő mozzanatát az orosz mitikus-rituális hagyomány keretei között aktualizálja. Nevezetesen itt a már korábban is említett saját-idegen bináris oppozíció egyfajta változatáról van szó: a kulturális tér hagyományos diskurzusból ismert két alapvető toposzának, az otthonnak és az útnak a szembeállításáról. Az orosz tradicionális kultúrában ugyanis a saját, biztonságos közeget jelentő otthon ellenpontja lényegében az ismeretlen, az emberre veszélyt jelentő teret megtestesítő út toposza, melyek szembeállítása alapvetően az élők (emberek) és nem-élők (holtak és tisztátalanok), illetve a lét és a nemlét kettősségén alapul (ШЕПАНСКАЯ 2003: 164). Másképpen fogalmazva „az otthonában magát olyan házigazdaként tételező ember, akinek a közösség szabályainak köszönhetően a személyes biztonsága garantálva van, útra kelvén saját ismerős közegét az ismeretlenre, az idegenre cseréli, azaz ezzel megfosztja magát saját biztonságának garanciáitól. <...> Ettől a pillanattól kezdődően extrém, veszélyes helyzetben találja magát, így új (gyakran az otthoniakkal teljesen ellentétes) garanciákat kell önmaga számára találnia, méghozzá

bizonyos rituálék alkalmazása révén (viselkedés, üdvözlőformulák, tilalmak, talizmánok stb.). Az adott mágikus cselekvések így mintegy az ember „élő” státuszát megtartó rituális szimbolika demonstrálását hivatottak szolgálni” (БАГИ, ШАРНЯИ 2006: 71). Mindennek megfelelően a fertőzött, ezáltal tisztátalan emberektől benépesített külső világ és az oda vezető út az elbeszélés hősének szemszögéből nézve egyfajta „másvilágként”, a nemlét szférájaként értelmeződik,¹⁹ melynek tisztátalanságától e „rítusok” révén próbál minden egyes alkalommal megszabadulni. A higiénia rituális gyakorlatának betartása ily módon csupán a lakást rendszeresen elhagyó, az „idegen”, veszélyes közegben mozgó Nyikolaj cselekvéseiben mutatkozik meg, a többi családtag ugyanúgy cselekszik, mint mielőtt kitört a járvány.

Miután ilyenképpen Nyikolaj személyisége egy sematikusan ismétlődő, kényszeres cselekvéssorozat automatizmusának részévé válik, az olyan morális kérdések mérlegelésére, mint az emberi élet értéke, valójában már nem képes, csupán gépiesen teszi a „dolgát”. Az egyik útja során ugyanis a férfi megöl egy nőt, akitől ellopja a hátizsákját, amiben élelem van. Az adott mozzanat az intertextualitás vonatkozásában Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényének morális dilemmájával kerül párhuzamba, miszerint önnön boldogulása érdekében az ember feláldozhat-e másokat, amennyiben saját önkényes, torz eszmefuttatása az adott problémát igazolni látszik. Ahogyan Raszkolnyikov az anyagi boldogulás reményében elköveti a gyilkosságot, úgy Petruszszkaja elbeszélésében Nyikolaj is gyilkol, hogy elvehesse áldozatától az élelmet. A nagypapa már a büntett megtörténte előtt megérzi a Nyikolajban lappangó sötét hajlandóságot, mikor azzal szembesül, hogy az minden egyes alkalommal magával viszi a kését. Nem véletlenül nevezi a vért – vélhetően mind a szó biológiai, mind pedig morális értelmében – a „legnagyobb fertőzésnek”: *A vér a legfertőzőbb dolog – jegyezte meg a nagypapa, amint hajnaltájt aludni tért* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 53). Mint utóbb kiderül, az öreg szavai valóban látnokinak bizonyulnak, lévén ez okozza majd Nyikolaj halálát is, hiszen a meggyilkolt nő valószínűleg már beteg volt, amikor Nyikolaj kezét emelt rá: Aztán leheverdett az ágyra (Nyikolaj), és elkezdett puffadni, puffadni puffadni. *Az előző éjszaka megölt egy hátizsákos nőt, aki, úgy látszik, már beteg volt, úgyhogy a kés fertőtlenítése nem segített* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 57). Ugyanakkor a bűn, a bűntudat és a bűnhődés morális kérdéskörének kibontása Petruszszkaja elbeszélésében nyilvánvalóan nem lehet olyan mélységű és rendszerszerű, mint

¹⁹ Vö.: az orosz kulturális hagyományban „az útról alkotott koncepció magában foglalja annak «másvilágként», a «nemlét tereként» való értelmezését” (ИЦЕПАНСКАЯ 2003: 164).

Dosztojevszkij regényében, mint ahogyan az ezzel kapcsolatos következmények feldolgozása sem, viszont Nyikolaj tettei is utólagos következményekkel járnak, és azokat nem lehet ignorálni vagy meg nem történné tenni. Erre a főhős csupán a halála pillanatában eszmél rá: *Nyikolaj felfogta ugyan, de már későn, amikor puffadni kezdett. Az egész lakás zengett a kopácsolástól, nyávogott a macska, a felettük lévő lakásban a helyzet szintén eljutott a kopácsolásig, Nyikolaj pedig egyre csak erőlködött, egészen addig, míg el nem kezdett folyni a vér a szeméből, és úgy halt meg, hogy nem gondolt semmire, egyre csak erőlködött, és próbált szabadulni* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 57).

Macska

A cselekmény során meglehetősen fontos szerepet kap a macska alakja, amit meglátásom szerint Petruszvszkaja elsősorban a hagyományos népi kultúra tényeibe ágyazottan ábrázol. Ennek megfelelően az elbeszélésben a macska szerepe, illetve a hősök általi megítélése, a hozzá való ambivalens viszony a különféle folklórnarratívák (eredetmagyarázó mondák, hiedelemtörténetek stb.) szűzséiből ismert motívumokhoz rendelhetően jelenik meg. A szláv, és azon belül az orosz hagyományban a macska reputációja kettős képet mutat: egyrészt a „tisztá”, hasznos állatok között tartják számon, másrészt viszont „tisztátalan”, démoni vonásokkal (illetve kapcsolatokkal) felruházott veszélyes lényként, illetve a (járványos) betegségek megszemélyesítőjeként is (CM 2002: 255–256).

Ennek megfelelően a Petruszvszkaja elbeszélésében megjelenő macska megítélése, alakjának értelmezhetősége szintén kettős. Egyrészt ez az állat nem csupán a kislány leghűségesebb barátja, aki mellette van a karanténba zárása idején, de a mű végén az ő nyávogása menti meg a gyermek életét: *A macska viszont egyre miákolt, ... A macska nyávogott, ... A fiatalember elvette az ajtó elől a széktorlaszt, belépett a szobába, amelyet üvegszilánkok, szemét, széklet, kitépett könyvlapok, fejüktől megszabadított egerek, üvegek és madzagok borítottak el* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 58). Másrészt a család felnőtt tagjai félelemmel vegyes kegyetlenséggel viszonyulnak a macskához: az erkélyre kizárt, éhező állatot csak két nap után engedik be a lakásba, ám ezután sem igazán akarják etetni. Végül az egeret megevő macska lesz az, aki „behozza” a vírust a lakásba, emiatt különítik el a kislányt karanténba, majd később a nagyszülőket is. Ilyenképpen az állat és a járvány okozta megbetegedés képzetének összemosásával Petruszvszkaja a folklórhagyományból ismert „klasszikus” toposzt, az emberek között macska képében járkáló kórról alkotott

archaikus elképzeléseket idézi fel.²⁰ Mindezekhez kapcsolódóan az elbeszélésben érdekes mozzanatot képvisel a macska pofájának kislány általi csókolgatásának ismétlődő motívuma, lévén az nem csupán „közegészségügyi” okokból nem javallott, de a hagyomány által is tabusítva van, méghozzá a macska pofájának (és szájának) „tisztátalan” volta miatt. *A macska szája is meg a kislányé is össze volt kenve valamivel – Tessék – mondta a kislány, és nyilvánvalóan nem először már; megcsókolta a macska ronda pofáját* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 53). Ez a tabu fogalmazódik meg az orosz népi bölcsességben is, miszerint „a kutyának csak a pofáját szabad megcsókolni, a bundáját azt soha, a macskánál meg éppen hogy fordítva” (CM 2002: 255). Az állat testének a tisztaság (szőrzet) – tisztátalanság (száj) szempontjából való megítélésének e kettőssége az orosz aetiológiai hagyományra vezethető vissza, mely szerint a vízözönkor a macska menti meg Noét és családját, amikor a bárkát elsüllyeszteni akaró, egérbe bújt ördögöt lenyeli.²¹

Mindemellett az intertextualitás szintjén a macskának az elbeszélés végkifejletében betöltött szerepe a világirodalom egyik klasszikus novelláját, Edgar Allan Poe *A fekete macska* című művét idézi meg, amire a narrátor külön fel is hívja az olvasó figyelmét: *A macska viszont egyre miákolt, mint abban a nevezetes elbeszélésben, amelyikben a férj megölte a feleségét, és téglával befalazta, de aztán jöttek a nyomozók, és a falból kihallatszó nyávogás nyomán kiderítették, mi a helyzet, mivel a hullával együtt befalazta az asszony kedvenc macskáját is, és úgy élt ott, hogy az asszony testével táplálkozott* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 58). Ahogyan Poe-nál a macska nyávogása árulja el a férfit, aki megölte majd – véletlenül az eleven macskával együtt – befalazta a feleségét, úgy Petrusevszkájánál is az állat hangja menti meg a kislány életét, miután a nyávogás hallatára a titokzatos idegen betöri az ajtót.

²⁰ Vö. a következő, 1983-ban lejegyzett hiedelemszöveggel: *Valaki rövidesen meg fog halni, amikor a kórság itt jár a faluban. Ha a kutyák nagyon ugatnak, az azt jelenti, hogy a nyavalya itt járkal. Az egész faluban vonyanak [a kutyák]. Senki sem látja. Pedig itt járkal. Azt ugatják a kutyák. Egy macska, vagy egy... Mint egy macska [úgy néz ki]* (ВИНОГРАДОВА, ЛЕВКИЕВСКАЯ 2016: 547).

²¹ Vö. az 1899-ben lejegyzett mondával: *...Aztán mindent elöntött a víz, és a bárka úszni kezdett. Az ördög pedig odabenn a bárkában azon kezdett el töprengeni, hogy miképpen tudná elpusztítani Noét a családjával és az állatokkal együtt. Belebújt hát az egérbe, és az egyik sarokban elkezdett lyukat rágni, hogy bejöjjön a víz. Erre az oroszán az orrából kiprűszkolte a macskát, ami aztán megette az egeret. Így a macska bundáját azóta is tisztának tartják, a nyelvét pedig tisztátalannak, mert lenyelte az egérbe bújt ördögöt* (БЕЛОВА, КАБАКОВА 2017: 131).

Egér

Az elbeszélésben a macska és az egér alakja szorosan kapcsolódik egymáshoz, mint ahogyan az a kulturális hagyomány, vagy a hétköznapi szintjén is megfigyelhető. Magát az egeret (és a hozzá hasonló patkányt) a szláv, és azon belül az orosz hagyomány is tisztátalan, kártékony állatként tartja számon, és az ún. „férges” közé sorolja (ГУПА 1997: 403). Ennek megfelelően alakjához általában negatív képzeteket társítanak, ami az állat természetével kapcsolatos (gyakran démonológiai diskurzusban értelmezett) chtonikus aspektusoknak köszönhető, azaz az egeret (és a patkányt) nemegyszer ördögi vonásokkal ruházzák fel (ГУПА 1997: 404). Mindemellett – mint azt az imént idézett 1899-es közlésből láttuk – az egér kártékonyága fontos szerepet kap a macska eredetét magyarázó mondákban is, melyek tanúsága szerint a macskát Noé bárkáján az oroszlán éppen azért „tüsszenti” a világra, hogy az megakadályozza az „ördögtől megszállott” egeret a bárka elsüllyesztésében (azaz oldalának kirágásában). Ezzel párhuzamosan a keleti szláv eszkatologikus elképzelésekben a tömegesen felbukkanó, mindent felfaló egerek viszont már nem pusztán negatív, hanem kifejezetten apokaliptikus szerepkörben jelennek meg: *...a faluban a felekezet tagjai pénzt gyűjtöttek, és azt mondták: „Ezt most elküldjük Kronstadt városába János atyának, hogy imádkozzon az egerek végett”. El is küldték az ötven rubelt, és azt írták neki: „Atyám! Imádkozz érettünk, annyi itt az egér, hogy már élni se hagyják az embert, mindent fölfaltak”. János atya visszaküldte a pénzt, és azt válaszolta nekik: „Nektek magatoknak kell imádkoznotok. Most még az egerek csak a gabonát falják föl, de rövidesen olyan egerek jönnek, amik az embereket fogják fölfalni* (ДИКАРЕВ 1895: 126).

Ez utóbbi, apokaliptikus kódban értelmezett vonatkozások Petruszevszkaja elbeszélésében is tetten érhetők az egérrel kapcsolatosan, noha itt az adott elképzelés már nem mitikus kontextusban, hanem a valóság történelmi tapasztalatából eredeztethetően jelenik meg: a rágsálók önmagukban nem okozói a kataklizmának, „csupán” az azt kiváltó kórokozó akaratlan terjesztői. Vagyis a halálos járvány akkor éri el a családot, amikor a macska az első egeret megeszi. Ugyanakkor az adott mozzanat bizonyos értelemben szintén visszacsatolható a keleti szláv mitikus hagyományhoz. Arról van szó ugyanis, hogy egyes elképzelések szerint a holtak (ősök) lelkei éjszaka az elől hagyott kenyérmaradékot egér képében fogyasztják el, s amennyiben az „ilyen” egeret a család macskája elkapja, az „ősük” elpusztítása miatt pokoli megpróbáltatások várnak a háziakra (ГУПА 1997: 405).

Összességében elmondható, hogy az egér motívuma a kulturális hagyományba ágyazottan jelenik meg az elbeszélésben, és lényegében – mintegy vezérmotívum-szerűen – végig követhető az egész cselekményen. Rögtön a mű legelején a család az ajtóban

váratlanul felbukkanó ismeretlentől megtudja, hogy az egerek a vírus elsőszámú hordozói, minek következtében a lakásban megjelenik a félelem, ami először a macskához, mint egerekre vadászó állathoz kapcsolódik. Miután egyre kevesebb ennivalót adnak neki, a macska egy nap tényleg megfog és megeszik egy egeret. Erre a kislány a dicséret jeléül megcsókolja a macska véres pofáját, így viszont a vírust is elkapja. A mű végén pedig, amikor a kislány szobájának ajtaját az ismeretlen betöri, több fejnélküli egértetemet talál, amit a macska hordott be a túlélés érdekében. Ilyenképpen az elbeszélésben az egér – mint a kór terjesztője és forrása – a járvány kontrollálhatatlanságát és leküzdhetetlenségét szimbolizálja.

A már fentebb említett Camus-regényben is a rágsálók (patkányok) a járvány előhírnökei. Ezáltal alakjuk összefüggésbe hozható a betegség, a halál és azok morális aspektusainak témájával. A rágsálók tehát – a hagyományos értelmezéseknek megfelelően – mindkét műben negatív konnotációban jelennek meg: a Petruszovszkaja-elbeszélés végén a kislány szobájában felbukkanó fej nélküli egértetek groteszk képe a végső pusztulást és a kilátástalanságot jelképezi, míg Camus regényében a patkányok megjelenése a halál elkerülhetetlenségét vetíti előre.

II.1.2 *Halhatatlan szerelem, Szeretlek*

Ahogy már a fejezet elején kifejtésre került, Petruszovszkaja leggyakrabban női témákra fókuszál, amelyekben különböző női sorsokat és élethelyzeteket ábrázol. Ezért a kutatás szempontjából alapvetően jelentős, hogy olyan elbeszélések is teret kapjanak az értekezésben, amelyek a női lét és a női szerelem kérdésköreit vizsgálják. A két kiválasztott mű a *Бессмертная любовь* (*Halhatatlan szerelem*, 1988), illetve *Я люблю тебя* (*Szeretlek*, 1993) Petruszovszkaja korai alkotói korszakának részét képezik. Tematikailag ezekben az elbeszélésekben a házasság és a szerelem dekonstrukciója kerül a középpontba, feltárva ezzel a különböző emberi kapcsolatok érzelmi és társadalmi dimenzióinak komplexitását.

1945 után a nők helyzete a Szovjetunióban jelentős változáson ment át: ahogy E. Goscilo és B. Sutcliffe is írja, a hagyományos családi és anyai kötelezettségeik dicsőítésével párhuzamosan a társadalom a nőket egyszerre termelő és reprodukáló erőnek tekintette. Ez azt jelentette, hogy a teljes munkaidő mellett az összes otthoni felelősség terhére is viselniük kellett. Az 1945-ös szovjet győzelmet követően a hatalom a nőket az ország helyreállításának szolgálatába állította. Bár a korszakban bizonyos nőket hősként állítottak be, ám a nők elsődleges feladata az volt, hogy a férfi hősök oldalán álljanak. „Az anyákat és feleségeket

a mindennapi élet racionalizálására ösztönözték, ami magában foglalhatta a lakás új, 'modern' kialakítását vagy a házimunka jobb időbeosztását. A szovjet nők egyetemre való beiratkozásának csökkenése 1950 és 1963 között azt eredményezte, hogy több nő került alacsonyabb fizetésű pozícióba" (SUTCLIFFE 2009: 13–14, 16). A nők csak korlátozottan fértek hozzá a rangos és magasán fizetett pozíciókhoz, mivel sem idejük, sem energiájuk nem maradt arra, hogy versenyre keljenek a férfiakkal. A gazdasági helyzetnek megfelelően a nők gyakran kénytelenek voltak a termelés nehéz és rosszul fizetett területein dolgozni. Mindezek eredménye az állandó feszültség, az elégedetlenség és a szörnyű kimerültség volt, ami gyakran súlyos ingerültségben, és abban a vágyban nyilvánult meg, hogy legalább a családot uralják (ГОЩИЦКО 1991: URL).

Hruscsov idejében a helyzet némiképpen változott, mivel az akkori politika arra ösztönözte a nőket, hogy inkább otthon maradjanak, és a mindennapi teendőkkel, valamint a háztartással foglalkozzanak. Csakhogy a nők számára a karrier és a háztartás kettős terhe tovább súlyosbodott a magas árak, a csökkentett szociális szolgáltatások, valamint a nőket és az értelmiséget aránytalanul sújtó növekvő munkanélküliség miatt.

A szovjet korszak vége felé az irodalomban a kortárs írónők voltak azok, akik e változást bemutatták, s a művekben megjelenő anyaalakok már egyre inkább eltértek elődeiktől. A korszak számos női szerzője nyíltan és szisztematikusan bírálta a nemi különbségeket, azt állítva, hogy az állam elhanyagolta, sőt, aktívan áldozattá tette a nőket. Néhány írónő (Tatyjana Tolsztaja, Nyina Gorlanova) úgy kezelte ezt a problémát, hogy a kollektív válságot hangsúlyozta a személyes tragédiával szemben. Mások (Szvetlana Vaszilenko) egyenesen támadták az államot, amelyet elbeszéléseik nőgyűlölőnek mutattak.

Sutcliffe szerint Petruszevszkaja műveiben lerombolta az erős nő alakjával kapcsolatos elképzeléseket, melyeket Natalja Baranszkaja prózájában még a szolidan szenvedő özvegyek és anyák révén kanonizált (SUTCLIFFE 2009: 82). Például Petruszevszkaja *Время ночь* című kisregényének főhőse, az idősödő költőnő, Anna Andrianovna az anyai megalomániát testesíti meg, elmosza a határokat önmaga és mások között, miközben gyermekeit és unokáit szinte gyűlölettel, túlzásba vitt oltalmazással, valamint saját életének anyagi és szellemi szegénységével fojtogatja. Az egyes szám első személyben íródott elbeszélés végén aztán kiderül, hogy Anna azért bánik olyan érzéketlenül valahány hozzátartozójával, mert szörnyen nyomasztja, hogy nem publikálják a műveit.

Az irodalomtörténet számontart egy epizódot, amikor 1962-ben két író, Alekszandr Szolzsenyicin és I. Grekova egy-egy munkája is beérkezett a korszak vezető irodalmi folyóirata, a *Novij mir* szerkesztőségébe. A főszerkesztő, Alekszandr Tvardovszkij –

Hruscsov jóváhagyásával – elfogadta és kiadta a Szolzsenyicin által beküldött kisregényt a Gulag-világ valóságáról (ami által az író világhírnévre tett szert), miközben utasítást adott, hogy I. Grekova szovjet antiszemitizmust leleplező regényét (Свежо предание) zárják széfbe, s a folyóirat szerkesztője „tartsa a kapcsolatot a tehetséges szerzővel”. Tvardovszkij döntését nemcsak az magyarázza, hogy a Szovjetunióban az egyre inkább teret nyerő antiszemitizmus tabutémának számított. Egy évtizeddel később, amikor Petruseszkaja küldte el novelláit a *Novij mir*-nek, hasonlóan óvatos választ kapott, miszerint „prózája lebilincselő”, ám ennek ellenére nem publikálható. Miért tartotta a *Novij mir* szerkesztősége e szerzők műveit problematikusabbnak, mint a Gulagról szóló első jelentős leleplező írást? Mind I. Grekova, mind Petruseszkaja a szovjet nők mindennapi életére összpontosított. A szerkesztők döntésének kulcsa – mint azt Sutcliffe megállapítja – valószínűleg az orosz kultúra mindennapokkal és női tapasztalatokkal, illetve e kettő fikciós formában való ötvöződésével kapcsolatos hektikuságában rejlik. Míg Szolzsenyicin feltárta a hatalmas táborrendszer borzalmas körülményeit, addig I. Grekova és a fiatal Petruseszkaja a szovjet valóság még nyugtalanítóbb értékelését adta a határozottan apolitikus nők hétköznapijainak ábrázolásával (SUTCLIFFE 2009: 3–4).

A fentiekből kiindulva az elemzés célja a Petruseszkaja korai alkotói korszakában megjelenő, a szovjet nőideál dekonstruálására irányuló írói törekvés bemutatása, illetve e dekonstrukció eszközeinek feltárása.

Petruseszkaja, amint korábban már szó volt róla, túlnyomórészt a női léthez kapcsolódó problémákat dolgozza fel műveiben. E témák általában a női főhősök, szereplők alakján keresztül kerülnek bemutatásra. Az elemzés tárgyául olyan műveket választottam, amelyekben a hősnők természetének, legfontosabb vonásainak ábrázolása a férfihoz való viszonyuk, illetve a szerelem problematikáján keresztül valósul meg. Az adott kérdéskör elsődlegességét mutatja, hogy a választott elbeszélések esetében már a címben is deklaráltan megjelenik a szerelem toposza: *Бессмертная любовь* (*Halhatatlan szerelem*, 1988), illetve *Я люблю тебя* (*Szeretlek*, 1993). A *Halhatatlan szerelem* az azonos című *Halhatatlan szerelem* ciklusba tartozik, míg a *Szeretlek* a *Rekviemek* című ciklusban, a *Тайна дома* című kötetben található meg. A hangsúly mindkét vizsgált elbeszélésben a családban ábrázolt férj és feleség viszontagságaira helyeződik, egy harmadik fél belépésével.

További közös vonás, hogy mindkét mű női szereplőinek van valamilyen mentális vagy fizikai betegsége: a *Halhatatlan szerelem* Lénája mentálisan zavaradott, és gyermeke is beteg, a *Szeretlek* hősnője pedig megbénul, s ennek következtében nem tud magáról gondoskodni. Társadalmi szempontból nézve, mindenekelőtt az életforma és a lehetőségek

tekintetében, mindkét hősnő periferikus figura (Léna irodai munkát végez, barátnője egy könyvtáros, míg a másik elbeszélés szereplője egy tanárnő), akiknek az élete kilátástalanul alakul, és betegséggel vagy korai halállal végződik.

Mind a két műben kimondottan szűkre szabott a szereplők köre, s e karakterekhez az író – mintegy általánosító jelleggel – vagy tipikus orosz neveket rendel hozzá, vagy a neveket teljesen elhagyja. A női szereplők alakját az is összeköti, hogy a férfi-nő kapcsolatban ők azok, akik a férfi után vágyódnak. Ilyenképpen a *Halhatatlan szerelemben* Léna Ivanov megszállottja lesz, és nem tud belenyugodni, amikor a férfi elhagyja őt, a *Szeretlek* című elbeszélésben pedig a feleség annyira felnéz a férjére, hogy teljes mértékben alárendeli magát neki, miközben a férj szeretője is mindig a férfira vár.

A szovjet nőideál kérdésköre az adott elbeszélésekben kettős: a *Halhatatlan szerelemben* Léna egyáltalán nem a szovjet „nőideál” megtestesítője, míg a *Szeretlek* feleség-figurája beleillik ebbe képbe (a férj szeretője viszont már kevésbé). Ugyanakkor ezek a nők csupán lényegében arra vágnak, hogy valaki igazán szeresse őket, még ha ennek végül az is az ára, hogy a saját eddigi életüket feladják. Számukra a biztonságot ugyanis nem feltétlenül az otthon jelenti, Léna még beteg, ápolásra szoruló fiát, mentálisan zavarodott anyját, és a férjét is képes elhagyni.

A *Halhatatlan szerelem* hősnője Léna, aki beleszeret egyik munkatársába, egy Ivanov nevezetű férfiba. Már a nevekből is megmutatkozik, hogy Petrusevszkaja teljesen átlagos, hétköznapi szereplőket jelenít meg: a Léna, csakúgy, mint az Ivanov, tipikus orosz nevek.²²

A férjezett Léna átlagos irodai munkát végez, és van egy beteg kisfia, akiről gondoskodnia kell. Mindemellett az anyja is mentálisan zavarttá vált, amikor unokájánál a születés után problémák jelentkeztek. Léna intézi a hétköznapi tennivalókat, a dácására való leköltözést. Személyisége meghasad, miután Ivanov elhagyja őt, noha a külvilág felé ugyanúgy teljesít mindent – a munkáját, a hétköznapi teendőket –, míg mentálisan teljesen összezavarodik az Ivanov iránti beteljesületlen szerelme miatt.

Tematikus szinten ebben a műben is a szerelem és a házasság kérdésköre jelenti a kiindulópontot, illetve a „vérvonal” folytatásának lehetősége. A szerelem és a házasság kliséit Petrusevszkaja kifordítja azzal a megoldással, hogy azzal a jelenettel nyit, amikor Léna térdén áll Ivanov előtt. Vagyis a megszokott klisé, miszerint lánykéréskor a férfi térdel le a lány előtt (hagyományosan romantikusnak tartott pillanat két ember életében),

²² Vö.: Alekszandr Vvegyenszkij *Ivanovék karácsonya* c. drámája, ahol a műben szereplő családból a cím dacára senkit sem hívnak Ivanovnak, ugyanakkor e név a dráma cselekményidejét („születéstől a halálig”) általánosító jelleggel még inkább mindenkire nézve érvényessé teszi.

Petrusevszkaja úgy keretezi át, hogy a nő térdel le a férfi előtt, ráadásul a munkahelyükön, ahol mindenki látja őket.

Dekonstruálódik a szovjet nőideál, hiszen Léna, akinek az lenne a feladata, hogy gondoskodjon a beteg fiáról, az anyjáról és a férjéről, miközben dolgozni jár, kilép ebből a szerepkörből, és saját utat választ, mindent hátrahagyva. Egy másik városba költözik, ahol egyedül él, és próbálja visszaszerezni a szeretőjét. Anyaként is elbukik, hiszen Ivanov tulajdonképpen azért hagyja el őt, mert az újabb gyermekvállalás lehetetlenné válik a már megszületett beteg gyermek miatt.

Ivanov és Léna kapcsolata dekonstruálja a címben megfogalmazott „halhatatlanságot”, amennyiben Ivanovot az alkoholizmusa a sötétségbe és a kiüresedtségbe taszítja: *fölötte is elborult az ég ... ő is elsüllyedt a sivárság és a kiüresedés mocsarában* (PETRUSEVSZKAJA 1998: 82), Léna pedig mentálisan tönkremegy. Ugyanakkor a férj, Albert másképp viselkedik, mint ahogyan ez egy szovjet/posztszovjet környezetben „normális”, azaz megszokott lenne. A férfi ilyen „eltérő” szerepe már a neve révén is kifejezésre jut: míg – ahogyan korábban szó volt róla – a többi szereplő teljesen átlagos neve általánosító jelleggel bír, addig Albertot már a keresztnéve is kiemeli ebből a közegből, hiszen az idegen eredetű, s kevésbé elterjedt Oroszországban. S bár Albert szerepe ugyan a műben minimális, mégis az ő belépésével kódolódik át az addig felépített szűzsé. Lényegében felesége hétéves hűtlensége után is felelősséget vállal érte, és hazaviszi őt a pszichiátriáról. Ennek következtében bizonyos értelemben Albert alakjában jelenik meg a szerelem halhatatlansága.

Elbeszélésről lévén szó, a történet lényegében nem a szereplők párbeszédéből bontakozik ki, hanem a narráció segítségével. A narrátor szerepe azért is kimondottan fontos, mert fokozatosan „adagolva”, mintegy szisztematikusan felépítve, külön-külön bekezdésekben beszéli el az egyes szereplők életének nehézségeit, illetve mindazt, ami a későbbiekben rájuk vár. A bekezdések elején a narrátor olyan szövszerkezeteket használ, melyek által a történet mellett a narráció is erőteljesen reflektálttá válik, a narrátor tudatosan mutatja fel az átkódolás menetét: *Mi is lesz szerelmi történetünk hőseinek további sorsa?; Ezen a helyen célszerűnek látszik elmagyarázni; Most pedig kövessük nyomon Ivanov útját; Hát így végződött ez a szerelmi kaland; Nos, Albert azonban ebben a történetben kiváltja mindenki csodálkozását* stb. (PETRUSEVSZKAJA 1998).

Szeretlek

A *Szeretlek* című elbeszélés – mint már korábban is szó volt róla – a *Rekviemek* ciklus első darabja a *Тайна дома* című kötetben. A ciklus címe már önmagában is meghatározza a történet atmoszféráját, hiszen a rekviem köztudottan az elhunytak lelki üdvéért szóló gyászmise.

Míg a *Halhatatlan szerelem* egy nő életén keresztül bemutatott, körül határolt életeseményt jelenít meg, a *Szeretlek* egy hosszabb folyamatot és több szereplő életútját ábrázolja, amit itt is egy narrátor mesél el. Az elbeszélés szüzségét tekintve egymással párhuzamosan bontakozik ki egy főtörténet (egy férj vívódásai a házasságban), illetve egy melléktörténet, ami kissé háttérbe szorul ugyan, de a befogadóra mégis sokkalta megrázóbb hatást gyakorol (egy szerető élete, s egy krízishelyzet következtében való önállósodása).

Tematikus szinten ez az elbeszélés is illeszkedik az előbbieken elemzethez, hiszen itt is a szerelem és a házasság dekonstrukciója kerül előtérbe, csak itt több szereplőre vonatkoztatottan, különböző változatokban. Az adott mű érdekessége, hogy adott esetben itt a szerző nem a leggyakoribb nevek használatával, hanem a nevek teljes mellőzésével teszi általánosabb érvényűvé a szüzst.

Ha az elbeszélés tartalmát röviden áttekintjük, egy nős férfiről van szó, aki a szeretőjével hosszú ideje együtt van, s közösen utazik vele a kiküldetésekre. Viszonyuk addig tart, ameddig a szerető férje öngyilkos nem lesz. A megözvegyült asszony ettől fogva azt várja, hogy a férfi is lépjen, s otthagyja a családját. Csakhogy a férfi, aki eddig a pontig mindent megtett volna, hogy a nővel lehessen, váratlanul inkább a saját családjával és annak ügyeivel, hétköznapi teendőivel kezd el foglalkozni, majd miután egy nap a felesége teljesen lebénul, róla gondoskodik egészen a haláláig.

Lényegét tekintve a műben a szerelem és házasság dekonstrukciójának különböző aspektusaival találkozunk. Az elbeszélésben egy házasságban megjelenő nehézségek kerülnek előtérbe, pontosabban az elején még a feleség halálát váró férfi szerető férjjé való átváltozása, amit a szerző kissé ironikus hangnemben ábrázol. A háttérben egy másik asszony, a szerető vívódása zajlik, aki egy szintén nem működő házasságban vergődik, ahol a szuicid hajlamú férj a végén ténylegesen megöli magát. Ezt követően a várt lépés megtétele helyett a férj mégis a családjával marad, minek következtében – ahogyan azt a narrátor egy megjegyzés erejéig sejteti – a szerető mentálisan tönkremegy.

A férj változását a szüzse során a tárgyakon és a környezeten keresztül is végig követhetjük. Egyrésről, amikor a férfi hangulatának romlását érzékelve a feleség a nappalit

– ahol eddig ő és a gyerekek aludtak – újra elsődleges (közösségi, vendéglátó) funkciója szerint alakítja ki, minek következtében a férj, mint családfő és házigazda szerepe ismét dominánsabbá válik a család életében: *а большая комната снова стала местом встреч, бесед и малых праздников, и муж выходил к гостям как отец чудных детей и глава дома (а не бездомная брошенная собака), и любимый почитаемый в виде божества муж (а не третий с конца претендент на собачьей свадьбе)* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1999: 224). Tehát a cselekmény előrehaladtával a férfi dominanciája látszólag növekedni kezd a családban, s a feleség is, úgy mond, egyfajta „istenségként” tekint a férjére. Ugyanakkor az ebben a szövegrészletben megjelenő ambivalens hozzáállás érzékletesen szemlélteti a fentebb már említett narrátori jelenlétet és a szereplőkkel kapcsolatos véleményformálást, hiszen a narrátor a férfit itt egyszerre hasonlítja egy „istenségként tisztelt férjhez”, s egy „kivert kutyához”. Az ilyen ironikus távolságtartás így mintegy megkérdőjelezi a férfi valódi szerepét az elbeszélésben. Másrészt a férfi következő változása akkor megy végbe, amikor szeretőjének a férje öngyilkosságot követ el. Ekkor kezd elhatárolódni a szeretőjétől, amit – a benne zajló átalakulás mintegy külső térbe való kivetüléseképpen – a lakásban végzett felújítás is tükröz.

A megnyilatkozások szintjén a narrátor az előrevetítés technikáját alkalmazza: előrevetíti és azonnal dekonstruálja is a férfi sorsának további alakulását, illetve ítéletet is mond: *С течением времени все его мечты могли исполниться и он мог бы соединиться с любимой женщиной, но путь его был долг и ни к чему не привел* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1999: 221)²³.

Meglátásom szerint adott esetben Petrusevszkaja prózájára is vonatkoztatható az a megállapítás, amit Lipoveckij és Lejderman fogalmazott meg az író dramaturgiájával kapcsolatban, miszerint az író az örökkévalóság képeire támaszkodik, ugyanakkor a születés és a halál problémája lealacsonyított formában jelenik meg, miközben a magányos hősök elszigetelt monológjai párbeszédszerű harmóniában egyesülnek, amit a szereplők szabad, oximoron-hatású nyelvezete tovább színesít (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 616). Mindez az adott elbeszélésre is érvényes, amikor például a narrátor a férfi főhős lelki világával kapcsolatosan azt fogalmazza meg, hogy a férfi a kiküldetések után, ahol a szeretőjével ment, visszatér a paradicsomból a pokolba, egy meleg, de szegényes fészekbe, ahova neki kellett a megvadult gyermekeit fegyelmeznie, minek folytán a férfi megalázva és megszomorítva érezte magát: *Как он тосковал по ночам, вернувшись из рая в ад, в*

²³ a szövegrészletben a félövér kiemelés tőlem T.L

теплое небогатое гнездо, где клубилась громоздкая, неповоротная семейная жизнь, где болели, сходили с ума и бесновались дети, мешая сосредоточиться, и их надо было умирять, и дело доходило до ремня, после чего отец чувствовал себя еще более униженным и оскорбленным (ПЕТРУШЕВСКАЯ 199: 222).²⁴

A narrátor másképpen kontextualizálja az adott szavakat vagy szószerkezeteket, oda teszi őket, ahol nem várnánk, ahol pedig relevanciájuk szerint helyük lenne, elmaradnak. Ilyen hely például, amikor a narrátor első olvasatra egy teljesen „hétköznapi”, mondhatni banális jelenetet mesél el, ahol az apa, úgymond, nevelési célzattal bántalmazza a gyermekeit. Az adott epizódban megjelennek az apa ezzel kapcsolatos érzelmei, miközben (ahogy fentebb olvashatjuk) Petrusovszkaja az *униженным и оскорбленным* szószerkezet használja. Mindez egyfajta intertextuális utalásként értelmezhető Fjodor Dosztojevszkij *Megalázottak és megszomorítottak* (*Униженные и оскорбленные*, 1861) című regényére. Különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy Dosztojevszkijnél is egy, a korban banálisnak számító szerelmi háromszög a regényszűzsé alapja, azaz az író által használt szószerkezet lényegében a klasszikus regény címének a mű szűzséjétől független, általánosan vett értelmében való megidézését jelenti az elbeszélésben, ami ezáltal is egyfajta ironikus felhangot kap. Vagyis Petrusovszkajánál az addig is hétköznapiak tűnő szűzsében, környezetben, illetve szereplőkben ironikus módon kódolódik át. Az intertextus segítségével tehát az író behoz egy témát, amelyet egy más korban megjelenő mikrokörnyezeten keresztül próbál újra lemodellálni, miközben az emberi szenvedés és megalázottság, az erkölcsi dilemmák, valamint a társadalom bizonyos problémái kerülnek előtérbe.

A férjhez köthető az egész történet folyamán felvillanó, női lábakat (a szerető lábait) ábrázoló, újságból kivágott kép is, ami csak a férfi feleségének halála után kerül le a falról. Ez a fénykép keretezi és végigkíséri az elbeszélést, ami szimbolikus jelentéssel bír. Egyrészt – véleményem szerint – a szerető lábainak ilyen megjelenítésén keresztül realizálódik a szovjet nőideál dekonstrukciója. Másrészt a női lábakat ábrázoló kép utalhat Alekszandr Puskin *Anyegin* című verses regényének egyik jellegzetes motívumára is, amikor az első fejezetben a narrátor a bálokra nosztalgiával emlékezve egy kedves leány emlékén mereng, akinek alakját – részben némi iróniával, részben az erotikumot finoman verbalizálva – leginkább könnyű lépteit és lábainak kecsessége révén idézi meg:

Két kis láb! nem feledhetem. (...)

²⁴ A félkövér kiemelés tőlem – T. L.

*Barátaim, Diana keble
És Flora arca szép nagyon,
De táncos Terpsichore lenge
Lábát jobban csodálhatom:
A szemnek, mely utána réved,
A láb több gyönyört ígérget. (...)
Szeretem Elvinám, a lábad,
Ha asztalabrosz rejti lenn... (PUSKIN 1976: 21–22).*

Míg azonban Puskin a női lábakat (tulajdonképpen a nő utáni vágyat) némi öniróniával, egyfajta romantikus kódolású nosztalgiával idézi meg művében, addig Petrusovszkájánál a fénykép a rajta megjelenített lábak révén magát a nőt személyteleníti el, s végeredményben tárgyiasítva jeleníti meg. Ezt teszi még inkább hangsúlyossá a narrátor, amikor többször is nyomatékosan konstatálja, hogy a kép még mindig kint van a falon, ezzel is kiemelve az elbeszélésben ábrázolt férfi-nő viszony felszínességét. Azzal a megoldással, hogy a narrátor az elbeszélésben legalább ötször, különböző passzusokban is kitér a falon látható fényképre, ami a nőt a férfi „tulajdonaként”, birtoklási vágyának tárgyaként jeleníti meg, az elbeszélés némileg kimozdítja az olvasót a komfortzónájából. Ugyanakkor a mű végére az immár a férfi önhibájából zátonyra futott életét jelképező „átkozott újságkép” (*проклятая картинка из журнала*) helyét a feleségről és a gyerekekről készült családi képek veszik át, az azokon megjelenített pillanatok, melyeknek a férfi – férjként és apaként – valójában sosem volt részese: *Картинка исчезла из его жизни, все то испарилось, стало как бы неинтересным в тот момент, и он неожиданно, тут же за столом, стал показывать всем маленькие, бледные семейные фотографии жены и детей – все эти походы, в которых он не участвовал, все их развлечения, бедные, но счастливые* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1999: 226).

Mint a fentiekből is látható, Petrusovszkaja kiemelt módon foglalkozik a női sorsok kérdésével, s bár a szovjet rendszer és az utána következő periódus társadalmi valóságát nem támadja nyíltan, de finom részletességgel bemutatja a szovjet, illetve orosz nők életének és hétköznapijainak nyers realitását, és különféle szinteken dekonstruálja az addig felépített, meglehetősen illuzórikus képet.

II.2 Mesék

Petrusevszkaja meséi különböző kötetekben jelentek meg, amelyeket idővel újra kiadtak. A két talán leghíresebb mesekötet a *Дикие животные сказки* ciklus, amely 2003-ban lett egy kötetben publikálva (ebbe a 1993-1994 között publikált meséi tartoznak) és a *Настоящие сказки* című kötet (a 1989-1997 között publikált meséi tartoznak ide), amely 1997-ben jelent meg. A kutatás során *Настоящие сказки* című kötetben megjelent mesék elemzése kapott nagyobb figyelmet.

Petrusevszkaja meséiben közvetett és közvetlen módon alkalmaz különböző műfaji kódokat. A műfaji sajátosságok mellett tematikus szinten ismert és kevésbé ismert motívumok is megjelennek, amelyeket gyakran redukált formában vesz át és új kontextusba helyez. Egyes meséiben felismerhetők a Propp által definiált varázsmese műfaji jellemzői, ahogy azt T. Davidova is megjegyzi, ugyanakkor ezek a művek műmesékként funkcionálnak. Ez a megközelítés a műfaji elemek keveredéséhez vezet, amely során Petrusevszkaja sajátos módon alakítja át az eredeti formát; például nem mindig követi a Propp-féle struktúra sorrendiségének szigorúságát.

Mielőtt rátérnék Petrusevszkaja meséinek részletes elemzésére, elengedhetetlen, hogy a műmese műfaját részletesebben áttekintsem, amihez elsődlegesen M. Lipoveckij megállapításaira támaszkodom. Lipoveckij munkájában arra keresi a választ, hogy miképpen lehet pontosan definiálni a műmesét (литературная сказка), mi különbözteti meg azt a népmesétől, és hogyan építkezik a mítoszból és az autentikus varázsmeséből. Meglátása szerint a műmese legjellegzetesebb sajátosságai: az intertextualitás és műfaji keveredés; a metafikcionalitás; a szereplők komplexitása; az iróniára és groteszkre való hajlam; illetve a morális és filozófiai kérdések felvetése. Lipoveckij a műmese történeti háttérét vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy a műmese időről időre eltűnik a köztudatból, majd újra felbukkan (például a romantika korában a műmese műfaja kifejezetten népszerűvé válik). Azt lehet mondani, hogy a műmese mindig azokban a periódusokban kerül előtérbe, amikor jelentős kulturális változások játszódnak le, és a társadalom szellemi irányultságában sarkalatos változás áll be, megsemmisítve, vagy legalábbis felülírva ezáltal a régi személyiségfelfogást, ami hatással van az egész művészi rendszer átrendeződésére. Ezt tapasztaljuk például a történelmi válságok idején, amikor az egész társadalom értékorientációjában egyfajta mélyreható változás következik be. A szerző szerint a szovjet periódusban is ez a folyamat érhető tetten: a műmese egyre inkább a köztudatba kerül az

1920-as évekre²⁵. Ezt követően különböző időszakokban, ismét újra és újra intenzívebbé válik a műmese jelenléte Lipoveckij meglátása szerint, aki azt írja, hogy az 1970-es évek végén, illetve az 1980-as évek elején a műfaj ismét egyre népszerűbbé vált. Lényegében ehhez a periódushoz köthető már Petruszevszkaja munkássága is.

Az 1980-as években megjelent műmesékben a mese műfajának archaikuma és a feldolgozott kortárs életanyag közötti ellentmondás sajátos „reakciót” váltott ki: megjelentek az olyan mesék, amelyekben az írók már kifejezetten arra törekedtek, hogy teljesen a mese műfajának művészi törvényeire hagyatkozzanak, és a műfaj archetípusát a kortárs anyagon teremtsék újjá, de „aktualizálás” nélkül²⁶. Az 1980-as évek irodalmában egyre világosabban felismerhetővé vált, hogy a hétköznapi erkölcsi normák, a népi erkölcsiség örök törvényei szükségesek az emberhez méltó élethez, ám önmagukban nem elegendők a személyiség és a kialakult társadalmi kapcsolatrendszer közötti ellentmondások tényleges megoldásához. Nem véletlen, hogy éppen erre a konfliktusra összpontosította figyelmét Vlagyimir Krapivin, Grigorij Gorin, Fazil Iszkander, Vlagyimir Belov, Leonyid Usztyinov és Vlagyimir Szokolovszkij is. Ebben az időszakban jelenik meg az a jellegzetes feszültség az irodalomban, amely a társadalmi zsákutcából való lelki-szellemi kiútkeresés következménye, miközben az ilyen irodalmi alkotásokban megjelenő ellentmondásosságának tudható be, hogy a „kor általános eszméjének” válsága jelentősen kihatott a kortárs írók világfelfogására is. Az ekkor megjelent mesékben – írja Lipoveckij – megjelenik az a „fal” is, amelyet az élet megoldatlan ellentmondásai állítottak az 1980-as évek esztétikai tudatának útjába. „Az 1980-as évek műmeséi éppen azért nem teljesebbek ki, mert az azokban felvetett kérdések — a népi életformához való igényes viszony, a ’legfőbb szentségeket’ és más problémákat érintő kérdések — nemcsak, hogy túlléptek a népi világfelfogás kánonján, hanem szét is feszítették az archaikus műfaji szemantika kereteit, és felülírták az annak alapját képező, a hétköznapi erkölcsi törvényekről, mint az emberi lét egyetemes és elégséges alapjairól alkotott stabil elképzelést. Az 1980-as évek meséi arra sarkallták az olvasót, hogy elgondolkodjon az emberi lélek drámai összetettségéről és a teljes kulturális örökség, valamint az intellektuális tájékozódási pontok figyelembevételének szükségességéről, illetve az emberiség történelmi tapasztalatainak mérlegeléséről, hogy

²⁵ Ebben a periódusban olyan jelentős írók mint D. Harmsz, Sz. Marsak és mások a cenzúra és a politikai nyomás miatt az ifjúsági irodalom és a mesék bástyái mögé „menekültek” annak érdekében, hogy megőrizték alkotói egyéniségüket, ez jelentett számukra egyfajta szabadságot és túlélést a kor kihívásaival szemben.

²⁶ Ezek közül Lipoveckij V. Kaverin *Верлюка* című művét emeli ki, ami valójában egy igen mély filozofikus kisregény (meseregény), a humánus egyfajta allegóriája.

megérthesse a sokrétű és egyértelmű magyarázatra nem hajló kortárs valóságot” (ЛИПОВЕЦКИЙ 1992: URL).

A műmese ilyen ellentmondásosságának nyilvánvalóvá válását az 1970-es évek végén és a 1980-as években egy mélyreható irodalmi kutatás előzte meg Lipoveckij szerint, amely az archaikus műfaji szemantika (azaz a forma tartalmának) gyökereihez, egészen a mitologikus világképig nyúlt vissza. Ezért tűntek annál mélyebbnek a műfaj belső ellentmondásai is. Azok az ellentmondások, melyek az 1970–1980-as évek fordulóján a műmese fejlődésében megmutatkoztak, arra engednek következtetni, hogy ebben az időszakban vélhetően lezárult a műmese mint műfaj alakulásának egy nagyobb szakasza, amely az 1910–1920-as évek fordulóján kezdődött. Azért került ebben az időszakban a műmese Lipoveckij szavaival élve „evolúciós holtpontra”, mivel alapvető erkölcsi és esztétikai koordinátarendszere ekkorra bizonyult szűknek és elégtelennek az olyan kiélezett társadalmi-etikai problémák megoldására, amelyeket maga a történelmi valóság vetett fel (kisebb léptékben hasonló jelenség volt megfigyelhető az 1920-as évek irodalmi meséjében).

Petrusevszkaja meséivel kapcsolatosan Saara Ratilainen úgy vélekedik, hogy azok „a tradicionális mesék ’nyelvét’ veszik alapul, de újszerű módon. Tetten érhető bennük a világirodalmi tradíció, és telítve vannak más művekre való hivatkozásokkal, allúziókkal. Petrusevszkaja meséinek eseményei nem pusztán egy elvont „irodalmi vákuumban” zajlanak, hanem az író az azt vizsgálja, milyen jelentéssel bír egy-egy irodalmi koncepció a mai ember számára. Petrusevszkaja szövegei nem csupán a mesék világát jelenítik meg, hanem azok rejtett mondanivalóját is a való világban” (RATILAINEN 2005: 15). Petrusevszkaja meséiben megtalálhatóak a folklórból ismert motívumok és a Propp által *A mese morfológiája* című munkájában leírt funkciók; e funkciók az író számára nem csupán a cselekmény menetét hivatottak megjeleníteni, de szimbolikus és metaforikus jelentést is hordoznak – írja Ratilainen. A szerző szerint Petrusevszkaja meséi intertextuálisak, s különféle utalások lelhetők fel bennük meghatározott irodalmi szövegekre, illetve egyéb kulturális tényekre, forrásokra. Meglátásom szerint Petrusevszkaja valóban felhasznál bizonyos irodalmi, kulturális és társadalmi kódokat, ám nem feltétlenül a posztmodern által meghatározott módon. Az író a meséiben e kódok révén egy mélyebb szintet jelenít meg, amely nem feltétlenül sorolja meséit a posztmodern paradigmához.

T. Davidova szerint Petrusevszkaja meséi költőiek és vidám atmoszféra jellemző rájuk. Hősei a „trigyevjatoje carsztvo”-ban, azaz a mesék birodalmában élnek, ahol grófokkal találkozhatunk, és ahol különleges nevekkal ellátott utcák sorjáznak (mint például a Jobb kéz utca), ugyanakkor teljesen hétköznapi, modern fodrászatok, könyvtárak és

iskolák találhatók ott. Bár az író műveiben az események ideje általános, hasonlóan a népi varázsmesékhez, mégis elutasítja az azok poétikájára jellemző sztereotip formulákat. Helyette művészi megformált egyéni leírásokat ad a szereplők külsejéről, személyiségéről és otthonáról. Ilyen például a gyönyörű Nyina portréja a *Девушка Нос* című mesében: *Когда она смеялась, казалось, что светит солнце. Когда она плакала, казалось, что падает жемчуг. Одно ее портит – большой нос* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1997: 53).

Az individualizáció itt egy sikeres portré-részletnek – a hosszú orrnak – köszönhetően jelenik meg. A művészi eszközök itt is a személyiség egyediségét és értékét fejezik ki. Ezt az ötletet a történet cselekménye bontja ki: végeredményben a hősnő mókás külseje vonzza magához a szegény fiatalembert, aki végül feleségül is veszi kedvesét. Mindemellett a humoros hatást a részletek, a portrék és a hősök beszéde teremti meg. Ahogyan azt Davidova is megjegyzi, az író humora legerőteljesebben a meséiben mutatkozik meg. Különösen mulatságosak Petrusovszkájánál a „mai” gyerekek beszédsablonjai, amikor művelt nagymamák-lányok beszélgetnek, akik szándékosan használnak zsargont, elkerülendő, hogy a felnőttek leleplezzék őket (Две сестры). Az ember iránti együttérzés, kerüljön is az bármilyen helyzetbe, a figyelem korunk „örök” és fájdalmas problémáira, a nyelvi finomságok érzékelése, a feszültség humor általi feloldásának képessége, a fantázia gazdagsága – Davidova meglátása szerint annak az irodalmi csodának a részei, amit Ljudmila Petrusovszkaja neve fémjelez.

T. Zolotova és E. Plotnyikova szerint az író *Настоящие сказки* című ciklusában kiemelt módon mutatkozik meg a mai orosz valóság: a nagy- és kisvárosok topográfiai realitái, a felismerhető társadalmi típusok, azok életmódja és beszédkultúrája, az őket körülvevő tárgyi világ, a tömegmédi (elsősorban a televízió és a reklám), a divat tudatra gyakorolt erőteljes befolyása. Mindezek révén, amit a kortárs kutatók a „mindennapi élet poétikája” kifejezéssel címkéznek fel, a populáris kultúra, az irodalom és a folklór sajátos kapcsolata rajzolódik ki Petrusovszkaja meséiben. Tehát ezáltal a tömegkultúrára úgy lehet tekinteni Petrusovszkaja meséiben, mint „a folklór, a városi eposz és a mítosz modern megfelelőjére, <...> amelynek hősei felismerhető társadalmi helyzetekben és tipikus környezetben cselekednek, olyan problémákkal szembesülve, amelyek közel állnak a tömegolvasóhoz” (ЗОЛОТОВА, ПЛОТНИКОВА 2012: 51). Zolotova és Plotnyikova egy másik kutató, K. Bogdanov megállapításaira támaszkodnak, aki szerint „a tömeg- és a populáris kultúra sztereotípiái alakítják ki azokat a preferenciákat, amelyek folklorizálódnak a hétköznapi diskurzus retorikai és cselekménybeli újításai során” (ЗОЛОТОВА, ПЛОТНИКОВА 2012: 51). Így a modern folklór ebben az összefüggésben nem más, mint

azon „képek, sztereotípiák és formulák tetszőleges kollázsolásának eljárása, amelyek különböző írott, szóbeli és vizuális forrásokból származnak.” (ЗОЛОТОВА, ПЛОТНИКОВА 2012: 51). A materiális tárgyakon kívül, amelyek kétségtelenül „a modern valóság szimbolikus tájékozódási pontjaiként szolgálnak”, Petruszevszkaja meséiben számos olyan szövegrész található, amely „konkrétan ezekhez a tárgyakhoz kapcsolódik”, és betölti a fent említett funkciót (ЗОЛОТОВА, ПЛОТНИКОВА 2012: 51). Szerintük ez lehet akár egy anekdota vagy propagandisztikus szlogen, egy klasszikustól származó közismert idézet, egy népszerű dal, vagy valamely filmből vett mondat stb. „A kollektív kölcsönös megértés valósága elképzelhetetlen az ilyen szövegek hallgatólágos ismerete nélkül, amelyek precedens értékűek annyiban, amennyiben már a 'közismertségük' ténye is egy aktuális közösséget képvisel.” (ЗОЛОТОВА, ПЛОТНИКОВА 2012: 51).

II.2.1 A Petruszevszkaja-mesék

Ahogy már az előző fejezetekben is említettem, Petruszevszkaja műveiben tematikus szinten az első helyet a család, a nő-férfi kapcsolatok foglalják el. Kutatásom során arra a következtetésre jutottam, hogy az általam vizsgált korpuszban a mesék elkülönülnek az elbeszélésektől és a drámáktól, amennyiben kifejezetten ezt a sajátosságot vizsgáljuk. Ahogy az elbeszélések esetében is láthattuk, és majd ahogyan a drámáknál is látható lesz, a művek többségében a felnőttek kerülnek előtérbe, azok vívódásai, miközben maguk a gyermek szereplők vagy a gyermekekkel kapcsolatos témák „másodlagos” szerepet töltenek be tematikus szinten. Ugyanakkor a mesék vonatkozásában véleményem szerint mindez megváltozik, és a gyermekkel vagy a testvérek közötti viszonytal kapcsolatos problémakör kerül az elsődleges szintre. Ez egyrészt a mese műfaji sajátosságának is betudható, illetve annak a ténynek, hogy Petruszevszkaja a kezdetekben „csak” gyermekek számára írta ezeket a szövegeket. A mesékben gyakrabban jelennek meg gyermekek, kiknek alakja nem másodlagos szintre kerül, hanem a szűzsé elsőszámú mozgatója. Ilyen például a *Нина Комарова*, *Секрет Марилены*, *Матушка кануста*, *Отец*, és más mesék hősei.

Ebből kiindulva, Petruszevszkaja meséi közül olyan szövegeket választottam az elemzéshez, amelyek tematikusan a fentebb leírt, gyakran visszatérő témák közé tartoznak, mint egy anya gyermek utáni vágyódása (*Káposztamama*), krízishelyzet elhárítása egy nem kívánt terhesség esetén (*Fekete kabát*), egy szülőpár gyermek utáni vágyódása (*Az apa*), és a testvérek közötti szeretet (*Marilena titka*).

A Petrusovszkaja meséivel foglalkozó szakirodalomban többségében arról írnak, hogy az író gyakran fordul meséiben orosz és európai népmesék szüzséihez és motívumaihoz. E. Plotnyikova a *Настоящие сказки* ciklust vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy az író a varázsmese kompozíciós struktúráját aktualizálja meséiben. Olyan elemeket emel ki, mint a baj vagy hiány megszüntetése. A főhősöknek egy nehéz feladattal kell megbirkózniuk, amelyet természetesen sikerül leküzdeniük. A károkozóval való küzdelem gyakran arra kényszeríti a hőseket, hogy egy misztikus világgal, egyfajta másvilággal (иномир) kerüljenek kapcsolatba, ahol majd meg kell küzdeniük ellenfeleikkel, és végül megtalálják azt, amit keresnek. Plotnyikova szerint a hagyomány megőrzésének érdekében ezekben a mesékben a jó (mesében szereplő főhősök) mindig győzedelmeskedik a gonosz felett, ezáltal a mesék happy enddel végződnek. A hagyományos mesealakok újrateemtésével az író újragondolja azok állandó funkcióit. A *Настоящие сказки* ciklus meséiben általában megtörik a szereplők tipológiája, valamint a pozitív és negatív pólushoz rendelt felosztásuk: az, aki a varázsló szerepét tölti be, valójában egy átlagos ember, a varázsló törődhet gyámoltja boldogságával, „igen fontos és értékes ajándékot” ad neki. A varázstárgy, ami szintén kiemelt jelentőséggel bír egy hagyományos varázsmesében, Plotnyikova szerint Petrusovszkájánál úgy jelenik meg, hogy külső jegyeiben vagy funkciójában a hagyományos mese reáliáira emlékeztet²⁷.

A mesék többsége úgy kezdődik és végződik, ahogy a varázsmesék általában: megjelenik a főhős, aki valamilyen feladattal vagy problémával szembesül, majd a történet pozitív végkifejlettel zárul²⁸. Plotnyikova szerint az író számos mesében alkalmazza a népi varázsmese meghatározott képi és kifejezőeszközeit (изобразительно-выразительные средства), ezek közül a leggyakrabban a kicsinyítőképzőket, az állandó jelzőket, az összehasonlítást, és a háromszoros ismétlést. Tehát azt lehet mondani, hogy műveinek kapcsolata a hagyományos mesei kánonnal sokféle formában nyilvánul meg. Az író szándékosan tágítja a hagyomány határait, a meséhez közel álló műfajok (fantasy, paraszti és városi legenda), valamint a mítoszok és rituálék elemeit is felhasználva. Mindeközben azonban nemcsak a mesei hagyomány átalakítása bír nagy jelentőséggel, hanem annak a városi lét realitásába való beágyazása is.

Ahogy azt a II. 3. fejezetben látni fogjuk, Petrusovszkaja drámaiban a javíthatatlan társadalom képe kiszorítja a javításra váró csehovi világot (HAJNÁDY 2016: 17–40), és ha

²⁷ Például a *Новые приключения Елены Прекрасной* és az *Анна и Мария* című mesék hősei egy varázstükörrel, illetve egy kristálygömbbel rendelkeznek.

²⁸ Ld. részletesebben Плотникова (2012: 148–154).

nem is végződnek negatívan, érezhető egyfajta negatív atmoszféra, vagy esetleg nyitottak maradnak, illetve visszatérnek a kiinduló problémakörhöz. Ugyanakkor a meséket pozitív végkifejlet jellemzi.

Az alábbiakban négy konkrét mese elemzésén keresztül szeretném bemutatni, hogyan épül fel Petrusovszkaja meséinek világa. Ezekben a mesékben az elsődleges tematikus közös jellemző a bennük szerepeltetett gyermek alakja és az azzal kapcsolatos problémák.

A cselekmény menetét a következőképpen lehet tagolni: a hiány, ami a kiindulópontot jelenti, majd ezt követi a hiány megszüntetésének folyamata, illetve a mese végéhez közeledve kialakul egyfajta teljesség, amely biztosítja a mese pozitív végkifejletét. A művek világában a meseelemek mellett mindig megjelenik két párhuzamos sík: a hétköznapi, illetve a metafizikai, melyek a mesében mindvégig váltakoznak, és amelyek közt állandó átjárást biztosítanak a segítők. A hétköznapi sík a hétköznapi, való világhoz köthető tényekben, személyekben és cselekedetekben realizálódik, a metafizikai sík pedig vagy álom formájában jelenik meg, vagy egy másik világba történő átlépéssel. Az átlépés általában abban az esetben valósul meg, ha a mesében a hős rendelkezik egy „segítőtárral”.

II.2.2 A *Káposztamama* és a *Fekete kabát*

A *Káposztamama* és a *Fekete kabát* című mesékben, mint ahogy Petrusovszkaja meséinek és más műveinek többségében is, női főhőssel találkozunk, aki nem csupán egy feladatot teljesít, hanem mindeközben változik, személyisége fejlődésen megy keresztül.

A *Káposztamama* című mese egy rövid történet, mely tulajdonképpen egy nő bűnét, majd bűnhődésének folyamatát írja le. A mesében szereplő hősnőt elhagyja a férje, s emellett abortuszon is átesik. E megrázó események után a nő életében egyfajta bűnhődési folyamat kezdődik, a meg nem született gyermek utáni vágyódás, illetve a megbánás folyamatát mutatja be a mese. A nő életében megjelenik egy kislány, Cseppecske, aki a nő gyermekét helyettesíti. Ez a kislány változik át a mű végére egy valós gyermekké.

Petrusovszkaja eme meséjében is olvasható, a gyermekét elvetető anya, s kettejük későbbi abszurd találkozását elbeszélő történet rokonságot mutat az orosz folklórból is ismert egyik szüzsével, melyben az abortuszon áteső nőnek álmában évekkel később megjelenik meg nem született gyermeke²⁹.

A *Káposztamamában* több párhuzamos elemet is találhatunk más, a világirodalomból ismert mesékkel, főként azokkal, amelyekben egy miniatűr gyermeki lényről van szó (lásd pl. Hüvelyk Matyi vagy Pöttöm Panna). A közös motívumokból, szüzsés azonosságokból kód alakul ki, amely egyfajta előképet biztosít az olvasó számára, majd ez bővül ki, illetve válik aktuálissá a modern kor megjelenő reáliáinak segítségével.

Andersen *Pöttöm Panna* című meséjében a kiinduló hiány szintén a gyermektelenség, egy anya vágyódása. A javasasszony segítségével, aki egy árpaszemet ajándékoz az anyának, megjelenik Pöttöm Panna, aki a gabonaszemből kinövő, tulipánhoz hasonló virágból bukkan elő. Petrusovszkaja művében az anya a káposztaföldön, egy káposztában talál rá a csöppségre. Jelentős eltérés a két történet közt, hogy Andersennél a gyermek termete nem válik központi kérdéssé, ellentétben Petrusovszkaja meséjével, ahol Cseppecske termete a bonyodalom kiindulópontjává válik. A szüzsét tekintve elmondható, hogy a cselekmény a két mesében teljesen eltér azok után, hogy Pöttöm Pannát elrabolja a béka. Míg az Andersen-mesében a happy endet a kislány megmenekülése és a kis

²⁹ Vö. *Amikor terhes maradtam, még nagyon fiatalok voltunk, és úgy gondoltuk, hogy nem vagyunk fölkészülve egy gyerekre. Az abortusz után ágyban feküdtem, és egyszer csak egy meleg fuvallatot éreztem. Kinyitottam a szemem, és azt láttam, hogy velem szemben az ágytámlába kapaszkodva ott áll egy kedvesen mosolygó kisfiú. [...] Évekkel később álmodtam. Azt álmodtam, hogy éppen hazaérek, és valami tizenhét éves forma fiú ott mossa a padlót. „Anyá, kifestettem az erkélyt feketére, fölmostam a padlót, most már mehetünk az apám temetésére” (ПЕТРОВСКАЯ 2008: 220–221).*

tündérkirállyal kötött házassága képezi, addig Petrusovszkaja művében az egyedülálló anya feloldozásáról és egy, a fikción belüli „valós” gyermek megszületéséről olvashatunk. Ezzel Petrusovszkaja egyrészt megőrzi a tradicionális mese funkcióját, másrészt pedig teljesen új, aktuális környezetet teremtve hőseinek, a mai kor problémáit modellálja a mese műfaján keresztül.

A világirodalmi párhuzamok mellett beazonosíthatók bizonyos, a varázsmesékhez köthető elemek is, nevezetesen a proppi funkciók, melyek a mű strukturális keretét biztosítják. Habár Propp *A mese morfológiája* című, nagyhatású munkájában csak a tradicionális varázsmesék vizsgálatára koncentrált, véleményem szerint ezek a funkciók megtalálhatók Petrusovszkaja meséiben is.

A Propp által leírt kezdeti hiány Petrusovszkajanál a gyermektelenség, és ez képezi a mese kiindulópontját, amely a proppi rendszer első funkciója (*eltávozás*).³⁰ A *bonyodalom* akkor kezdődik a mesében, amikor a nő orvoshoz megy, aki rákérdez az asszony tényleges problémájára. Ez a kilencedik proppi funkcióhoz (*közvetítés*) köthető. Történetét hallva az orvos egy misztikus szerzeteshez (монах) küldi a nőt, akinek egyik legfőbb attribútuma, hogy nem mindig lehet őt megtalálni. A szerzetes ebben a mesében a népmesék baba-jagájának (vasorrú bábájának) funkcióját tölti be.³¹ Káposztamama megfogadja a szerzetes tanácsát, és ebben a tényben realizálódik a Propp által meghatározott tizennegyedik funkció (*varázseszköz elnyerése*). Mivel valójában nem egy konkrét varázseszköz jut a hős birtokába, hanem egy „varázstanács”, ez a „funkció” eltér a Propp által leírtaktól, ahol a varázseszköz megszerzését és használatát a csúcspont követi, mikor is – néhány kivételtől eltekintve – a kezdeti hiány megszűnik, és a hős megmenekül. Petrusovszkaja művében a szerzetes mint nem evilági figura segít a nőnek abban, hogy megbocsátást nyerjen. A szerzetes tölti be a segítőtárs szerepét, aki végeredményben a nő számára biztosítja az átjárás lehetőségét a hétköznapi és metafizikai sík között. A misztikus és valós világ kettőssége innentől kezdve

³⁰ Propp szerint a kezdeti hiány – önálló mesemenet indítéka – lehet akár a gyermek utáni vágyódás is, amikor a hős keresőútra indul, hogy orvosságot találjon gyermektelenségére.

³¹ Propp leírása szerint a mesében a jaga három különböző formában jelenhet meg, és kapcsolatban áll a holtak világával. Előfordulhat olyan eset is, amikor a jaga szerepében nem öregasszony jelenik meg, hanem egy öregember (PROPP 2006: 49). Petrusovszkaja művében a szerzetes alakja hasonló attribútumokkal rendelkezik, mint a jaga általában, de annyiban el is tér a tradicionális mesék hasonló figuráitól, hogy a modern kor reáliái jelennek meg öltözetében. Mindemellett a varázsmesék jagája egy csirkelábon forgó házban él az erdőben (az élők és holtak világának határán), miközben Petrusovszkaja szerzetes-figurája szintén az erdőben él, bár a házról nem esik szó, s csupán annyit tudunk meg róla, hogy egy *kövön ül az út szélén*. Ez utóbbi motívum az orosz népi démonológia erdei démona, a lésij alakjára is asszociálhat, akinek egyik alapvető funkciója az út szélén megjelenő kísértő (дорожное исчадие), ami önmagában is a démon kettős (világok határán elfoglalt) helyzetére, azaz élők és holtak közti határmezsgyévé való létezésére utal (ld.: ИЦЕПАНСКАЯ 2003: 282).

folyamatosan jelen van a műben. A nő a valós világban elkövetett bűne, az abortusz miatt bűnhődik, szimbolikus terhessége pedig a megbánáshoz vezető utat jelöli, mely után a nő életében megjelenik egy valós gyermek. A terhesség tényét és folyamatát Petrusevszkaja a mesei próza eszköztárát felhasználva, metaforikusan írja le, mikor is az anyaföldbe vajt, káposztabimbóval termékeny gödör az anyaméhet, az alsóíngben magával cipelt föld pedig a magzat tényleges kihordását jelképezi: *Ekkor az asszony a kezével kivájt egy hatalmas földgödört, káposztabimbóval együtt, belecsavarta alsóingébe, és magával cipelte a városba, haza, magához* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 156). A terhesség időszakát, tehát a kilenc hónapot a szövegben az évszakok váltakozásának leírása szimbolizálja: „eljött a nyár, beköszöntött az ősz, leesett az első hó”, a gyermek fejlődési folyamatát pedig szimbolikusán a káposzta növekedése jeleníti meg: *a fázékban hatalmas, csodálatos káposzta terpeszkedett, a levelei pödröttek voltak, mint a rózsáé, a tetején pedig sok-sok levélke...* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 159).

De nem csupán a terhesség folyamatát érzékelteti az elbeszélő, magát a fogantatás pillanatát is megjeleníti, ami a mese metafizikai síkjához kapcsolódik. A csöppség álmában megjelenik egy távoli bolygó, ahonnan ő jött, amiről a következőket mondja el: *Ott mindenkinek szárnyacskája van. [...] Volt közöttük egy rangidős, aki felkészítette rá őket, hogy néhányuknak el kell mennie, és mindannyian félelemmel várták, hogy mikor kezd el leolvadni a szárnyacskájuk; ilyenkor a rangidős gyalog vitte fel őket egy magas hegyre, ahol feltárult előttük egy barlang bejárata, lefelé vezető lépcsőfokok... [...] és elindult lefelé, és egyre kisebb és kisebb lett, amíg akkorára nem zsugorodott, mint egy vízcsepp...* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 154). Egyszer Cseppecskének is el kellett indulnia lefelé, ezután az álma véget ért, és az anyánál ébredt fel. A kislány tehát egy másik világból érkezik, miközben a „távoli csillag”, „szárnyak”, a „barlang bejárata”, a „csepp” pedig a gyermek fogantatásának pillanatát szimbolizálják.

A kezdeti hiányt tehát a mesében a gyermektelenség motívuma jeleníti meg, majd ezt követően fokozatosan megy végbe a hiány megszűnésének folyamata, amely a nő bűnhődésén keresztül nyer konkrét formát, a teljesség pedig egy „valós” gyermek megjelenésével realizálódik. A fentebb leírt metafizikai sík mellett a hétköznapi síkon jelennek meg azok a hétköznapi dolgok – az orvos, a kórház, a káposztaföld, az erkély és a

nő feloldozása után megjelenő valós gyermek³² – amelyek a mesében a modern kor kontextusát biztosítják.

A második, a *Fekete kabát* című mese egy rövid történet egy fiatal lányról, aki öngyilkosságot követ el, mert terhessége miatt a leendő vőlegénye nem akar vele többet találkozni. Az öngyilkosság következtében a lány egy másik világban találja magát, ahonnan megmenekül, majd visszatér a saját világába. De ahhoz, hogy visszatérhessen, először próbákon kell átesnie.

A *Fekete kabát* Andersen *A kis gyufaárus lány* című meséjét idézi meg, amelyben egy sanyarú sorsú kislány „lép át” a másvilágra. Itt a kislány legfontosabb attribútumai, a gyufaszálak lángra lobbanása szimbolizálja az átlépést egy másik világba, jelen helyzetben a holtak világába, ahogyan erről J. Danyilenko is ír: „Andersen meséjében a kislánynak legfőbb attribútuma – a gyufa, amely egyszerre válik a megváltás és egy másik valóságba való átmenet szimbólumává – L. Petrusevszkaja elbeszélésében szintén alapvető cselekményformáló elemmé alakul. Éppen a gyufák megszerzésének pillanatától kezdve ébred remény a megváltásra a hősnőben. Andersen hősével ellentétben, akinél a gyufa a megváltás, a szenvedéstől való megszabadulás és egy másik világba való átmenet szimbóluma, Petrusevszkaja hősnőjének esetében minden sokkal bonyolultabbnak bizonyul” (ДАНИЛЕНКО 2014: 594). Petrusevszkaja művében ennek a fordítottja történik: a hősnő a túlvilágról tér vissza a gyufaszálak meggyújtása után. A két főhős összehasonlítása során világossá válik, hogy a legfőbb közös vonásuk a kiúttalanság állapota. Andersennél ez a kiúttalanság a mérhetetlen szegénység, amelyben a gyufaárus kislány él, s amiben úgy próbál életben maradni, hogy gyufát árul – ez azonban a kezdetektől reménytelen eszköznek tűnik a túlélésre. Petrusevszkaja hősnője számára pedig abból a helyzetből nincs kiút, hogy vőlegénye megtagadja születendő gyermeküket, s őt magát is – így a nő számára az egyetlen elképzelhető lépés az öngyilkosság marad (hasonló problémával találkozhatunk a preromantika és romantika orosz irodalmában például, Karamzin *Szegény Liza* vagy Karamzin *Ruszalka*).

Eltérően a Propp által meghatározott első funkciótól, ahol a hős útnak indul, Petrusevszkaja meséjének első mondatából megtudjuk, hogy a hősnő már eleve egy ismeretlen helyen tartózkodik, az út szélén, ahol erdő veszi körül. Lényegében ez a tér jeleníti meg a metafizikai síkot a mesében. Eltérően az a *Káposztamama* című mesétől, itt a

³² Míg a nem valós gyermeket, Cseppecskét kicsinyítő képzős szavak segítségével jeleníti meg az elbeszélő, a „valós” gyermeket negatív jelzők segítségével ábrázolja, ami egyúttal az anya kezdeti negatív attitűdjét is kifejezi.

lány csupán egyszer lép át a metafizikai síkból a hétköznapi síkba, a mese végéhez közeledve, amikor már bekövetkezett a fordulat, és egyfajta teljességhez közelít a történet. A lánynak már vannak varázseszközei, ami szintén igen fontos a varázsmesékben, így tehát a proppi tizennegyedik funkció (*varázseszköz megszerzése*) is realizálódik a mesében. E varázseszköz különböző módon juthat a főhős birtokába: vagy megmutatják neki, vagy közvetlenül adják át neki, vagy csupán véletlenül kerül a birtokába. A hősnő akkor találja meg e „varázstárgyakat”, amikor a vasútállomáson jegyvásárláskor a pénz helyett ezeket húzza elő fekete kabátja zsebéből: „Emlékezett rá, hogy ilyenkor jegyet szokás váltani, de a zsebeiben, mint kiderült, nem akadt pénz: gyufa, egy cetli meg egy kulcs” (PETRUSEVSZKAJA 2016: 211). Mivel a későbbiekben ezek a tárgyak fogják megmenteni a főhöst, a varázseszköz funkcióját töltik be. Később a papírlap segítségével kezd visszaemlékezni, a kulcs révén menekül meg az üldözői elől, a gyufásdoboz segítségével pedig egy olyan határátlépés realizálódik, melynek következtében a főhős visszakerül az ő „valós” világába.

A varázsmesék károkozójának szerepében itt a sofőr és útitársa jelenik meg, ugyanakkor e két figura és a hozzájuk kapcsolódó reáliák mitikus alakok, illetve képzetek egyfajta leképezéseként is értelmezhetők: a sofőr, mint révész, a teherautó, mint egyfajta „ladik”, az út pedig Sztüx folyóként, amelyen a révész viszi át a lelkeket. Így ez az út szimbolizálja az alvilág első állomását. A lány állandó attribútuma, azaz folyamatos emlékezetvesztése – nem tudja, hol van, ki is ő valójában – egyértelműen megfelelhető annak a mitikus elképzelésnek, miszerint az evilágból a túlvilágra átkelő lelkek nem emlékeznek semmire, ami az élők világában történt velük. A mesében megjelennek az alvilági közegre való nyilvánvaló utalások is: „Körös-körül minden fel volt túrva, frissen ásott, ocsmány gödrök tátongtak, amelyeket még nem lepett be a hó. Egyetlenegy kijáratot talált, amely levezetett az aluljáróba, úgyhogy a lány elindult lefelé. Az aluljáróban is sötét volt, a padlója egyenetlen, és lefelé vitt, csak a fehér csempés falról vetült rá egy kis fény” (PETRUSEVSZKAJA 2016: 212). Végeredményben a lány az alvilágon és a rá váró megpróbáltatásokon túljutva menekülhet meg és juthat vissza az élők világába. Mindezzel párhuzamosan a tizenötödik proppi funkció (*térbeli helyváltoztatás két birodalom között, kalauzolás*) is megvalósul a mesében úgy, hogy a helyváltoztatás háromszor is megismétlődik. Először a sofőr viszi el a lányt a vasútállomásra, majd a lány elektricskával (elővárosi vonattal) utazik egy másik pontig, ahol újból megjelenik a sofőr, és egy házhoz viszi. A modernkori reáliák ilyen alkalmazása nyilvánvalóan eltér a népmesei elemektől,

ahol még ló vagy madár hátán jut el a hős a következő pontig, ám éppen az általuk betöltött funkció biztosítja a varázsmese műfaji kódjának meglétét Petrusevszkaja műmeséiben.

A térbeli helyváltoztatás után tematizálódik a huszonegyedik és a huszonkettedik funkció (*üldözés és megmenekülés*): a lányt üldözőbe veszi a sofőr és társa, miután nem tud nekik fizetni. Betérnek egy házba, ahol a kulcs segítségével bemennek az egyik lakásba, majd a lány szerencsésen elmenekül, s elbújik egy másik lakásban. A kulcs mint varázstárgy itt kap szerepet, mivel ennek segítségével tud a lány bemenni a két lakásba. A harmadik lakásban, ahová bejut, egy nőt talál, aki a segítőtárs szerepét tölti be ebben a mesében. Itt következik be a fordulat, mivel a lány a nőtől megtudja, hogyan használja a gyufásdobozt, s hogy a gyufaszálak segítségével megtalálhatja kérdéseire a választ. Amikor a lány a zsebébe nyúl, újra a kezébe akad a harmadik „varázseszköz” is, a papírlap. Miután az tíz gyufaszálból a lány egyet már meggyújtott, az üres papírlapon megjelenik egy mondat: „Kérem, ne okoljanak senkit, anya, bocsáss meg!” (PETRUSEVSZKAJA 2016: 219). A lány tovább próbálja faggatni a nőt, de az csupán annyit mond, hogy gyűjtsen meg még egy gyufaszálat. Amikor a lánynak már csak négy gyufaszála maradt, mind négy gyufaszálat egyszerre meggyújtja, az emlékezetében hirtelen feldereng, hogy mi is történt valójában. A lány leveti magáról a fekete kabátot,³³ és visszakerül az élők világába, s ezt tanácsolja a másik nőnek is. Adott esetben az élők világa jeleníti meg a hétköznapi síkot, ahol a lány az anyjával és beteg nagyapjával él.

Mindezek alapján jól látszik, hogy Petrusevszkaja meséiben a különböző műfai tradíciókhoz való fordulás és a huszadik századi reáliák ötvözése hogyan teremt egy sajátos abszurd világot.

³³ A fekete kabát a halál szimbólumaként jelenik meg ebben a mesében, ahogy erről T. Prohorova is ír tanulmányában. Ld. ПРОХОРОВА 2008a. Ezzel párhuzamosan a fekete kabát, kendő, stb. az orosz népi délmonológiában szintén a halál jellegzetes szimbóluma, amely az e ruhadarabokról elnevezett, a halált-illetve sorsot megszemélyesítő hiedelemalakok (fekete kabátos, fekete kendős asszony) kötelező atributeuma. Vö. *A bátyám mesélte. Ahogy megyünk fölfelé a szirthez, és elhaladunk a templom mellett, ott volt a mi házunk. És amikor elindultak föl a hegyre, azt mondja, észrevették, hogy egy feketeruhás öregasszony megy előttük fölfelé. Fekete kendőbe volt burkolózva, aminek a rojtja a sarkáig ért. [...] -Hát te, néném? Hozzánk jössz? Az meg erre hátrafordult: rémületes volt, ahogy kinézett, mindene csupa fekete. [...] Ahogy a hegyről a folyóhoz futott, az öregasszony csak állt ott a szirten, és őket nézte. És ott is maradt, csak állt ott a hegyen.* (ЗИНОВЬЕВ 1987: 293.)

II.2.3 Az apa

Az *Apa* című mese úgy kezdődik, mint minden hagyományos mese: *Élt-éldegélt a nagyvilágban egy apa...* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 145), nem tudni, honnan jött, mit csinál, csak azt, hogy keresi a gyerekeit, de amikor arról kérdezik, hogy néznek ki, egyáltalán nem tud róluk semmit. Itt is a cselekmény menetét a hasonlóképpen lehet tagolni, ahogy a például a *Káposztamama* című mesénél: a hiány, ami a kiindulópontot jelenti (apa gyermekeit keresi), majd ezt követi a hiány megszüntetésének folyamata (elindul megkeresni a gyermekeit), illetve a mese végéhez közeledve kialakul egyfajta teljesség (megtalál egy gyermeket és egy anyát a gyermek mellé), amely biztosítja a mese pozitív végkifejletét. Ami viszont eltér a hagyományos varázsmesék narratív szerkezetétől, ahol a próbatételeken általában egy fiatal fiú/lány megy keresztül, itt és hasonlóan a *Káposztamama* címűben is, már egy felnőtt szereplő³⁴ áll szemben a kihívásokkal. Továbbá, míg a varázsmesékben például a jutalom egy hercegnő kezének elnyerése, itt egy gyermek (és egy új család) lesz a végső nyereség, ami azt is mutatja, hogy Petrusevszkájánál a célok transzformálódtak.

A fentebb Lipoveckij által említett Kaverin *Verlioka* című meseregénye szépirodalmi párhuzamot mutat Petrusevszkaja meséjével. Míg Kaverinnál az öreg magánya és a zeneszó materializálódik egy kisfiúban, aki majd megvív a gonosszal, Petrusevszkájánál az apa addig keresi a gyermekeit, ameddig megjelenik előtte egy kisfiú.

A mesében négy szereplő jelenik meg: egy nő, egy férfi, egy öregasszony és egy gyermek. A mű szereplői nem kidolgozott személyiségek, csak néhány jellemvonásuk van és nincs nevük se. Ahogy a *Káposztamama* című mesében, itt is a gyermek iránti vágyódás témáját járja körbe az író, viszont míg a *Káposztamamában* egy anya vezeklésének folyamata kerül középpontba, itt egy férfi és egy nő vágyódásáról olvashatunk. Mindkét szereplő egy gyermeket keres. A gyermektelenség kezdeti állapotából eljutnak oda, hogy a mű végén családként távoznak a misztikus erdőből, ahová az ismeretlen öregasszony küldte őket. Tehát a mesének itt is pozitív végkifejlete van, a hiány megszűnik.

Az első proppi funkció (*eltávozás*) abban nyilvánul meg, hogy a férfi elhagyja az otthonát, hogy megkeresse a gyermekeit, akikről nem tud semmit (a varázsmesékben a főhős általában nem emlékszik arra, hogy milyen az a dolog, amit keres, csak azt tudja, hogy keres valamit). Ehhez kapcsolódik a nyolcadik funkció (a *hiány*), hiszen a hős már a mű kezdetétől fogva a gyermekeit keresi. A tizenkettedik funkció (a *próbatétel*), jól ismert jelenet a

³⁴ Plotnyikova és Prohorova szerint ez utal a hagyomány egyfajta transzformálódására.

mesékből: az adományozó próbára teszi a hőst. A hős segít egy idős asszonynak (általában ez a baba-jaga a varázsmesében) valami nehéz holmit hazavinnie – itt egy nehéz táskát –, amiért nem varázstárgyat kap, mint a hagyományos mesékben, hanem ismét egy „varázserejű” tanácsot. Ez összekapcsolódik a Propp által meghatározott tizenharmadik funkcióval (*a hős reagálása*), amellyel a hős sikeresen teljesíti a próbát. Az öregasszony tanácsára a hősnek el kell utaznia az elektricskával a „Negyvenedik kilométer” nevű megállóig. E ponton lép át a hős a reálisból a misztikus világba: a sűrű erdőben egy kitaposott ösvényre bukkan. Az ösvény egy kis kunyhóhoz vezet, ahol étkezés után találkozik először egy gyerekkel majd egy nővel. Az erdő nem kerül részletes leírásra, csak annyit lehet tudni, hogy havazik, ez megfelel Propp megállapításának, aki azt írja, hogy a mesék az erdőt sosem részletezik pontosan: mindig áthatolhatatlan, sötét, titokzatos és nem teljesen valóságos.

A mesék tipikus eszköze a háromszori ismétlés³⁵, amelyet Petrusovszkaja is felhasznál. Például, az apa, hogy bejusson az erdőben talált kunyhóba, először bekopog az ajtón, másodszor belép az előtérbe, harmadszor pedig ismét bekopog az ajtón. Vagy egy másik esetben, amikor az idős asszony a tanács után bezárja az ajtót, a szerző így fogalmaz: *és gondosan kulcsra és láncra zárta maga után az ajtót* (PETRUSEVSKAJA 2016: 145). Ezekkel az elemekkel is aktivizálja Petrusovszkaja a varázsmese műfaji kódját.

Az leendő apának, miután a gyermek megjelenik, meg kell etetnie és itatnia, meg kell mosnia a kezét, és ezután találja meg leendő családját. Ez összeköthető a huszonötödik funkcióval: vagyis a hősnek meg kell birkóznia egy nehéz feladattal, amely után a mese pozitív véget ér – a férfi és a nő megtalálják a gyermeket. A fiúról való gondoskodás jelenete nagyon lényeges pont a leendő szülők személyes fejlődésében, mivel éppen ez az epizód készíti elő a mű pozitív befejezését. Annak ellenére, hogy a férfinak nincs gyermeke, jól tudja, mit kell tennie vele, milyen dalt kell énekelnie, hogy a fiú elaludjon: *Álom-álom, édes álom, a szélére ki ne másszon* (PETRUSEVSKAJA 2016: 147). Zolotova és Plotnyikova szerint, az „apa” elnevezést is csak a végén kapja meg a leendő apa, az elején a narrátor még leendő apaként emlegeti, utána embernek nevezi, és majd azután, hogy a férfi képes átengedni saját régóta vágyott boldogságát – a gyermeket – egy szenvedő nőnek, és bemutatja, hogy a gyermekről és az ismeretlen nőről egyaránt tud gondoskodni, kapja meg az „apa” titulust.

³⁵ Propp szerint a háromszoros ismétlés „állhat egyenrangú elemekből (három feladat, háromévi szolgálat), lehet fokozó (a harmadik feladat a legnehezebb, a harmadik csata a legszörnyűbb), vagy két negatív eredményt követhet egy pozitív harmadik. A cselekmény néha mechanikusan megismétlődik, máskor azonban a további kibontakozás megakadályozására olyan elemeket kell bevezetni, amelyek megakasztják a cselekményt, és kiváltják az ismétlődést (PROPP 1999: 73).

Miután kilépnek az erdőből, immár családként, a mese hagyományosan pozitív véget ér. A mű ezekkel a mondatokkal zárul: *Az újdonsült apa vitte a gyermekét, az asszony cipelte a holmikat, útközben pedig elfelejtették, hol is találkoztak, még az állomás nevét is elfelejték. Csak arra emlékeztek, hogy nagyon nehéz éjszakájuk volt, hosszú utat tettek meg, a magány nehéz idejét, de most született egy gyermekük, és megtalálták, amit kerestek.* (PETRUSEVSZKAJA 2016: 152). Vagyis a mesében a magány időszaka véget ér, azaz a hősök „boldogan élnek, amíg meg nem halnak”.

Kiemelném még a mesében megjelenő „negyvenedik kilométert”, ami a hős számára egy szimbolikus mérőszám a hős próbatételei között: a 40-es szám a bibliai (és részlegesen a folklór-) hagyományban a megpróbáltatások száma. Másrésről a szovjet-orosz valóság tipikus állomásneve, ami egyfajta kapcsolódási pont a reális világ közhelyes toposzaihoz.³⁶

II.2.4 *Marilena titka*

A népmesékben általában nem két testvér, hanem három fivér (időnként három nővér) jelenik meg, akiknek valamilyen feladatot kell elvégezniük apjuk, a király számára. Általában a legkisebb fiú a legsikeresebb, és ezért megkapja apja királyságának felét, valamint egy gyönyörű hercegnőt. Példaként említhetjük az ilyen típusú mesék közül a *Tűzmadár* (*Жар птица*) című mesét. Kisebb számban találhatók olyan példák, ahol két nővér szerepel, akik nagyon közel állnak egymáshoz, és gyakran ellentétes jellemvonásokat kapnak, mint például a Grimm testvérek által gyűjtött *Hófehér és Rózsapiros* mesében. Ez a mesetípus bizonyos elemeiben hasonlóságot mutat Petrusovszkaja *Marilena titka* című meséjével. Hófehér és Rózsapiros testvérek voltak, akik szerették egymást, és édesanyjukkal éltek az erdőben. Jóságúak és szorgalmasak voltak, az állatok sem féltek tőlük. Egy téli éjszakán egy medve jelent meg náluk, akit megszerettek, de tavasszal elment kincsei védelmére. A lányok többször találkoztak egy törpével, akit mindig megmentettek, bár a törpe ezért megszigta őket. Végül a medve megölte a törpét, és királyfivá változott. Hófehér a királyfi felesége lett, míg Rózsapiros a királyfi bátyjához ment nőül. Már ez a rövid tartalmi összefoglaló is mutatja, hogy a *Marilena titka* szüzséje hasonló motívumokat tartalmaz. A megjelenő két testvér, Mária és Léna kettesben, szimbiózisban élnek saját kis világukban.

³⁶ Ezzel kapcsolatban egy másik motivikus párhuzamról Zolotova és Plotnyikova írnak tanulmányukban a *Литературная сказка Л. Петрушевской: поиски синтеза традиции и новой культуры*. Szerintük a „negyvenedik kilométer” lehet egyfajta utalás a lélek negyvennapos vándorlására.

A szoros testvéri kötelék tehát, hasonlóan *Hóféhér és Rózsapiros* meséjéhez, Marija és Léna esetében is meghatározó. Őket a valódi világban leginkább iker mivoltuk köti össze, míg a misztikus világban egy varázsló, aki a károkozó funkcióját testesíti meg, a lányokat azzal bünteti meg, hogy egy egésszé egyesíti őket, és ezzel megszületik Marilena. Itt következik be a mesében a negatív fordulat, ami nem egyszeri esemény, hanem újból megismétlődik, amikor a lányokat meg akarják ölni. Tehát ebben a mesében nemcsak a negatív kezdet van jelen, hanem egy kifejezetten negatív fordulat is bekövetkezik, amely után a mese végül pozitív végkifejlettel zárul. A hősnők előtt két nehéz feladat áll. Az első feladat az, hogy egy testben kezdjenek élni – Marilena testében –, a második pedig, hogy ismét új életet kezdjenek két különálló lényként – *Lenmeriként* – és túléljék azokat a nehézségeket, amelyekkel szembekerülnek. Marilena kettős alakjának megjelenése groteszk attitűdöt kölcsönöz a mesének.

A mese felszíni rétege jól tükrözi a modern életet. Abban az életben, amelyet az író leír, nem elfogadott dolog kövérnek lenni és az utcán élni, hiszen *alamizsnát pedig ki adna egy ilyen daginak: ki látott már hájas koldust?! (PETRUSEVSZKAJA 2016: 170).*

Saara Ratilainen ezzel kapcsolatban azt írja, hogy Marilena teste a női groteszk szimbóluma, és parodizálja a mai női szépségről alkotott elképzeléseket. „Ez a mese azt is kommentálja, hogy a női test a szórakoztatóipari produkció általános eszköze. Erre nagy hatással van a média. A média egy szűk képet propagál a megfelelő nőiességről, és nem érzékelünk más lehetőségeket. Petrusevszkaja meséiben a testkérdések segítségével az 'én' és a 'másik' elválaszthatatlanul jelenik meg. A szép és vékony lányok egy kövér lánnyá válnak, És az új külső már nem csak egy maszk, amely bármikor levehető. Ekkor ismét meg kell változtatni a másságról alkotott képet, és az embernek még önmagát is 'másként' kell felismerni” (RATILAINEN 2005: 72).

Petrusevszkaja művében nagyon pontosan mutatja be a mai média fogásait, és azt, hogyan befolyásolja az embereket, miképpen téveszti meg őket. A mesében Marilena kövérségéből és étvágyából is reklámot csinálnak, például, amikor egy étterem azzal hirdeti magát, hogy Marilena milyen gyorsan tud megenni egy bárányt, vagy amikor Marilena öltözködése kerül előtérbe, és képekkel próbálják ösztönözni az embereket, hogy jobban vegyék a ruhákat:

A vacsorája egy reklámfogás volt egy étterem számára, oda gyülekeztek az emberek, akik azon vitatkoztak, hogy Marilena hány perc alatt falja fel a birkát. [...] A szabók ruhákat varrtak Marilenának, és a ruhapróbákra tévéseket és fotósokat hívtak. Marilena előtte és

utána: Nézzék, hogy megváltoztatta Marilenát az új ruhája! És a magazinokban egy vidám, kövér széparcú nő fotói jelentek meg, aki mivel egy testben élt két testvérkét, megnőtt az orra, de a szeme viszont hatalmas lett (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1997: 279)³⁷.

A műben megjelenő szereplők hasonló tulajdonságokkal rendelkeznek, mint Grimm meséjében, hasonló a külső megjelenésük, ugyanúgy szeretik egymást stb. A fontos különbség közöttük az, hogy amikor a Grimm-mesében a törpe meg akarja büntetni a két nővért, megjelenik a királynő és megmenti a lányokat, így azok a végén mindketten férjhez mennek és „boldogan élnek, míg meg nem halnak”. Ez nem történik meg Marijával és Lénával, sőt mondhatjuk, hogy az életükben megjelenő férfiak egyenesen a vesztükre törnek. Tehát a hagyományos mese-befejezés itt nem realizálódik, helyette a testvéri szeretet menti meg a két lányt.

Petrusevszkaja e meséjében két férfi jelenik meg. A mű elején Marija és Léna egy titokzatos varázslóval találkozik. A varázslónak sincs neve és alakja a misztikus világhoz köthető a mesében. A varázsló beleszeret Lénába, akit feleségül szeretne venni, Mariját pedig egy téaskancsóvá akarja átváltoztatni, amit aztán az ifjú házasság magukkal vihetnek. Sőt, a varázsló azt is hozzáteszi, hogy a téaskancsónak még fűtyülnie és sziszegnie kell, hogy ily módon mindig emlékeztesse a másik nővért arra, hogy ellenezte a házasságot.

A varázsló igen komikus, sőt ironikus szereplője a műnek. Az elbeszélő a következőket mondja el róla: *Elfuserált menyasszonyait és feleségeit akármivé is átváltoztatta: szomorúfüzzé, vízcsappá, városi szökőkúttá. Tetszett neki, hogy azok aztán sírnak egész további életükben. ... Senki nem szerette, még az anyja meg az apja sem, akiket egy kisebb veszekedés után egyszer házi papuccsá. Nem meglepő, hogy ez a papucs állandóan elkeveredett valahová* (PETRUSEVSKAJA 2016: 167, 169). Vagyis ez a két ártatlan lány először találkozik egy férfival, egy varázslóval, és ennek következtében az életük teljesen megváltozik. Mivel az elátkozza őket, és miatta egyesülnek egyetlen testben, Marilenában.

A második férfi, aki belép Marilena életébe, egy szélhámos, Vlagyimir. Az ő alakja már a való világhoz köthető, és míg a varázsló miatt a mű misztikus szintjén kell a két lánynak vezekelnie, addig a reális világban Vlagyimir tölti be a károkozó szerepét, aki miatt a lányok veszélybe kerülnek. Vlagyimir Marilena vőlegénye lett, miközben fogalma sem volt a két lány titkáról, és már maguk a lányok is kezdtek megfedkezni előző életükről.

³⁷ Az dott szövegrész a hivatalos fordításból kimaradt, ezért saját fordításomban adom meg.

Vlagyimir a reális világban kihasználja a lányokat, csak a pénzüket akarja. Fogságba ejti Marilenát, majd amikor a két lány végül kiszabadul, elutazik, és új életet kezd. A fogságba ejtés motívuma, az, hogy Marilenát bezárják, elnyomják és elszigetelik különböző mítoszokkal, legendákkal, történetekkel mutat párhuzamot, például Szent Borbála, aki az apja egy toronyba zár be. Ezzel kapcsolatban viszont megfigyelhető egy újabb eltérés a varázsmeséktől, mivel ahogy Propp is írja, a hagyományos varázsmesékben általában a király lányát szokták bezárni, és a bezárás után a lány házasságot köt és kiszabadul. Viszont Petruszskajánál a két lány szabadulása után nem köt házasságot, hanem új életet kezdenek, továbbra is közösen, így a mesében tulajdonképpen visszatérünk a kezdő szituációhoz.

A két férfi pedig megkapja büntetését, méghozzá a Propp által definiált harmincadik funkciónak (*büntetés*) megfelelően.

A *Marilena titka* című mesét három részre lehet felosztani, aszerint, ahogyan a lányoknak a különböző krízishelyzetekkel kell megküzdeniük. Az első részben a lányokat elátkozó varázsló a pozitívból a negatív életsors felé taszítja őket. Hiszen Mária és Léna híres balerinák voltak, akiket mindenki szeretett. A második résznél, miután immár Marilenaként újra elkezdnek dolgozni, és a cirkusz leghíresebb attrakcióivá válnak, újra egy férfi lép be az életükbe, és ugyanaz történik, mint az első fázisban. A harmadik fázis hozza el a lányok életébe a változást: sikerül mindennel megbirkózniuk, s már csak ketten maradnak. Mindez a mese misztikus szintjén megtöri az átkot, így a reális világban kiszabadulhatnak a fogságból.

Eddig az adott mese értelmezése során leginkább a női szereplők sorsának kérdését helyeztem előtérbe, de természetesen, ahogy a többi mese esetében, itt is megtalálhatók az egyes mesei funkciók. A vizsgált mese úgy kezdődik, mint a mesék általában – a családtagok felsorolásával, vagy a leendő hős egyszerű bemutatásával, nevének megadásával vagy beosztásának megemlékezésével. Bár ez a helyzet nem funkció, mégis fontos morfológiai elemet képez – megismerjük Marilenát, a külső jegyeit és a titkát. Ezt az elemet Propp kezdő szituációnak nevezi. Miután megtudjuk Marilena titkát, az elbeszélés folytatódik a következő funkcióval (a lány elátkozása), vagyis most már Marilenát eltávolították a színházból, és először a vasútállomáson, illetve a városi kertben él. Nem tudja többé balerinaként tartani saját magát. Ugyanakkor még az első funkciót megelőzően, vagy még inkább ezzel párhuzamosan megfigyelhetjük a nyolcadik funkciót is (*károkozás*): mint ahogyan korábban már szó volt róla, a varázsló egy testben egyesíti a lányokat, mert azok nem akarnak feleségül menni hozzá. Mint azt Propp írja, előfordulnak olyan esetek, amikor valakit megbabonáznak, és a károkozó gyakran két-három kártételt idéz elő egyszerre.

Megjegyzendő, hogy Propp a legtöbb esetben egy ember állattá való átalakulásáról, átváltoztatásáról ír, esetünkben azonban két lány változik egyetlen emberi lényé, azaz „hétköznapi” ikerpárból egy testbe zárt lánnyá alakulnak át. Ez a mozzanat a mesét valójában a misztikus síkból a való élet síkja felé mozdítja ki.

A mesében megfigyelhetünk más proppi funkciókat is, amelyek viszont nem követik teljesen a Propp által meghatározott sorrendet: azt követően, hogy a testvérpárt elátkozza őket a varázsló, a huszonötödik funkció, az az, hogy „a hős nehéz feladatot kap” figyelhető meg a mesében, mivel a lányoknak először meg kell küzdeniük az új helyzettel, amibe kerültek, majd ez megismétlődik. Propp meglátása szerint a nehéz feladat szerteágazó lehet, például ez lehet egy próbatétel étellel és itallal vagy tűzpróba, találós kérdéssel kapcsolatos feladat, ... Petrusovszkajánál a lányoknak másodszor is új életet kell kezdeniük. Ezek a nehéz feladatok némileg eltérnek a Propp által meghatározott funkciótól, hiszen a lányok a feladatok megoldása után – ez a huszonhatodik funkció – nem kapnak jutalmul fele királyságot, vőlegényt stb., hanem „csak” megmenekülnek. Ugyanakkor ők is, mint más Petrusovszkaja-mesék hősei, meghatározott személyiségfejlődésen mennek keresztül, és visszatérnek a kezdeti állapothoz. A fentebb elemzett meséhez képest itt – bár a lányoknak meg kell birkózniuk több nehézséggel is – nem történik olyan szintű változás, mint a többi mesében, hiszen *Káposztamamában* végül megjelenik az asszonynak a vágyott gyermek, a *Fekete kabátban* a nő nem követ el öngyilkosságot, *Az apában* pedig a férfi és a nő egy családként indul haza a gyermekkel.

Összességében elmondható, hogy Petrusovszkaja meséit vizsgálva a Lipoveckij által kijelölt műmesei sajátosságok, mint az intertextualitás és műfaji keveredés; a metafikcionalitás; a szereplők komplexitása; az iróniára és groteszkre való hajlam; illetve a morális és filozófiai kérdések felvetése jól érzékelhetőek az általam vizsgált mesékben is. A mesék jelentős részében kimutathatók tematikus szinten különböző folklór, orosz-, világirodalmi párhuzamok, amelyeket az író tudatosan épít be műveibe. Ez a megközelítés célzottan szolgálja a befogadói asszociációk kiszélesítését, elősegítve a szövegek komplexebb értelmezési lehetőségeinek feltárását. Petrusovszkaja szövegeiben explicit módon utal arra, hogy a befogadó által olvasott mese egy fikció, viszont a szövegek világán belül gyakran elmosódik a realitás és a misztikum határa. Petrusovszkaja meséiben nem jelennek meg klasszikus értelemben vett fantasztikus tematikus elemek vagy motívumok; kizárólag a modern valóság elemeiből építkezik, azonban ezeknek a sajátos elrendezése és

kontextusba helyezése olyan hatást kelt, mintha a történetek a fantasztikum világába tartoznának.

Véleményem szerint ez a játékos váltogatás a valós és transzcendens elemek között arra szolgál, hogy a befogadó figyelmét a fikcionalitás jellegére irányítsa, illetve ezáltal alakul ki a mesékben egy sajátos és összetettebb narratív dimenzió. Prohorova szerint Petruszevszkaja meséi az olvasó-hallgatóhoz (читатель-слушатель) szólnak, dialógusba vonva őt a szerzővel, az elbeszélővel és a hagyománnyal is. Az író egyes meséiben a folklórhagyományokat irodalmi szövegeken keresztül hozza párbeszédbe saját szövegeivel, míg más esetekben a szóbeli népművészeti műfajokat újraértelmezve alkotja meg történeteit. Mindkét esetben a folklór által kínált képek, motívumok és szereplőfunkciók jelentősen átalakulnak, új kontextusban nyernek értelmet, miközben megőrzik eredeti kulturális jelentésük bizonyos aspektusait.

EXKURZUS: Meséből mémek

Petrusevszkaja Moszkvában született 1938-ban. Gyermekkorában volt olyan periódus, amikor szülei arra kényszerültek, hogy lányukat nevelőotthonba adják, ahol Petrusevszkaja azzal szórakoztatta a többieket és saját magát, hogy meséket talált ki, amelyeket ezután a társainak mesélt el. Innen eredhet vonzalma a gyermek- és felnőttmesékhez egyaránt.

Ljudmila Petrusevszkaja műveiben általában igyekszik reflektálni az adott kor visszasságaira, a mindennapi lét nehézségeire. Művészetében gyakoriak a rövid formák, s az író ars poeticáját vizsgálva az is megfigyelhető, hogy abban a mesék igen fontos szerepet töltenek be. Petrusevszkaja háromféle mesével dolgozik, melyek vagy felnőtteknek, vagy kifejezetten a gyerekeknek szólnak, valamint találkozhatunk olyan mesékkel is, amelyek ugyan gyermekkönyvként is értelmezhetőek, ugyanakkor a mögöttes tartalomnak köszönhetően a felnőttek számára is olvashatók. A *Péter, a malacka* című mesekönyv-sorozat a második kategóriába tartozik, az író a gyermekközönségnek írta. Petrusevszkaja eredetileg az unokáinak szánta ezeket a történeteket,³⁸ így azok keletkezése is ezt a szándékot erősíti. A mesekönyv-sorozat kezdetben nem közvetített semmilyen társadalmi üzenetet.

Ugyanakkor 2006 körül az interneten megjelentek olyan mémek, melyek lényegüket tekintve ennek a mesének paródiái. Az általam vizsgált mesekönyv-sorozat és az ahhoz kapcsolódó mémek megjelenése révén szeretném bemutatni, hogy e mémek hogyan adnak új jelentést a *Péter, a malacka* című meséknek, miképpen helyezik azokat új kontextusba, valamint hogyan reflektálnak az író művészetére.

2002-ben e szériából három kis kötet jelent meg: 1. *Péter, a malacka vendégségbe megy* (Поросёнок Пётр едет в гости), 2. *Péter, a malacka és a bolt* (Поросёнок Пётр и магазин), 3. *Péter, a malacka és az autó* (Поросёнок Пётр и машина). Egy hosszabb kihagyás után még két könyv jelent meg 2020-ban: 1. *Péter, a malacka és a varázstorony* (Поросёнок Пётр и сказочная башня), 2. *Péter, a malacka. Új kalandok* (Поросёнок Пётр. Новые приключения).³⁹

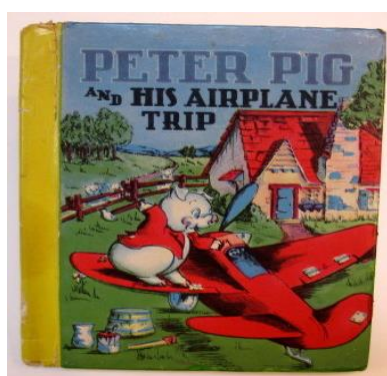
Petrusevszkajánál a mesék felépítése letisztult és jól áttekinthető: oldalanként egy-két mondattal kísért illusztrációkból épülnek fel. A mese cselekménye is rendkívül egyszerű:

³⁸ Péter, a malacka nevét is Petrusevszkaja egyik unokájáról kapta, Maruszja, a kutya pedig Sz. Reichstein lányáról lett elnevezve.

³⁹ Jelenleg Oroszországban e könyvek nincsenek forgalomban.

például a *Péter, a malacka és az autó* című mesében Péter különböző járműveken szeretne közlekedni, de mivel nincs neki semmilyen járműve, ezért a képzelete segítségével kezd el utazni. A felépítést és a cselekményt tekintve egy tipikus tanító jellegű mesét alkotott az író. A célja, hogy szórakoztatva tanítson vagy tanítva szórakoztasson, arra tanítja a gyerekeket, hogyan használják a képzeletüket. Ezeket a meséket az állatmesékhez⁴⁰ lehet sorolni, hiszen a főhős egy kismalac. A *Péter, a malacka* című mesékben csak állatok szerepelnek, akik házakban élnek, járművön közlekednek, tehát úgy élnek, mint az emberek. Mindezzel együtt úgy is viselkednek, öltöznek, mozognak: Péter is két lábon jár, míg mellső végtagjait kézként használja.

Petrusevskaja meséjét Alekszandr Reichstein illusztrálta. Az illusztrációk is jól tükrözik a mese letisztultságát, egyszerűségét, és jól illeszkednek Petrusevskaja szövegéhez.⁴¹ Az illusztrációk képi világában egy utalás⁴² is felfedezhető a *Peter Pig and His Airplane Trip* című amerikai mese illusztrációjára. Ez a mese 1943-ban jelent meg, Betty Howe rajzainak kíséretében. A színek használata és az a tény, miszerint mindkét mese főhőse egy kismalac, aki repülővel szeretne elrepülni, a két mese közötti kapcsolatra utalhat.



A Peter Pig and His Airplane Trip, valamint Péter, a malacka vendégségbe megy című mesekönyvek borítója

⁴⁰ „Állatmesének nevezünk minden olyan mesét, amelyben az állatok az emberrel egyenrangú módon gondolkodnak, beszélnek, cselekszenek, anélkül, hogy ezáltal akár a mese emberszereplőiben, akár a mese elmondójában vagy hallgatójában a csoda érzetét keltenék, vagyis azt a benyomást, hogy ők most valamely természetfeletti jelenség részesei” (BOLDIZSÁR 2001:73)

⁴¹ Petrusevskaja elutasítja a meséből készült mémeket, míg Sz. Reichstein pozitívan vélekedik a kortárs orosz (városi) folklór ilyenfajta megjelenéséről, sőt, Finnországban az egyik gyerekeknek szóló fesztiválon nem csupán a gyerekeknek volt lehetőségük eljátszani Péter malackát, de a felnőttek is megtekinthették az átírt változatot, ami kifejezetten csak a felnőtteknek szól. Lásd O. Gyerkacs, V. Bikov interjút Sz. Reichsteinnel: «Трактор я не крал» [Электронный ресурс] // Портал «Новая газета Европа» <https://novayagazeta.eu/articles/2023/05/07/traktor-ia-ne-kral?ysclid=Ijve3dwvoj> 43204907 (Доступ:14.14.2023).

⁴² Lásd: Поросянок Пётр [Электронный ресурс] // Портал «Lurkmore» https://lurkmore.me/Поросянок_Пётр (Доступ:14.14.2023).

Manapság a mémek egyre fontosabb szerepet töltenek be a kultúrában, ami azt eredményezi, hogy a kutatók is egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek a mémek vizsgálatára. Maga a *mém* fogalma (és annak első, általánosan elterjedt értelmezése) Charles Dawnkinstól ered, és a mai kutatások tükrében meglehetősen képlékeny, nehezen megragadható kategória. Dawnkins szerint a mém „a kulturális közlés (transmission) vagy az utánzás (imitation) alapegysége”. Szerinte a mém lehet egy dallam, egy gondolat, egy jelszó, de akár ruhadivat, edények készítésének vagy boltívek építésének módja is (DAWNKINS 1986: URL).

Dawnkins önző gén analógiáján elindulva Daniel C. Dennet a következőket írja a mémekről: „A mémek ugyancsak láthatatlanok, és mémhordozókon – képeken, könyveken, szövegeken (az adott nyelven, írásban, szóban vagy digitálisan kódolva stb.) utaznak. A mémek léte néhány médiumban a fizikai megtestesüléstől függ; ha ezek megsemmisülnek, a mém eltűnik. Természetesen később egy ettől független médiumban újra megjelenhetnek – hasonlóan ahhoz, ahogy a dinoszauruszok génjei is összeállhatnak a jövőben” (DENNET 2008:022).

Dawnkins mém fogalma különbözik az internetes mémtől. Shifman munkájában a következő módon definiálja az internetes mémeket: „(a) digitális tartalmak olyan csoportja, amelyek tartalmilag és/vagy álláspontjukat tekintve közös jellegzetességekkel bírnak, (b) létrehozójuk tisztában van más hasonló tartalmak létezésével, továbbá (c) nagy számú felhasználó az interneten terjeszti, utánozza és/vagy módosítja őket” (SHIFMAN 2016: 4).

Istók Béla Shifman felosztásából a behaviorista nézőpontot tartja relevánsabbnak az internetes mémek elemzésénél, mely szerint „a mémet és hordozóját nem lehet szétválasztani, mivel a mém önálló léttel nem bír, kizárólag az eseményekben, szokásokban, szövegekben létrejövő megnyilvánulásaiban létezik, vagyis csak kódolt formában lehet megtapasztalni” (Shifman 2016: 2). Istók elemzése alapját is ez vezérli, mivel ez a szemlélet lehetővé teszi a képek, szövegek és kép-szöveg együttesek empirikus vizsgálatát, hiszen „kifejezetten statikus, jól körülírható, egyértelmű dolgokként tekint a terjedő elemekre” (SHIFMAN 2016: 3). Az internetes mémek definiálására Istók két komplementer fogalom bevezetését javasolja, ezzel próbálom majd a továbbiakban én is leírni az általam vizsgált mémeket. Az első fogalom a szemiotikai állandó (SzÁ),⁴³ a másik pedig a szemiotikai

⁴³ „Egy mém azon összetevője, amely az adott mémsor valamennyi elemében megtalálható. A rendszeresen visszatérő komponens a diskurzusban résztvevő személyek számára jól ismert eseményt, jelenetet, gondolatot stb. képez le (pl. egy ismert futballista különleges megmozdulása, egy híres politikus beszéde, egy népszerű film egyedi képkockája)” (ISTÓK 2014:134).

változó (SzV).⁴⁴ Istók megközelítésében az internetes mém „az adott mémsornak az az eleme, amely SzÁ-jában – legalább annak szignifikátumában – megegyezik a mémsor többi elemével, SzV-jában viszont eltér attól. Egy mémsor az azonos SzÁ-val rendelkező internetes mémek halmaza, egy mémcsalád pedig az azonos fogalmi körbe tartozó mémsorok együttese” (ISTÓK 2018: 134).

Glozer Rita szerint „jellegzetes mémalkotó stratégiák a paródia, a remix vagy a mashup, ami világosan mutatja, hogy természetüknél fogva derivatív, származékos médiaszövegekről van szó, melyek valamilyen elsődleges, alapvető tartalom átdolgozásával jönnek létre, és fontos erőforrásuk az imitáció” (GLOZER 2016: 3). Az idézetből a paródiát szeretném kiemelni, hiszen Istók Béla is arról ír, hogy: „egy prototipikus internetes mém [...] hatáskeltésének eszköze a humor, a humor forrása pragmatikai alapú” (ISTÓK 2018: 136).⁴⁵ Istók Béla szerint egy mém akkor nem tűnik el, akkor marad meg a köztudatban, ha elég humoros. A *Péter, a malacka* típusú mémeknél is fontos szerepet játszik a humor, illetve a paródia, hiszen először a mesét parodizálták.

A Péter malacka mémsorokból kialakult egy mémcsalád. Ez a mémcsalád úgy jött létre, hogy először magát a mesét parodizálták és készítettek új parodisztikus meséket belőle (*Поросёнок Пётр гот, нах!, Поросёнок Пётр отправляется в Ад, Поросёнок Пётр в Сайлэнт Хилле и Поросёнок Пётр на приёме у известного психоаналитика*), majd Péter felkerült a *Двач* nevű honlapra, elkezdődött a mémgyártás, létrehozva egy módosított narratívát. A Péterből készült mémek inkább a vizualításra támaszkodnak, így az illusztráció nagyobb jelentőséggel bír a mémalkotások során, mint Petruszka meséje. Ez nem jelenti azt, hogy a mese szövege teljesen eltűnik, csupán háttérbe szorul.

Az alábbiakban három különböző mémsort szeretnék bemutatni: 1. amikor az egész mese mém, 2. emigrációs mémek, 3. politikai töltetű mémek. Az általam vizsgált korpuszban a mémben a kép marad mindig ugyanaz, Reichstein illusztrációját használják a mémalkotásnál kisebb változtatásokkal, deformációkkal, például a malac fejének egy híres ember fejével való behelyettesítésével. A szöveg azonban, amely a kép alsó részében jelenik meg, és egy-két mondatból áll, mindig változik.

⁴⁴ „Az adott mémsoron belül mémenként eltérő, a szemiotikai állandót kiegészítő kontextuális, illetve kontextuális összetevő” (ISTÓK 2014:134).

⁴⁵ Istók ezzel kapcsolatban azt is megjegyzi, hogy: „A SzÁ és a SzV pragmatikai, szemantikai vagy grammatikai 'összjátéka' felel az internetes mémek humoros hatásáért. Amikor egy kép, szöveg vagy képszöveg kapcsolat terjedni kezd, általában a SzÁ újszerűsége önmagában is elegendő a humoros hatás eléréséhez: ha ugyanis egy integrált esemény, jelenet, gondolat stb. nem lenne a befogadók számára eléggé humoros (vagy frappáns, ironikus, abszurd stb.), semmi sem indokolná annak SzÁ-vá válását. Miután azonban egy mémsor 'hosszúvá', népszerűvé válik, nagyobb szerephez kell jutnia a SzV-nak: ez felel ugyanis azért, hogy a mémeket változatosnak, egyedinek érezzük” (ISTÓK 2014:138).

Az első, kiinduló mém a «Поросёнок Пётр в Сайлэнт Хилле». Ennél a mémnél – amennyiben Istók Béla meghatározását vesszük alapul – az egész mesekönyv szerkezete, külalakja a szemiotikai állandó, a szemiotikai változó pedig a szöveg, illetve egyes ábrázolások – állatoké, vagy azon tárgyaké, melyeket Péter használ. A szöveg ennél a mémsoránál teljesen megváltozik, és az eredetiben megjelenő egy-két rövid, pár szóból álló mondatot terjedelmes mondatok váltják fel, amelyek a *Silent Hill*⁴⁶ cselekményére utalnak. Ez a mémsor egy eléggé horrorisztikus és erőszakos változata a *Péter, a malacka* című mesének.



A bal oldalon az eredeti meséből, jobb oldalon a fent említett mémsorból való kép látható.

A második és harmadik mémsornál a mese szövege nem játszik jelentős szerepet, csupán az illusztrációt lehet szemantikai állandónak nevezni. A második mémsorban – az „emigrációs” mémekben – Péter egy piros traktoron szeretne emigrálni. Elhagyja Ráskát (Oroszországot) egy jobb jövő reményében. A szemantikai változót itt a különböző mondatok vagy útjelzőtáblák képezik. Az elemzett korpusz alapján ez tűnik az orosz honlapokon legtöbbször megjelenő mémnek. Ehhez a képhez egy állandó, sokat mondó frázis is társul: *Пора валить* (ideje lelépni). Ezáltal az orosz köztudatban ez a mémsor az emigráció sajátos szimbólumává vált, és jól ismert azok számára, akik szeretnék elhagyni Oroszországot vagy már sikeresen el is hagyták. Ezzel magyarázható, hogy üzemel egy olyan orosz honlap, ahol Péter alakja egy kis ikonban jelenik meg: e honlap valójában azokat segíti, akik emigrálni szeretnének Oroszországból.⁴⁷

⁴⁶ Az adott mémsor a 2006-ban megjelent amerikai filmre, a *Silent Hill*-re épül.

⁴⁷ A honlap címe: <http://pora-valit.com>



Az első és a második képen az emigráló Péterről szóló mém sor egy-egy darabja látható, míg a harmadik képen a 2020-ban megjelent Péter, a malacka és a varázstorony című mesekönyv borítója (itt már Péter egy traktoron ül, ami utalhat az illusztrátor tudatos járműválasztására).

2010-ben az emigráló Péterről készült egy dal is. A trágár szavakkal telített dalszöveg lényege: a malacka fehér ingben a lopott traktorral elhagyja Oroszországot, amit Ráskának neveznek. A hely, ahová elvándorol, egy jobb hely, ahol nagyra becsülik majd a fehér inge és a lopott traktora miatt. Maga a videó egy Leprozorij (Лепрозорий, «Лепра») nevezetű honlapon jelent meg, ami egy zárt oldal, ahová csak meghívással lehet csatlakozni. Innen szivárgott ki a videó, és ma már a youtube-on⁴⁸ is elérhető.

A harmadik típust, amely a Petrusevszkaja-mese illusztrációja nyomán született, a politikai töltetű mém sorok alkotják. Dannah Boyd úgy véli, hogy az ilyen típusú mém sorok nem csupán az önkifejezésnek, de a politikai állásfoglalásnak is adekvát eszközei. „Politikai részvételnek e tekintetben nem pusztán a szűkebb értelemben vett aktuálpolitika értendő,

⁴⁸ A videó megtekintéséhez link: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9HK2JPvPM>

hanem a társadalom felépítésével, hatalmi viszonyaival, folyamataival kapcsolatos állampolgári értelmezések, kritikák, cselekvések összessége” (MATYUS 2016: 6).

Például az egyik ilyen mémsornál Péter a traktoron ül, felette egy felhő-buborékban Lermontov verse jelenik meg, ami utalás egy 2017-ben történt incidensre. 2017-ben az EU–Ukrajna csúcstalálkozón Ukrajna többek között megkapta az európai vízummentességet. Ezzel kapcsolatban tartott beszédet Petro Porosenko, aki a verssel akarta jelezni Oroszországnak, hogy országa inkább Európa felé nyit. Porosenko nem az egész verset idézte, csupán a vers első négy sora hangzott el:

*Ég áldjon, mosdatlan Oroszhon,
Rabok hona, urak hona,
Kék mundér, ki feszítsz a poszton,
S te nép, kin csattan ostora* (LERMONTOV 1974: 131).

Porosenko beszédére Vlagyimir Putyin is reflektált⁴⁹ egy beszélgetés során a «Прямая линия с Владимиром Путиным» című műsorban, ahol az adott idézettel kapcsolatos véleményéről kérdezték. Putyin válaszképpen a vers második versszakát idézte, ezzel hangsúlyozva, hogy meglátása szerint Porosenko hibásan értelmezi Lermontov versét:

*A Kaukázus lesz tán a rejtek,
Mely cáraidtól elfedez,
Mindentlátó szemük nem ejt meg,
Mindenthalló fülük se les* (LERMONTOV 1974: 131).

⁴⁹ Link a videóhoz: <https://www.youtube.com/watch?v=YiWVtJeWjtU>



A képen a fent elemzett mém látható

Összességében elmondható, hogy miközben Ljudmila Petrusevszkaja *Péter, a malacka* című meséjének főhősét mémmé alakították, a mémgyártók tudatosan vagy spontán módon úgy használták fel az eredetileg kizárólag gyermekek számára írt mesét, hogy az véleményem szerint továbbra is illeszkedik az író sajátos ars poeticájába. A kilátástalan helyzetek, a mindennapi orosz lét viszontagságai visszatérő elemek Petrusevszkaja műveiben, melyek e mémekben is megjelennek. Bár a gyerekeknek szóló mesék – lévén a lehető legpozitívabban kívánják bemutatni az ábrázolt dolgokat – nem tükröz(het)ik Petrusevszkaja írói világának poétikai jellegzetességeit, és az arra jellemző nyelvezetet (zsargon, beszélt nyelv) sem találjuk meg bennük, a mémekben éppen ezen sajátosságok mutatkoznak meg a legmarkánsabban.

II.3 Drámák

Ljudmila Petrusovszkaja számára az 1970–1980-as években írt drámái hozták meg a sikert. Ám a nyomtatásban megjelent drámákat meglehetősen ritkán állították színpadra, mivel nem illeszkedtek az akkori „fejlett szocialista” világlátásba, mindenekelőtt a kilátástalan mindennapok megjelenítése miatt. M. Gromova az orosz kortárs dramaturgiával foglalkozó könyvében megjegyzi, hogy sok esetben Petrusovszkaja művészi világának elutasítását az okozta, hogy drámáihoz felületesen, nem megfelelő módon és nem a kellő eszmei-tematikai nézőpontból (идейно-тематический подход) közelítettek (ГРОМОВА 2013: URL).

Ahogy V. Klimova is írja, Petrusovszkaja ellenállása a szovjet ideológiával szemben az író nő rejtett mondanivalójában jelenik meg, a totalitarizmus szörnyűségei, áldozatai pedig a hétköznapi létben öltenek formát. Ugyanakkor Klimova megjegyzi, hogy Petrusovszkaja néhány művében, ahogy a *Московский хоп*-ban is, élesen megmutatkozik az ideológiával szembeni ellenállás (КЛИМОВА 2011: URL).

Az 1970–1980-as években Petrusovszkaja újító szándékai a drámában a szocialista realizmus kánonjának dekonstrukciójában, illetve egy alternatív művészi rendszer kialakításában mutatkoztak meg. A szocialista realizmus kánonjának leépítése a forma szintjén is tetten érhető, a művészi fogások széles spektrumának köszönhetően. Ahogy Klimova is írja, Petrusovszkaja a korszak többi írójával együtt egy új típusú drámát hozott létre oly módon, hogy fellazította a szocialista realizmus elavult elveit. Az „új drámában”⁵⁰ fontossá válik a hétköznapi lét, a mindennapiság, az optimista modus felcserélése a tragikussal, illetve N. Ivanova meglátása szerint egy új hőstípus jelenik meg, a „tudatos szerencsétlen” («намеренные несчастливцы») (КЛИМОВА 2011: URL).

Az író nő drámáinak színrevitelével kapcsolatban a kutatók eltérő megállapításokra jutottak. M. Lipoveckij és N. Lejderman két lehetséges megközelítést ír le: az első csoportot alkották azok rendezők, akik úgy álltak Petrusovszkaja műveihez, mintha azok pszichologizált drámák volnának csehovi szellemben: témájuk a család felbomlása és az értelmiségiek szenvedése annak következtében, hogy nem tudnak hozzászokni a nehéz

⁵⁰ Ez a kifejezés Koljadához és az urali iskolához fűződik. Sz. Vasziljeva azt mondja, hogy az urali iskola vagy az ún. „új dráma” Koljada erőfeszítéseinek köszönhetően jött létre. Az urali iskola drámaíróira jellemző a depresszív kontextus, az erkölcsi értékek és a világ pusztulása (felbomlása), a lét örömeinek elvesztése, hőseik nem tudják, hogy miért vannak éppen egy adott szituációban (ВАСИЛЬЕВА 1992: 63). Petrusovszkaja drámáiban nem feltétlen jelenik meg a világ pusztulása motívum, sem a lét örömeinek elvesztése, és hősei véleményem szerint nem is gondolkodnak el azon és nem kérdőjelezik meg, hogy miért vannak különböző helyzetekben.

életkörülményekhez (ld. például: *Három lány kéken*). A másik mód Petrusovszkaja drámáinak színpadra vitelében az abszurd tragikus farce (трагифарс), amely a színészi improvizációhoz mai reáliákat használ (ld. például *Kolombina lakása*).

Mindezek mellett Kalafatics Zsuzsanna arról ír, hogy „a csehovi örökség újraértelmezésének egyik útját a posztvampilovi dramaturgia képviseli” (KALAFATICS 2016: 126). A csehovi hagyomány megjelenése, amely így egy új kontextusba helyeződik, esetenként a klasszikusnak számító szöveghelyekkel, mitológémmakkal való posztmodern játékként értelmezhető. „Az új hullám alkotói (többek között Petrusovszkaja és Szlavkin) azok, akik a szocialista realizmus hurraoptimizmusával, idealizált valóságképével szemben meghallják a disszonáns hangokat, érzékelik és láttatják a szovjet társadalom működésképtelenségét. Műveikben a csehovi drámák a szovjet korszak, a brezsnyevi éra anyagi és erkölcsi romlásával, torzulásával szembeállítható sajátos szubtextust képeznek” (KALAFATICS 2016: 126).

A kutatók többsége egyetért abban, hogy Petrusovszkaja az első jelentős drámaíró a „posztvampilovi korszakban”, és nagy szerepet játszott a drámairodalom posztmodern felé való fejlődésében. E. Nyikulina is azt emeli ki, hogy Petrusovszkaja követi a vampilovi tradíciókat egyfelvonásos drámáival. Vampilovot még aligha lehetne a posztmodernistákhoz sorolni, de az ő műveiben is megjelenik a játék és élet elválaszthatatlansága, amely éppen a „posztmodernista kultúrára” jellemző, írja Lipoveckij és Lejderman (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 273). Miközben a vampilovi hősök állandóan a hitelességet keresik a viselkedésmódokban és az emberi kapcsolatokban, igyekeznek áttörni a „képmutatás falát”. Másrészt csupán a játékban, az állandó bolondozásban (дуракавание) merül ki fel nem használt életerejük, szenvedélyük és tehetségük – éppen a játék energiája az, ami megkülönbözteti a vampilovi hőst az őt körülvevő maszkoktól.

Petrusovszkaja hősei ugyanakkor csupán „élnek” a mindennapokban, miközben mindvégig szembetűnő a mindennapiság túlsúlya. Gromova szerint az író drámáiban a hétköznapi lét nem a háttér, hanem a főszereplő, amellyel a hősök mindennapi harcot vívnak a létezés érdekében (ГРОМОВА 2013: URL). Lipoveckij pedig azt a tényt emeli ki, hogy Petrusovszkaja hősei egy posztkatasztrofális térben élnek, miközben életmódjukban és helytelen, komikusan tört nyelvükben a kultúra degradációja mutatkozik meg (ЛИПОВЕЦКИЙ 2012: 60). A hősöknek nincs idejük elgondolkodni azon, hogy milyen történelmi okokra vezethető vissza az a hétköznapi „pokol”, amelyben élnek: ez az egyetlen életük, ahol gyerekeket kell nevelniük, élelmet és szállást találniuk, szerelembe esniük és az állandó csalódásokat elviselniük. „Bár Petrusovszkaja hétköznapi helyzetei társadalmon

kívüli, sőt időtlen szituációkként jelennek meg (az idő jelei minimalizálhatók, vagy semleges színházi díszletekkel helyettesíthetők, mint például a *Kolombina lakásában*), színházában mégis összefonódnak a történelmi és egzisztenciális dimenziók, a disztópikus és abszurd hétköznapiak képében. Az abszurditás egyrészt történelmi jelenséggént jelenik meg – a szovjet történelem katasztrófái által feldúlt élet romjaiként –, másrészt pedig az olyan legalapvetőbb, ’örök’ emberi kötelékek, mint a szülők és gyermekek, férfiak és nők, barátok és rokonok közötti kapcsolatok velejárójaként.” (ЛИПОВЕЦКИЙ 2012: 60–61). Petrusovszkaja műveiben a késő szovjet kor mindennapi életének szegénysége és keménysége olyan alapot képez, amelyen az erőszakos gyakorlat különféle formái szinte reflexszerűen jelennek meg a szereplők retorikájában és tetteiben egyaránt. Tulajdonképpen Petrusovszkaja volt az, aki az 1970–1980-as években írt színdarabjaiban elsőként alkotta meg a kommunikációs erőszak lenyűgöző panorámáját, amely minden beszélgetést botránnyá, a családi élet minden napját pedig a legközelebbi emberek közötti háborús cselekménnyé alakítja (ЛИПОВЕЦКИЙ 2012: 61).

Petrusovszkaja dramaturgiájában, ahogy arra a kutatók többsége rámutat, a család, a lakás, a női sors témája kerül előtérbe. A női sors, és minden nehézség, amivel a női szereplőknek meg kell birkózniuk, az egész életművön átívelő témája Petrusovszkaja művészetének. Drámáiban nincsenek boldog családok vagy boldog nők, sőt a nők még csak tudatában sincsenek annak, hogyan lehetnének boldogok.

A ciklusokba rendezett drámák kapcsolatban állnak egymással, ezáltal a bennük szereplő hősök mindennapi létének közös kronotoposzát hozzák létre. Mint azt Nyikulina és Imihelova is megállapítja, ehhez a kronotoposzhoz kétféleképpen viszonyulnak a hősök: azok, akiknek van saját otthonuk, és azok, akiknek nincs (НИКУЛИНА 2009, ИМИХЕЛОВА 1994).

Petrusovszkaja műveinek poétikai sajátosságairól elmondható, hogy a szerző nem csupán az egyfelvonásos drámáiban, de a „teljes estés” (полнометражный) darabokban is a történetek minimalizálására törekszik, ami a mai társadalmi drámára általában is jellemző. Petrusovszkajánál az eseményeket felváltják az élet apró mozzanatainak, vagy a kellemetlen véletlenek.

Szőke Katalin szerint ebben az értelemben Petrusovszkaja a csehovi tradícióból indul ki: „az ő színpadán sem történik jóformán semmi, egymás mellett elbeszélnek a hősök. Ám ezekben az áldialógusokban a szovjet hétköznapiak iszonyú, személytelen kegyetlensége tárul fel, ahol az emberi viszonyok szükségképpen kiüresednek” (SZŐKE 1998:16). Hajnáy Zoltán a *Három lány kében* című dráma kapcsán a következőket írja: „a *Három*

lány kékben c. komédiában még reménytelenebbek a dolgok Csehov óta. A háromféle lumpen-értelmiségi létmodellt képviselő középkorú nő – Irina, Szvetlana, Tatyjana a Prozorov nővérek irodalmi leszármazottjai – egy lepusztult nyaralóban tengetik életüket, ahol folyton esik az eső, a tető beázik, filléres gondok, beteg, civakodó gyerekek, megcsalások keserítik az életüket. A szubtextus (a javításra szoruló, de megjavíthatatlan tető, a közös WC és mások) konkrét személyeket kárhoztat, és a három nő balsorsán kesereg, a kontextus viszont egy egész társadalmat vádol, tipikusnak mutatva azokat a körülményeket, amelyeket a szövegek közti utalások egyedinek sejtjenek. Ezáltal a hangsúlyok ott helyezkednek el, ahol a néző nem várná, s ott, ahol várná, elmaradnak, ezzel is követve a csehovi hagyományt” (HAJNÁDY 2016: 33–34).

A kétértelműség abból fakad, írja Hajnádý, hogy az intonáció nem felel meg a mondottak értelmének. Petruszevszkaja „nővérei” belefáradnak az életbe, kiégnek, de nem adják fel a harcot a társadalommal szemben, amelynek szimbolikus rendjét megkérdőjelezzik. A javításra szoruló csehovi világot Petruszevszkajánál kiszorítja a javíthatatlan társadalom képe. Az „életvilág” (Husserl) Hajnádý meglátása szerint a posztmodern Csehov-parafrázisokban végzetesen elszürkül, kiüresedik, karikatúraszerű látszatéletté silányul, és az emberi létezés bizonyos értelemben abszurdá válik (HAJNÁDY 2016: 33–34).

Azok a szituációk, amelyekhez Petruszevszkaja fordul, korlátozott térben és időben jelennek meg, de ugyanakkor lehetővé teszik a szereplők természetes, ismerős környezetükben való megfigyelését. Gromova meglátása szerint a szűk színpadi tér és a behatárolt idő, az események szinte teljes hiánya, a színpadon fellépő szereplők szűk köre nem zavarja a befogadhatóságot. Majd hozzáteszi, hogy véleménye szerint nem véletlen, hogy egyes kritikusok Petruszevszkaja drámáiban a „regényi elvet” (романное начало) vélék felfedezni (ГРОМОВА 2013: URL).

Petruszevszkaja drámáiban a cselekmény sajátossága, írja Lejderman és Lipoveckij, hogy a megjelenő konfliktust nem lehet feloldani, a mű végén vagy visszatérünk a kezdő szituációhoz, amely új bonyodalmakkal van fokozva (*Három lány kékben*, *Дом и дерево*, *Опять двадцать пять*) vagy a „semmivel” zárul, a hiábavalóság felismerése, és a magány leküzdése, emberi kapcsolatok építése, segítség vagy csupán együttérzés keresése jellemzi (*Лестничная клетка*, *Стакан воды*); vagy egy imaginárius finálé, amely az adott szituációt illuzórikusan oldja fel (*Чинзано*, *Анданте*, *Вставай Анчутка*) (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 612).

Az egyes kritikákban, tanulmányokban párhuzamokat vélnek felfedezni Petruszevszkaja és Beckett abszurd drámai között. Lejderman és Lipoveckij szerint

ugyanakkor feltűnő, hogy Petrusovszkaja drámáiban általában (a *Вставай, Анчутка!* című darab kivételével) kerüli a Beckettre, Ionescóra vagy Genettre jellemző fantasztikus vagy feltételes helyzeteket (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 612). Petrusovszkaja drámáiban az abszurd konfliktusok csupán az ismerős díszletben és a hétköznapi körülmények összefonódásában mutatkoznak meg. Az író sohasem megy a hétköznapi lét szituációin túl, a hatalom, a történelmi körülmények és az emberek viszonya alig vagy egyáltalán nem foglalkoztatja, írja a szerzőpáros. Az abszurd Petrusovszkaja drámáiban mint a fundamentális emberi kapcsolatok örök jellemzője lép fel. Lejderman és Lipoveckij végkövetkeztetésként arról ír, hogy a Petrusovszkaja dramaturgiájában megjelenő világ abszurd és szétagolt (раздроблен), de ennek a szétagoltságnak a mélyén valamiféle nagy egész rejtőzik, amely több, mint csupán a mindennapok világa. Ez az egység paradox: az örökkévalóság képeire támaszkodik, az élet kezdetére és végére (gyerekek és idősek), amelyek nem magasztos, hanem inkább lealacsonyított formában jelennek meg; a magányos hősök elszigetelt monológjai közötti dialógikus összhangban valósul meg; szereplőinek szabad oximoron tónusú nyelvezetével színezve (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 612).

Az író egyfelvonásos drámáiról részletesen E. Merkotun ír *Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской* című disszertációjában. Mivel köztudott, hogy Petrusovszkaja művészetét a rövid formák jellemzik, így dramaturgiájában is többségében egyfelvonásos drámák jelennek meg, amelyek ciklusokba vannak rendezve. Az egyfelvonásos dramaturgia szerveződési törvényei szerint a „világkép” Petrusovszkaja egyfelvonásos drámáiban redukált. A drámai cselekmény külső jellemzői nagyrészt lokalizáltak: a jelenet kontúrjai, az idő mértéke (jelentősége), amellyel a szereplők operálnak, a mindennapi dialógusok pragmatizmusa, a színpadi események szűkösége és rutinszerűsége – mindez hozzájárul az ábrázolt világ sűrűségéhez és feszességéhez Merkotun meglátása szerint (МЕРКОТУН 2009: 22). Petrusovszkaja poétikájának sajátosságai az író valóságfelfogásának megtestesítőjévé válnak: a drámai cselekmény külső feltételeinek minimalizmusa testesíti meg az adott környezetben és a szereplő akaratának megnyilvánulásaiban a mindennapi élet szűk kereteit, a társadalmi közeg szűköségét és egyhangúságát, a választási lehetőségek korlátait. Merkotun szerint az egyfelvonásos dramaturgia elméletében axiómaként elfogadott megnyilatkozás (высказывание) egyszerűsége és rövidegsége, a művészi technikák gazdaságossága helyett az író más művészi stratégiákhoz ragaszkodik, egyedi dinamikus perspektívaerőket hozva létre egy „kis területen”, egyetlen felvonásban (МЕРКОТУН 2009: 22).

Petrusevszkaja egyfelvonásos drámáira jellemző a belső mozgalmasság (подвижность), valamint a konfliktus feltárásának instabilitása. Mindez a következőkben realizálódik: a „fordított perspektíva” hatású „posztalternatív” helyzetek széles lehetőségeiben; az intrika nem-lineáris voltában; olyan végkifejletekben, amelyek vagy változatlanul rögzítik a drámai ütközést, vagy megsokszorozzák, vagy visszajára fordítják, megváltoztatva a nézőpontot és az észlelés léptékét.

Az író egyfelvonásos drámáira jellemző az észlelő tudat sztereotípiáival való szerzői játék, az olvasói vagy nézői elvárások rendszeres megsértése; a különleges misztikus egységet alkotó hétköznapi és lényegi eredők folytonos ütközése és vibrálása (мерцание); e misztikus egységhez szervesen kapcsolódó intertextuális kölcsönhatások, amelyek fokozatosan ignorálják a mindennapi helyzeteket, irodalmi és színházi perspektívákat teremtenek számukra. E sajátosságok elmoszák a konfliktus merev határait, létrehoznak egy állandó elmozdulást a központi tengelytől, sztereoszkopikus struktúrát alkotva az egyfelvonásos dráma cselekményében (МЕРКОТЯН 2009: 22).

Merkotun arra a megállapításra jut, hogy Petrusevszkaja egyfelvonásos dramaturgiája a külső minimalizmussal a belső cselekmény tágas panorámáját nyitja meg, ahol az egyes mozzanatok, a szereplők történetei és kijelentései, illetve az időintervallumok töredezetek, de egyben szinkronizálódnak is – miközben a hétköznapi valóság minden „sejtjében” összesűrűsödnek az egzisztenciális törvények.

Voroncova L. tanulmányában azt vizsgálja, hogy a „hamleti szüzsé” hogyan jelenítődik meg a posztmodern recepcióban L. Petrusevszkaja „Гамлет. Нулевое действие” című drámájában. Ebben a drámában a kutató szerint L. Petrusevszkaja számos posztmodern technikát alkalmaz: pl. játék az olvasóval, játék egy idegen szöveggel, a nyelvvel. Komplex intertextuális rendszere van az utalásoknak, idézetek, visszaemlékezések stb., amely nemcsak újragondolja, hanem „lebutítja (оглупляет)”, hitelteleníti egy-egy klasszikus mű kulturális jeleit, amelyek így könnyen befogadhatóak. Egyfajta verbális és stilisztikai kollázs jön létre Voroncova szerint.

Voroncova L. továbbá felveti, hogy L. Petrusevszkaja a különböző időbeli beszédmódokat ötvözi – a nyelvkonstruálás elve, az előadásmód szerint az eseményeket olyan modern emberek mesélik el, akiknek a neve egybeesik Shakespeare drámájának nevével, illetve azok a hősök, akik ezt a nevet viselik, a szovjet időszak emberei. A szereplők által beszélt nyelv pedig korrelál napjainkkal. A dráma kreatív recepciója több szinten is megjelenik: a címsor összetettsége, a karakterrendszer (a szereplők felsorolásától a szövegben betöltött funkcionális szerepig), a történetszál (a narratíva helyzete) és nyelvi szinten. Az író alkotói

módszere a posztmodernnt, mint stílust és a posztmodernizmust mint felfogási mechanizmust
ötvözte, írja Voroncova (BOPOHIQOBA 2014).

II.3.1 Petrusevszkaja *Kolombina lakása* című drámaciklusa

Az előbbi szakirodalmi áttekintésből látható, hogy a kutatók közül lényegében senki sem foglalkozik részletesebben a hősök kommunikációjának alapvető sajátosságaival, amiről csupán általában azt állapítják meg, hogy Petrusevszkaja hősei mintegy „elbeszélnek egymás mellett”, és tulajdonképpen gyakorta egyfajta „áldialógus” alakul ki közöttük (ld. a Szőke Katalintól korábban idézetteket).

Ezért ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy Petrusevszkaja 1970-es években írt *Квартира Колумбины* (*Kolombina lakása*) című drámaciklusát a beszédaktus vonatkozásában a tudományos gondolkodás különböző területein megjelenő *keretezés* (*framing effect*) elméletének segítségével vizsgáljam. A *keret* (*frame*) általánosan elterjedt értelmezése az, hogy a világban körbevesznek minket információk, amelyeket befogadunk, és különböző módon raktározzuk, illetve a már meglévő emlékeink, érzéseink, tapasztalataink segítségével átalakítjuk, bővítjük őket. Az asszociációk ezen halmazát nevezzük keretnek. Ezek megléte lehetővé teszi azt is, hogy különböző eszközök, mint például a média, hatással legyenek az emberre, és irányítsák gondolkodását, mivel „a keretek tudatalatti szinten működnek, metaforákba és analógiákba ágyazódva. <...> Vannak egyetemes keretek, mások a kultúránkból fakadnak, megint más *kereteket* a marketing ipar vetít ránk. Az, hogy egy új gondolat vagy termék miként van keretezve, nagyban befolyásolja, hogy mennyire fogadjuk azt el” (ENTMAN 1993: 56).

Az egyes tudományterületeken a keretezés különböző változataival találkozhatunk. M. Minsky a mesterséges intelligenciával kapcsolatban használta ezt a terminust elsőként. *Framework for Representing Knowledge* című munkájában azt írja, hogy a keret egy adatstruktúra, amely egy sztereotip szituációt jelenít meg, mint például egy szoba, vagy hogy részt veszünk egy születésnapi partin. Információk kapcsolódnak hozzá, és egyesek közülük azt fejezik ki, hogy hogyan használjuk magát a keretet, mások azt, hogy mit várhatunk / mi fog következni, a többi pedig azt, hogy mit történik, ha ezek az elvárások nem valósulnak meg. Minsky szerint keretekre gondolhatunk úgy is, mint a kapcsolatoknak és csomópontoknak a hálózatára.

Az 1970-es évektől a médiában is nagyon meghatározóvá vált a keretezés fogalma. K. Hallahan a pszichológiában, majd a szociológiában általánosan használt keret értelmezésének szemléltetésére G. Batesonra és E. Goffmanra hivatkozik. Bateson volt az, aki elsőként definiálta a pszichológiai keretet mint interaktív üzenetek térbeli és időbeli

összekapcsolódását,⁵¹ amely metakommunikációs nyelvet használ. A szociológus Goffman 1974-ben, továbbgondolva Bateson meglátásait, arra a megállapításra jutott, hogy a keret „az értelmezés modellje”, amely kapcsolatot biztosít az információ megértéséhez, és megenged olyan személyes aktusokat, mint a „helyválasztás, érzékelés, az azonosítás és címkézés”. Goffman szerint az ember az elsődleges kereten keresztül értelmezi az őt körülvevő világot. Ez a keret (néha: *framework*) azért elsődleges, mivel maga a felhasználó jelöli ki elsődlegesnek.

Hallahan tanulmányában bevezeti a *strategic framing* kifejezést is. Meglátása szerint ennek az a célja, hogy irányítsa a befogadót az üzenet egy adott részének vagy aspektusának hangsúlyozásával, ezáltal érve el a megfelelő reakciót. Az ilyen típusú kommunikáció során bizonyos elemeket kiemelünk, másokat pedig kizárunk, és a továbbiakban csupán a kiemelt elemekre fókuszálunk. A stratégiai keretezés úgy irányítja az embereket, hogy a megfelelő és vágyott módon gondoljanak az üzenetre, és csak egy részét használják fel saját ismereteiknek.

A nyelvészetben is elterjedt a keretezés fogalma. Ch. Fillmore *Frames and semantics of understanding* című munkájában arra a megállapításra jutott, hogy meghatározott „szemantikai mezők” elemei között kapcsolatokat lehet felfedezni – ezek az egymáshoz kapcsolódó szavak és szövegek csoportjai (pl. kés-villa-kanál; hétfő-kedd-szerda; vásárlás-eladás-ár). „A keret Fillmore felfogásában egymáshoz kapcsolódó 'szemantikai szerepeket', előírásokat foglal magában, amelyek ismerete elengedhetetlen feltétele a szómeghatározásoknak. Olyan séma, amely az emberi tapasztalatokra épülő rendszerhez kapcsolódik, és azzal koherens viszonyt alkot. <...> Eszerint a keret a szavak jelentését meghatározó fogalmak asszociációs hálózata, egy-egy szó jelentése így fogalmi viszonyok sorát képes felidézni. Mégpedig olyan fogalmi viszonyokat, amelyeket eseménystruktúrákban sematikusán tárolt tapasztalatok táplálnak. Ezen felismeréseire építve hangsúlyozza a fogalmi keretek jelentésalkotásban és -meghatározásban betöltött szerepét Lakoff is, aki szerint a szavak jelentését minden esetben keretekhez és fogalmi metaforákhoz viszonyítva definiáljuk” (SZÉCSY 2018: 28).

A keretezés fogalmával kapcsolatban azt látjuk tehát, hogy különböző tudományterületeken eredményesen használják. Petrusevszkaja dramurgiája szempontjából fontos sajátossága a keretezésnek, hogy ha a kommunikációs aktusban gondolkodunk, akkor egyrésztől megközelíthető, hogy a szerzői aktivitás a befogadói értelmezést akarja

⁵¹ Az eredetiben: „spatial and temporary bounding of a set of interactive messages” (HALLAHAN 2008).

irányítani, ahogy azt a médiában használják, a különböző tudományágak pedig a két végpontra fókuszálnak, ahogy arra a nyelvészet, a pszichológia, és a pedagógia mutat rá.

A *Kolombina lakása* című ciklusban rövid terjedelmű egyfelvonásos drámák találhatók. A ciklus négy drámát foglal magában: *Лестничная клетка* (Lépcsőház, 1974), *Любовь* (Szerelem, 1974), *Антанте* (Antantye, 1975), és *Квартира Коломбины* (Kolombina lakása, 1981).⁵² A négy dráma műfaji besorolása komédia, de más drámai kódok is megjelennek bennük. A Szamarin meglátása szerint például a *Квартира Коломбины* a commedia dell' arte kánonjának egyfajta átdolgozása, ugyanakkor Sz. Imihelova ugyanezt a művet farce-ként definiálja. Szerinte a *Любовь* lírikus komédia, a *Лестничная клетка* hétköznapi dráma, az *Антанте* pedig excentrikus komédia (САМАРИН 2010).

Mind a négy drámát, ahogy a fentiekben már volt róla szó, cselekménytelenség, az idő és a tér szűkössége jellemzi, illetve a szovjet valóság dekonstruálása is nagy szerepet játszik bennük. A *Szerelemben* egy lakás szobájában, egy asztal körül; a *Lépcsőházban* egy társasház lépcsőházában; az *Antantye*ben egy lakásban, majd egy kanapéágyon (тахта); a *Kolombina lakásában* Kolombina szobájában, egy asztalnál ülnek a szereplők. N. Muratova és G. Zsilicseva kiemeli ennek fontosságát, mivel szerintük, az „új hullám” dramaturgiájában, annak családi-hétköznapi, „hóstenen”, marginális mikrouniverzumában nagy jelentőséggel bír a lakás belső tere, ami ugyanakkor teljesen alkalmatlan a commedia dell'arte improvizációihoz. A szerzőpáros hangsúlyozza, hogy a lakás a leggyakoribb helyszín Petruszovszkaja egyfelvonásos drámáiban: a zárt, kamaraterű lakás, egy társasházi lakás vagy egy társbérlet olyan kronotoposz, amely leggyakrabban a szovjet társadalom diszkomfortján keresztül értelmezhető.

Tematikus szinten a drámákban a nők helyzete jelenik meg a szovjet korszakban, egyúttal dekonstruálódik a szovjet nőideál. Petruszovszkaja mind a négy drámában különböző életperiódusban lévő nőalakokat ábrázol, akiket a férfi-nő viszony és az ezzel kapcsolatos helyzetek kötnek össze. Az első drámában a hősnő olyan férfit keres, akitől gyereke lehet; a másodikban Szvéta házasságra vágyik; az *Antantye*ben egy férfira több nő is jut, köztük a hősnő, aki már túl van egy házasságon és egy gyermek elvesztésén. Az utolsó drámában pedig Kolombina egy fiatal fiút keres jelenlegi férje helyett, aki valószínűleg nem felel meg az elvárásainak. A férfi keresése, hiánya, illetve hogy egy férfira több nő is jut, részben azt

⁵² A ciklusba tartozó drámák sorrendjéről és annak jelentőségéről részletesen Nyikulina ír a *Драматический цикл одноактных пьес Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» как художественное целое* című tanulmányban.

a társadalmi-történelmi helyzetet képezi le, hogy a szovjet periódusban a háború következtében kevés férfi maradt, és akik maradtak, azok sem feleltek meg a nők számára.

A hősök megformálásának sajátossága, hogy nem mennek át semmilyen egyéni fejlődésen, és általában két-három szereplő beszélgetése adja az alaphelyzetet. Mind a négy drámára jellemző, hogy egy manipulatív szituáció áll a középpontjában: az egyik szereplő a célja elérésének érdekében irányítani próbálja az eseményeket és a többi szereplőt. Az első kisdrámában a domináns figura, Jura ételhez és italhoz szeretne jutni, miközben a női szereplő, Galja apajelöltet keres; a másodikban a női szereplő, Szveta dominál, aki azt szeretné elérni, hogy tiszta szívvel szeressék, férfi partnerének célja azonban egy moszkvai lakás; a harmadik drámában Au mindvégig úgy próbálja irányítani a többi szereplőt, hogy a lakásban maradhasson, mivel nincs hol laknia; a negyedik drámában pedig Kolombina irányítja az eseményeket, hogy elcsábíthassa Pierrot-t, a fiatal színészt.

A manipulatív szituációk és a szereplők törekvése az események és a többiek irányítására lehetővé teszi, hogy a négy drámában részletesen feltárjuk a keretezés jelenségét. Meglátásom szerint két szinten lehet vizsgálni a keretezést: egyrészt a szereplők szintjén, az aktív és a manipulatív szereplők viselkedésének és/vagy beszédmódjának elemzésével. Másrészt a szerzői szinten, azaz, hogy a szerző milyen fogásokkal, illetve eljárásokkal irányítja a befogadói értelmezést. Nyilvánvalóan mindkét szinten a médiában használatos, a kommunikatív aktus feladójának oldaláról használt keretezés fog dominálni.

Az elemzés szempontjából kronológiailag fordított sorrendben tárgyalom a drámákat, mivel a keretezés jelenségét véleményem szerint az utolsó drámában lehet a legjobban tetten érni.

Kolombina lakása

A ciklus negyedik komédiájának, a *Kolombina lakásának* cselekménye nagyon rövid. Míg a férje, Arlekin a boltban van, Kolombina a lakásán fogadja társulatuk kezdő színészét, Pierrot-t, azzal a szándékkal, hogy elcsábítsa. A fiatal színész azonban csupán a jobb szerep reményében ment fel Kolombina lakására. Megérkezik Arlekin, Kolombina férje, a társulat rendezője, aki női ruhában látja meg a fiatal színészt, csinos lánynak nézi, és elkezd neki udvarolni. Kolombina nem tudja tovább uralni a helyzetet, és leleplezi őt. A mű egy „társulati üléssel” zárul, ahol Kolombina tájékoztatja a jelenlévőket, hogy miért is gyűltek össze.

A szereplők szintjén Kolombina manipulációja az elsődleges, és a cselekmény menete tőle függ. A hősnő manipulatív viselkedése alapján négy fő fázisra lehet felosztani a drámát: az első – amikor még kizárólagosan Kolombina uralja a cselekményt; a második – amikor megjelenik a színen Arlekin, és egy rövid időre átveszi az irányítást; a harmadik – amikor Kolombina nem lát más lehetőséget, mint hogy leleplezze a fiatal színészt Arlekin előtt, de próbálkozása sikertelen marad; a negyedik – amikor Kolombina kilép a műben ábrázolt világból, és a darab egy kérdéssel zárul.

A cselekmény menetét Kolombina irányítja, de szükséges hozzá Pierrot válaszüteme is, hiszen Kolombina ennek alapján állít fel új kereteket, hogy a cselekmény az ő számára megfelelő irányba haladjon. Már a mű elején próbálja elcsábítani az ifjú színészt: a lakásban uralkodó rendetlenségre hivatkozva az ágyra irányítja Pierrot figyelmét, ám az nem reagál erre, s egy kérdéssel folytatja a beszélgetést. Azt akarja megtudni Kolombinától, hogy merre van a férje, ugyanakkor az adott kérdés Kolombina számára nem megfelelő, hiszen nem viszi őt előre szándékaiban. Ezért inkább étellel kínálja a fiatal színészt, aki azonban sietve távozni akar a színházba. Természetesen Kolombinának erre is megvan a maga válasza, miszerint nincs értelme sietségnek, lévén a rendező a boltban van. Ekkor derül ki, hogy a rendező Arlekin tulajdonképpen Kolombina férje, akit ő maga küldött el a boltba. Mivel ezek után sem történik semmi, Kolombina azzal zsarolja meg a fiatal színészt, hogy őt fogja a csábítással vádolni, ám ez is hasztalannak bizonyul. Ezek után Kolombina egy új irányt próbál találni Pierrot meghódításához: miután Pierrot elárulja, hogy valójában azért jött el, mert szeretne jobb szerepeket kapni, Kolombina azt javasolja, hogy kezdjenek el próbálni. Pierrot Juliának öltözik, de Kolombinának Rómeó szerepében sem sikerül közelebb kerülnie a céljához. Ekkor érkezik meg Arlekin, aki női ruhában látja a fiatal színészt, és azt hiszi, egy fiatal lány van náluk. Ez először jól is jön Kolombinának, de

amikor Arlekin is megpróbálja elcsábítani Pierrot-t, Kolombina manipulatív játéka átalakul: már nem megszerezni akarja az ifjú színészt, hanem leleplezni Arlekin előtt. Az abszurd helyzetnek Kolombina úgy próbál véget vetni, hogy ismételten felhívja Arlekin figyelmét arra, hogy Pierrot férfi.

A dráma dinamikáját tehát Kolombina lépései biztosítják, ezek segítségével halad előre a cselekmény. Kolombina játékában érhető leginkább tetten a keretezés Hallahan által kifejtett működése: Kolombina alakján keresztül mutatkozik meg legjobban a stratégiai kommunikáció elemeinek használata: a hős céljainak megfelelően kiemel és kizár információkat, míg Pierrot válaszreakciói megszüntetik a kizárás bizonyos elemeit.

A befogadói oldalról vizsgálva a keretezés működését, Fillmore elgondolása szerint az olvasó számára a hősnő neve által kódolt *commedia dell'arte* sémái alapján megjósolhatóvá kellene válnia a cselekménynek, ami azonban a vizsgált drámában nem következik be. Sőt, mivel a műben megjelenő párbeszédok szereplői szinten nem kötődnek szorosan egymáshoz, nem alakulnak ki közös csomópontok, aminek következtében Minsky meglátása a cselekmény megjósolhatóságáról szintén érvénytelenné válik.

Nem szabad megfélemedkeznünk arról, hogy a szüzsen belül a keretezés kapcsán csak fikatív szereplők kommunikációs stratégiáiról beszélhetünk, akiket végeredményben az írói szándék mozgat. Itt szeretnék áttérni a szerzői szintre, ahol véleményem szerint intertextuális utalások, asszociációk irányítják a befogadó értelmezését. Itt a szerző tudatos irányító tevékenységéről beszélhetünk, amely az intertextuális utalásokban és azok átkódolásában mutatkozik meg. Ez a keret a már létező sémák szerinti asszociatív gondolkodással függ össze. Ebből a szempontból úgy tekinthetünk a drámában megjelenő intertextuális utalásokra, mint olyan sémákra, amelyek a befogadó gondolkodását irányítják.

A drámában három szereplő jelenik meg, Kolombina, Pierrot, és Arlekin, akik nevükkel a tradicionális *commedia dell'arte* szereplőit idézik meg. Ezáltal a befogadóban a kiindulópontot, a fő keretet a *commedia dell'arte* hagyománya képezi. Már idézett munkájában Minsky olyan kereteket különít el, amelyek általánosan érvényesek. Ezek a keretek állnak a legfelsőbb szinten, alattuk pedig többféle skatulya helyezkedik el, melyek specifikus esetekkel, adatokkal vannak megtöltve. Minden kis skatulyának/terminálnak vannak saját kondíciói, amit a beletartozó kis kijelöléseknek teljesíteniük kell. Ezek a kijelölések önmagukban már kisebb subframek. A vizsgált dráma esetében a *commedia dell'arte* hagyományát tekinthetjük az általánosan érvényes keretnek, a szüzse szintjén megjelenő csábítást pedig subframe-nek.

Az általános keret, a *commedia dell'arte* felállítása után végbemegy a hagyomány átkódolása, azaz az átkeretezés. A *commedia dell'arte*-ra jellemző a szerelmi intrika központi szerepe, a maszkokat viselő szereplők, illetve az improvizáció. Mindez megjelenik Petruszszkaja drámájában is, de ezek mellett a szerző jelenkorához kapcsolódó kilátástalan helyzetek, mint például a fiatal színészek előmenetele, illetve az abszurd jelenetek (Pierrot például a műbajuszt azért ragasztja fel magának, nehogy a kollégiumban ellopják tőle) magukban hordozzák a tragédia vonásait is. A szerző tehát egy intertextuális utalással kialakít egy keretet, aktivizálja a befogadóban a vélelmezhető sémát, majd átkeretezi a befogadó számára a hagyományt.

A szűzsé szintjén a csábítás sémája mint subframe is ilyen intertextuális utalásként működik, amely két korábbi szűzsét idéz meg. Az egyik József és Putifárné története. Mint ismeretes, Putifárné el akarta csábítani Józsefet, aki ellenállt és elfutott, de a ruhája Putifárné kezében maradt, aki azután azt híreszteli, hogy József meg akarta őt erőszakolni. Petruszszkaja drámájában is egy idősebb, házasságban élő nő próbál elcsábítani egy fiatalembert, aki szintén leveszi ruháit. Ugyanakkor a dráma, ahogy azt láttuk, egy abszurd fordulatnak köszönhetően (Arlekin fiatal lánynak véli az ifjú színészt, és úgy próbálja elcsábítani) a bibliai történettől eltérően zárul.

A régi orosz irodalomban is találkozhatunk egy történettel, amely hasonló szűzsét tartalmaz, így bizonyos értelemben a Petruszszkaja-dráma előszövegének tekinthető. *Szavva Grudcin történetében* egy kupec fiát csábítja el egy idős polgár felesége, és amikor az már nem akar többé bűnben élni, az asszony egy „varázsital” itatja meg, majd a főzet miatt vágytól perzselt ifjút elűzi a háztól. A drámában Kolombina is eteti és itatja az ifjú színészt, ám neki nem sikerül vágyat ébresztenie önmaga iránt. A történet befejezése itt is jelentősen eltér az előszövegétől, mivel Pierrot előtt nem jelenik meg az ördög, és a fiatalember nem megy át semmilyen lelki-morális átalakuláson. Azt látjuk tehát, hogy a subframek szintjén is hasonlóképpen működik a szerzői keretezés mechanizmusa: az előszövegeket beazonosíthatóvá tévő keretezést átkódolás követi.

Antantye

A ciklus harmadik komédiája az *Antantye*, amelyben három női és egy férfi szereplő jelenik meg. Ahogy a ciklus többi darabjában, ebben is nagyon szűk a tér és az idő. Az egész cselekmény néhány óra alatt, egy lakásban egy kanapé (taxta) körül játszódik.

Aurélia, röviden Au egy fiatal nő, akit elhagyott és kidobott a férje, miközben kórházban feküdt, mert elvetélt. Egy Julja nevű nő kiadja neki a lakásukat, mivel ők külföldön élnek, s csak nyaralni járnak haza. Ugyanakkor Julja férjének, Mainak van egy szeretője is, Buldi. Végül egy véletlennek köszönhetően váratlanul mindhárman megjelennek, s ott is maradnak a lakásban. Ettől fogva a négy szereplőből három egy szerelmi háromszögben él, Au pedig kívülállóként jelenik meg, akit nem szívesen látnak a többiek a saját terükben. A szereplők közötti konfliktus azzal zárul, hogy valamilyen tudatmódosító szert vesznek be, ami megváltoztatja addigi hozzáállásukat. Primer szinten a komédia Au élettér szerzéséről szól, mivel, ahogy a főhősnő fogalmaz, neki semmi nem adatott meg: *AU – Semmim sincs az életben. Se egy önálló kuckóm, se egy rongy, amit fölvehetnék... Se férjem... Se gyerekem...* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 74).

Au manipulációs játékát három fő lépésre lehet felosztani, ami a komédia címével köti össze a cselekményt – *Andante* (lassan, lépve) – és az elsődleges keretet jelöli ki a műben. Itt a szereplők szintjén Au manipulációja az elsődleges, de a többi szereplő is próbál dominálni a másik felett. Mindenki a saját érdekeit próbálja érvényesíteni, és lényegében ez viszi előre a cselekményt: Aunak laknia kell valahol, Júliának pénzre van szüksége, Buldi Aut akarja kidobni a lakásból, Mai pedig vonzódik minden nő iránt.

Au manipulatív dialógus-irányítása a passzív naivitásból kiindulva a mű végére aktív agresszivitássá válik. Az első fázisban ('lépésben') Au viselkedése passzív. Itt még csak Júliával beszélgetnek, pontosabban Julja mesél Aunak, aki úgy tesz mintha értené, mígnem lelepleződik. Julja valamiféle tablettákról (tiltott szerekről) beszél, amelyek megszépítik a nőket. Au itt még mindig pozitívan és támogatóan válaszol Júliának: *AU – Ha tudná, Julja, hogy irigylem magát! Beutazza az egész világot, még viszonylag fiatalon! És a külseje, micsoda toaettek! Ez valami isteni ajándék, Julja* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 63). Mindenben megerősíti, amit Julja mond, de az olvasó számára világos, hogy nem értheti, amit Julja beszél, hiszen az ismeretlen/kitalált szavakat használ. Julja előtt Aut nem adekvát kérdései és reakciói leplezik le.

A második lépésben Au kezd kimozdulni a passzív hallgatói szerepből, és egyfajta naiv hallgatói szerepkör jellemzi. Julja beavatja őt a szerelmi háromszög történetébe, ekkor még Au naivan hallgatja Júliát, és nem tudja, hogy az elhangzott információk hasznosak lesznek számára. Támogatja Julját, saját történetét is felhozza a volt férjével, ezzel biztosítva együttérzését Júlia iránt: *AU – Milyen szörnyű is az élet!* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 66). Amikor megjelenik a szerelmi háromszög másik két tagja, Au aktivitása nő, hiszen Buldi

azonnal, ahogy megérkezik, közli vele, hogy nem maradhat a lakásban. *BULDI – Magát pedig kisasszony, megkérném. Meg kell kérjük* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 68).

Au próbálja pozitívan megoldani a helyzetet, hogy a lakásban maradjon, hiszen elsődlegesen ez a célja. A lakás helyiségeinek felsorolásával próbálja elérni, hogy még legalább egy éjszakára meghúzhassa magát valahol, ám Buldi megfenyegeti, hogy kihívja a rendőröket. Mivel Au számára az eddigi irány nem hozott eredményt, váltás történik, és az addig kissé naiv és pozitív szerepkörből átvált aktív agresszív szerepkörbe. Buldi kimegy a szobából és Mai lép be, Au számára pedig ezzel újra kezdődik a játék, repetitív módon újra játssza az előző beszélgetést, csak ezúttal Maial, aki szintén ki akarja dobni.

A kialakult konfliktushelyzet tovább fokozódik azáltal, hogy Buldi is visszatér, míg Júlia még mindig odakint van. Au ekkor az addig szerzett információkat kezdi felhasználni Mai és Buldi ellen, s amikor azt hiszi, hogy azok ketten az életére akarnak törni, kiabálni kezd. Ekkor jelenik meg Júlia: *AU – Kérem, mentsen meg! Megbeszélték, hogyan tegyenek el láb alól, azt hiszik, nem értem, amit hablatyolnak! Hogy felfalják a májamat, a tetememet kihajítják az ablakon, a villamos alá löknek, kész forgatókönyv* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 71).

Ezek után a harmadik fázis ('lépés') következik. Julja tudatmódosító szerrel próbálja megoldani a kialakult helyzetet. Ekkor válik Au a legaktívabbá, a többiek fölé kerekedik, és a maga hasznára fordítja a helyzetet. Egy „rabló” szerepét veszi fel, aki felsorolja a követeléseit, amelyeket le is ír, nyomatékosítva az akaratát.

A manipulációs játék harmadik szakaszában a szerzői jelenlét fokozatosan erősödik, különösen a mű végéhez közeledve, miközben ez a befogadóban egyre intenzívebb feszültséget kelt. Az író mesterien játszik az észlelés sztereotípiáival, miközben az intertextuális kölcsönhatások fokozatosan elmozdítják a történetet a hétköznapi szituációktól, irodalmi és színházi perspektívákat kínálva az események értelmezéséhez. Ez a keret szorosan kapcsolódik az előzetesen meglévő sémákra alapuló asszociatív gondolkodáshoz. Ennek fényében a drámában megjelenő intertextuális utalások értelmezhetők olyan sémákként, amelyek meghatározzák és irányítják a befogadó gondolati folyamatát.

Ez az Aunak a mű végén megjelenő és teljes abszurditásba áttörő követeléseinek felsorolásában és lejegyzésében valósul meg.

Au követelései:

1. AU – Jó, hát mondjuk, egy irha... Finom pamutholmi... Csizma... Némi kozmetikum... Fehérnemű, de csak ami nem műszálás. Műszálással ne is próbálkozzanak, úgysem fogadom el.
2. AU – Szabadidőruházat, tetőtől talpig... Kordbársony dzseki és farmer... Trikók... Kertésznadrág...
3. AU – Hosszú sál, hosszú pulóver, vastag fonalból... Meg tudják jegyezni? Zöld glaszékesztyű, a hozzávaló táskával, lakkcsizma. Tudják mit, inkább felírom. Egy olyan kendő, amit Abramova hord.
4. AU – Ugy, csak menjünk sorjában. Francia kölni, Toulouse-Lautrec albumok, meg az összes impresszionisták. Amerikai krimik. Hifi-tornycok, kvadrofon berendezés, mint Leninnek. Lemezek! Picasso-grafikák, erotika-album, Changall, reprók.
5. AU – Mindjárt, mindjárt! Jegyek a Taganka Színházba, szilveszteresti belépő a Filmművészek Házába! Előfizetés a ritka könyvekre!... Minden, amit a dekabristákról írtak!... Orosz templomépítéset! Magasan jövedelmező, érdekes beosztás! Bach, Vivaldi, minden lemez! A Kis éji zene! Lószerszám!
6. AU – Csak egy pillanat, felírom, Mert különben elfelejtem! Porcelán Kuznyecov és fiaitól! Ház a rakparton! Autó! Időgép! Hajókirándulás! Pallada Fregatt! (ИЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 73–74)⁵³.

Ezek Au követelése, amelyeket felsorol a többieknek a „hallgatásáért” cserébe. A néhol összefüggéstelen szavak, szó szerkezetek jó talajt biztosítanak a szerzőnek, hogy összezavarja a befogadó gondolkodását. Mivel közvetlenül és gyorsan egymás után következnek, nincs ideje a befogadónak teljes mértékben feldolgozni a szöveget, az egyre gyorsuló tempó abszurd állapotot hoz létre, a címben megjelent „andantéhoz” képest a szöveg – dinamikáját tekintve – inkább allegroba megy át. Kialakul egy bonyolult keretháló, melyben a kozmetikai cikkek, ruhák mellett megjelenik a képzőművészet, a zene, a filmművészet, és irodalom is. Ez részben a szovjet valóságot, az otthontalanság mellett az alapvető termékek, például ruhák és kozmetikai cikkek hiányát képezi le, részben pedig a tárgyakhoz kapcsolódó kulturális utalások, asszociációk irányítják a befogadó értelmező tevékenységét.

Például az általam félkövérrel kijelölt *Egy olyan kendő, amit Abramova hord* egyfajta képi utalás L. Abramova szovjet színésznőre, aki a fején egy kendővel jelenik meg az egyik

⁵³ A félkövér kiemelés tőlem – T. L.

epizódban a *713-ű проcum посадку* című filmben. A film forgatása alatt ismerkedik meg Abramova Vlagyimir Viszockijjal, akivel később összeházasodnak. A Petrusevszkajánál szereplő *Amerikai krimik* frázis pedig Viszockijnak 1967-ben megjelent *Пародия на плохой демектус*⁵⁴ című számára asszociálhat, ami a paródia paródiájaként jelent meg az ugyanabban az évben készült, egy amerikai kémét kifigurázó *Шпионские страсти* című animációs kisfilm paródiájaként. Mindez egyfajta implicit utalás lehet a szovjethatalom működésére.

Ugyanígy visszavezethető a *Picasso-grafikák, erotika-album* utalás akár Petrusevszkaja Picasso erotikus rajzaival való szubjektív találkozásához, amelyről említést tesz az *От первого лица разговоры о прошлом и теперешнем* című esszé- és interjúgyűjteményben. Petrusevszkaja Picasso ezen rajzaival kapcsolatban azt fogalmazta meg, hogy Picasso olyan igazi művész volt, akinek rajzai vonalvezetését csak szolgalelkűen másolni lehet, de megismételni nem. Az író szerint az egyszerűséget nem lehet parodizálni – nyilvánvalóan ő is ilyen egyszerűsége törekedett egyfelvonásos drámáiban.

Au követelésében az *Hif-i tornyok, kvadrofon berendezés, mint Leninnek* sor zenével kapcsolatos keretet állít fel: a quadrofónia az 1970-es években terjedt el, amikor megjelent a négycsatornás hangátvitel a térbeli hangzás keltése érdekében⁵⁵. Ugyanakkor szintén a zenéhez köthetők az Au ötödik megszólalásánál megjelenő felkiáltó mondatok is (*Bach, Vivaldi, minden lemez! A Kis éji zene! Lószerszám!*)

A Kis éji zene Mozart egyik legnépszerűbb kamarazenei műve. A zenei felsorolásban az utolsó mondat (*Как у Ловуаду!*) felveti a kérdést, hogy miután a befogadó érzékelte a zenével kapcsolatos keretet, a szerző valóban tovább viszi-e ezt, és egy asszociációs játék segítségével megidéz-e még egy zenei művet. Véleményem szerint ugyanis a kérdéses utolsó mondat utalhat akár Rossini *Tell Vilmos* című operájának nyitányára, illetve az abban szereplő lovasrohamra is, melynek zenéje gyakran hangzik fel a kultúra más területeinek alkotásában, például rajzfilmek és filmek üldözős jeleneteiben.

Ezek a zenei intertextusok erősítik a szereplők cselekvését is, hiszen a mű végén a három szereplő kórusként kezd énekelni Aunak, miközben körtáncot járnak, láncot képezve és teljesen leszűkítve a teret, az akár improvizált mozgás lehetőségét. A szereplők közül Au

⁵⁴ Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=B77by0wYM20>

⁵⁵ Ehhez négy hangszórót használtak a hallgató körül egy képzeletbeli négyzet sarkaiban elhelyezve, hogy a négy különböző csatornán rögzített, egymástól részben vagy teljesen különböző jelet reprodukálják. Közöttük bárhol élvezhető a térhatás, mert sehol sem zeng egysíkúan a hang. A mély és magas hangokat sugárzó hangszórók 90 fokos szögbe fordítva, felváltva helyezkednek el (lásd: Oktatástechnikai kislexikon 1983: 214–215).

egyfajta változáson megy keresztül, míg az elején passzívan viselkedik, a többi szereplő pedig lekezelően viselkedik vele, a mű végére aktív lesz, és az összes többi szereplő maga fölé helyezi őt (a tudatmódosító hatása alatt), térben pedig visszatérünk a kanapéágyhoz.

Szerelem

A ciklus második egyfelvonásos komédiája a *Любовь*, amelyben három szereplő jelenik meg. A szüzsé nagyon rövid, a cselekmény is minimális, néhány óra leforgása alatt zajlik. Szveta egy moszkvai könyvtáros, aki éppen az esküvőjéről jön haza újdonsült férjével, Toljával. Az egész dráma egy nagy kerek asztal körül, egyetlen szűk lakásban játszódik, ahol Szveta addig az anyjával lakott.

Szveta és Tolja beszélgetnek, amíg meg nem érkezik Szveta anyja. Látszólag Szveta az, aki ebben a drámában előre viszi a beszélgetést, de észrevehető Tolja manipulációja is, ahogyan egyik témáról a másikra vált, amint úgy érzi, nem aszerint alakulnak a dolgok, hogy az számára hasznos legyen.

Már maga a cím – *Szerelem* – a szerzői szinten egy általános keretet hoz létre az olvasóban, amihez az is hozzájárul, hogy a szereplők, Szveta és Tolja, éppen az esküvőjükről jönnek haza, ami a közös élet kezdetét kellene, hogy szimbolizálja. Tehát szerzői szinten a szerelem mint alapkeret és annak attribútumai jelennek meg: a házasság, családalapítás, válás, fiatalság, vonzódás, az otthon elhagyása témái kerülnek előtérbe.

Viszont a két fiatal között kialakuló párbeszéd teljesen másról szól. Már az elején vitával kezdődik a kettejük közötti kommunikáció. Szveta anyjának elutazása (bár nem szeret utazni) kellene, hogy kialakítsa az intim környezetet a friss házasság között, ami nem megy végbe, legfőképpen a kommunikációs ellentét és Szveta testbeszéde miatt (melyről a szerzői utasítás tájékoztat). A szerelem, illetve a házasság dekonstrukciója a drámában szereplő tárgyakon keresztül is leírható. Ilyen például Szveta esküvői cipője. Az esküvői cipőben, illetve az otthoni papucsban, majd a mű végén a már széttaposott cipőben realizálódik Szveta kettős viszonya a szerelemhez. Az elején a két fiatal azt vitatja meg, hogy az új cipő feltörte a nő lábát, mivel egy számmal kisebbet tudott csak szerezni, mire Tolja kérdőre vonja, hogy miért nem szólt neki. Ezután Tolja egy, a dialógus eredeti témáján kissé kívül eső történetet mesél el Szvetának arról, hogy egyik ismerőse hogyan talált tavasszal a temetőben egy csizmát, amit megmosott és a piacon eladott. Majd a rendezői utasítás szerint az esküvői cipőt Szvetának le kellene cserélnie az otthoni papucsra, illetve Tolját is kéri, hogy vegye át a cipőjét, ám ő nem teszi meg. A mű végén pedig Szveta már a kitaposott cipőjében hagyja

el az otthonát. A lábbeli toposza adott esetben véleményem szerint tematikus szinten az orosz folklór azon közismert szüzségével kapcsolható össze, mely szerint az új cipőben eltemetett halottra, miután kísértetni kezdi az élőket, kitaposott, régi lábbelit adnak, hogy az kényelmesen mehessen utolsó útjára (azaz fel tudjon mászni az „égi létrán”).⁵⁶

A szereplők szintjén Szveta és Tolja egyaránt próbálja a dialógust úgy keretezni, hogy saját célja vagy vágya teljesüljön. Tolját vélhetően az a cél vezérli, hogy végre otthonra leljen formális és metaforikus szinten is. Szveta vágya kettős, először úgy tűnik, mintha azt akarná elérni, hogy Tolja szeresse őt, viszont amikor Tolja közeledne hozzá, mindig eltolja magától a férfit. Például, amikor a szerzői utasítás szerint Tolja közeledik térben Szvetához, ő hirtelen arról kérdezi a férfit, hogy szeretne-e enni, miközben éppen egy étteremből jöttek haza. Az ezután következő szerzői utasítás szerint Tolja újra próbál közeledni a nőhöz, de annak az asztalnál az ellentétes irányba kell elindulnia a házi papucsot keresni. Ezek után Tolja többször is próbálkozik közeledni a szerzői utasítás szerint Szvetához, sikertelenül:

(Подходит к Свете и неожиданно для самого себя кладет ей руку на грудь.)

Света. (отщитываясь). Уйди-ка. Толя. Ну что ты. Чего боишься. Ничего не будет.

Света. Ты где в порту находишься? Матрос дальних странствий. (Ее разбирает смех.) (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 218).

Tehát Tolja fizikailag hiába próbál közeledni a feleségéhez, ő mindig eltaszítja magától a férfit. Kommunikációs szinten is ez a magatartás jellemzi Szvetát. Ebben a drámában sem jelennek meg a párbeszéd közös csomópontjai, a hősök valójában elbeszélnek egymás mellett, és csakúgy, mint a *Kolombina lakásában* és (ahogyan látni fogjuk) a *Lépcsőházban* a Minsky elmélete alapján elvileg megjósolható cselekmény megjósolhatatlanná válik. A dráma dinamikáját a hősök által felhozott témák biztosítják. A Szveta révén felhozott téma a szerelem és a házasság szétbomlása, melynek abszurdítását az adja, hogy éppen az esküvőjükről jönnek. Szveta mindig úgy irányítja a beszélgetést, hogy olyasmiről tudjon beszélni, ami a két hős szerelmének hiányáról szól.

⁵⁶ Vö.: Meghalt itt a faluban az egyik leány. [...] Az anyja szépen fölöltöztette, és új cipőt adott rá, ami még egyszer sem volt a lábán. Nálunk meg úgy szokás, hogy a halott mellé papucsot tesznek a koporsóba, ha lehet, kitaposottat. De annak a lánynak nem tettek oda papucsot. [...] Aztán nem sokkal a temetés után [...] folyton megjelent, és azt mondta az anyjának: „Anyám, küldj nekem papucsot az egyik halottal”. [...] az anyja betette a papucsot egy szatyorba. [...] Aztán pár nappal később megtudta, hogy az egyik szomszédos faluban meghalt valaki. És az asszony mindent elmondott a halott rokonainak úgy, ahogy van. Azok pedig megengedték neki, hogy a papucsot odategye a halott mellé a koporsóba. Szóval, miután eltemették, a halott odaadta a papucsot a lánynak a másvilágon. És hogy odaadta neki, az egészen biztos, mert attól fogva a leány nem jelent meg többet az anyja álmában, és nem kérte a papucsot (Пыхова 2008: 229).

Tolja a mindennapi dolgokról próbál beszélni, amit Szveta állandóan igyekszik átkeretezni. Kialakul egyfajta mechanizmus, melyben az egyik fél mond valamit, mire ezt a másik fél kétségbe vonja, és átvált egy másik témára. Tolja beszélgetésének legfontosabb témái: az étteremben elfogyasztott étel kifogásolása, Szveta esküvői cipőjének beszerzése, a törölközők higiénikus használata, lepedők mosása és vasalása, az eső és annak megjósolhatósága, az alvás kérdése.

A következő epizódban jól érzékelhetően mutatkozik meg ez a játék, ami a párbeszédek jellemzi. Adott esetben Szveta az, aki Tolja nőügyeiről próbál irányítottan és felfokozva beszélni, majd eljutnak addig a pontig, amikor a férfi már nem tud mit válaszolni, ezért az esőről, pontosabban annak prognosztizálhatóságáról kezd el beszélni. A témaváltásba Szveta is belemegy, ám utána rögtön visszatér az általa felhozott témára.

Света. Ну какие кандидатуры были у тебя, ну какие?

Толя. Все, весь курс! Буквально весь факультет и все общежитие, можешь считать, было у меня кандидатур.

Света. Ты говоришь неправду.

Толя. Я никогда не рву, только по мелочам.

Света. Ты говоришь неправду. На самом деле ты всех любил.

Толя. Я не могу любить, я на это совершенно не способен. У меня нет этой способности. О! Падает давление! Затылок словно сковало. Видимо, будет дождь. Сейчас я покраснею.

Света. Маму застанет дождь.

Толя. По моему давлению можно предсказывать погоду за пять минут перед дождем. Я покраснел?

.... [szöveg még az időjárásról]

Света. Мне просто хочется тебе сказать вот что: ты всех любил, кроме одной.

Толя. Кого это? (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 224).

Szveta egy témát jár körül: Tolja nőügyei az egyetem alatt, Tolja szerelemre való képtelensége. A friss házasok vitájának fordulópontját az a pillanat jelenti, amikor a párbeszéd a válásig jut el, néhány órával a házasságkötés után. Ekkor jelenik meg Jevgenyija Ivanovna, Szveta anyja, aki az addigi párbeszédet teljesen elmozdítja, és a két fiatalat visszatéríti a kezdeti állapothoz. Vagyis, amint a többi dráma esetében, itt is a külső szereplő felbukkanása jelenti egyrészt a szituáció lezárását, másrészt a cselekmény holtpontról történő kimozdítását: a válás helyett a két fiatal közös ismeretlenbe való kimozdulását eredményezi, és ezzel zárja le az egész drámát. Muratova és Zsilicseva szerint a kialakult

szituáció feloldásához szükséges ez a pillanat, mint egy *deus ex machina* az antik drámában, mivel csak külső nyomásra ismeri fel a két fiatal, hogy mi köti őket össze. A szerzőpáros megjegyzi, hogy éppen a végső metamorfózis tisztázza a komikus konfliktus tipológiáját, és az abszurd félreértést a fiktív házasságról visszavezeti a *commedia dell'arte* tipikus történetéhez a szerelmesekről, akiket az idősebbek bosszantanak. Tehát az anya közbelépése összehozza az éppen válni készülő két fiatal, ami az abszurd kezdethez képest még egy fordulatot hoz.

A dráma lezárásában tematikus szinten visszatérünk az elején megvitatott esküvői cipő kényelmetlenségéhez. Amikor Jevgenyija Ivanovna ki akarja dobni Tolját, a férfi arra kéri Szvetát, hogy kényelmes cipőt vegyen fel, hiszen nem világos, hogy hová vagy kihez mennek majd. Tehát már nem a kényelmetlenség érzése jellemzi Szvetát, hanem átvitt értelemben a már „jól ismert kitaposott lábbelit” választja, ezáltal az ismeretlenbe való kimozdulás pozitív töltetet kap:

Света. Толя, подожди, я оденусь, подожди-ка. (Надевает туфли, морищится).

Толя. Надень другие, эти режут. <...>

Света. Растоптанные?

Толя. Неизвестно, сколько ходить придется (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 230).

Ahogy a ciklus többi darabjában, ebben a drámában is ráépül a szereplői szintre egy szerzői szint, ahol az alapkeretet két intertextuális utalás, Csehov *Cseresznyés kertje* és Gribojedov *Az ész bajjaj* jár című színműve alakítja ki. Csehov *Cseresznyés kertjére* való utalással az egyik rendezői utasításban találkozunk, ahol Szveta és Tolja arról beszélnek, hogy a nő lábát feltörte a cipő, amit az esküvőjükön viselt. A kérdéses utasítás az elpattanó húr hangjáról a férfi utolsó mondata után következik:

Толя. У тебя ведь нога стертая.

Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 216).

Csehov drámájában először a második felvonásban olvashatunk egy hasonló szerzői utasítást: *Mindnyájan eltűnődve ülnek. Körös-körül nagy csend, csak Firsz dörögése hallatszik. A távolban egyszerre csak megpendül valami hang, amely mintha az égből jönne, s olyan, mint valami elpattant húr hangja, elhaló, szomorú zengés (CSEHOV 1978: 583).*

Petrusevszkaja drámája több más ponton is kapcsolódik Csehov darabjához. Mindkét mű műfaja komédia, azzal a különbséggel, hogy Csehovnál négyfelvonásos, míg Petrusevszkajánál csupán egyfelvonásos drámával állunk szemben. Közös kapcsolódási pontot jelöl ki a házasság kérdése: a csehovi szöveg Dunyasa Lopahinnak tett vallomásával

kezdődik, miszerint a könyvelő Jepihodov megkérte a kezét, miközben Várjáról és Lopahniról is az a szóbeszéd járja, hogy összeházasodnak. Ugyanakkor Várjának ezzel kapcsolatban vegyesek az érzelmei, miközben Trofimov hozzáállása a házassághoz Tolja ezzel kapcsolatos nézeteivel egyezik meg, hiszen Tolja mindvégig arról beszél Szvetának, hogy képtelen bárkit is szerelemből szeretni.

Másrészről, ahogy Almási Miklós fogalmaz, a *Cseresznyéskert* az otthontalanság tragikomédiája. A cselekmény kerete is az érkezés és elutazás. „Az otthontalansággal, mint életérzéssel Csehov a modern ember üzőttségét találja telibe” (ALMÁSI 2018: 247). De míg Csehovnál „kiszakadunk valahonnan, ahol otthon lehettünk, és attól kezdve állandóan él bennünk a kielégítetlen nosztalgia e biztos pont után” (ALMÁSI 2018: 247), Petrusovszkaja tovább viszi ezt a csehovi keretet, és a befogadóban azt az érzést kelti, hogy többé már nincs lehetőség a kiszakadásra, nincs kielégítetlen nosztalgia, hiszen a hősök nem is találkoznak az otthon ezen aspektusaival. Ez mutatkozik meg Szveta és Tolja lokációi révén, az otthon és az idegen tér jelentőségén keresztül. Szveta az otthont, Tolja pedig az idegent kellene, hogy megjelenítse. Hiszen, ahogy előre haladunk a szűzsé vonatkozásában, megtudjuk, hogy míg Szveta mindvégig Moszkvában lakott, addig Tolja a leningrádi haditengerészeti iskolában tanult, Kazahsztánban fűrőtornyokon is dolgozott, majd Szverdlovszkba ment anyja kérésére eladni a családi házukat, miközben Moszkvában tanult, ahol végül megismerkedett Szvetával. Mégis, amikor elhagyják Szveta otthonát, nincs semmilyen különös érzésük ezzel kapcsolatban. Az egyedüli, aki megszólal, mintegy ezzel zárva az egész drámát, az nem más, mint Szveta anyja, aki a következő szavakat mondja: *Евгения Ивановна. Начинается жизнь!* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 230). Azaz véleményem szerint a mű vége kétféleképpen is értelmezhető, egyrészt az anya ezután kényelmesen egyedül tud élni a lakásban, másrészről felveti annak a kérdését is, hogy a két fiatal között ez által kialakulhat a saját közös életük, míg Csehovnál a darab a cseresznyéskert eladásával zárul.

Bizonyára az sem tekinthető véletlennek, hogy Petrusovszkaja drámájában Szveta név szerint is megemlíti Gribojedovot és művét: *Света. <...> Уже если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко, так Грибоедов писал* (ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989: 220). Az idézett kijelentés *Az ész bajjal jár* első felvonásának ötödik jelenetében olvasható, amikor Szófia Lizával Csackijról beszélgetve sértődötten mondja mindezt. Véleményem szerint itt is a már fentebb említett írói stratégia érvényesül. Hiszen Petrusovszkaja egy kulturálisan mélyen gyökerező utalást használ, amit a befogadó igen jól ismer (Csackij és Szófia szerelmi viszonyának sikertelensége, az eltérő értékrendek, a haladó gondolkodás és a konzervatív

társadalmi normák összeegyeztethetlensége), majd ezek után átkódolja és új kontextusba helyezi Szveta és Tolja kapcsolatában, ahol a két hős a mű végén egymást választja, még ha úgy tűnik is, hogy végeredményben egyik sem szerelmes igazán a másikba.

Lépcsőház

A vizsgált drámaciklus első darabja a *Lépcsőház* című mű. Itt Jura az, aki a cél – enni vagy inni valamit – elérése érdekében előre viszi a beszélgetést. A mű szüzséje nagyon rövid, mondhatni cselekménytelen. Galja, a dráma női főszereplője két férfival, Jurával és Szlavával találkozik. A férfiak nem jutnak be Galja lakására, mindvégig a lépcsőházban beszélgetnek. Majd megjelenik Galja lakótársa, aki elküldi a férfiakat. A mű azzal zárul, hogy a két férfi a lépcsőházban egy emelettel lejjebb ereszkedik, ahol végül elfogyasztják a Galjától kapott ételt. A beszélgetés során az olvasó számára már az elején világossá válik, hogy a két férfi csakis az étel és ital miatt akart találkozni a fiatal lánnyal. Ahogy a cselekmény előre halad, az is kiderül, hogy Galjának viszont egészen más célja van: teherbe szeretne esni, és voltaképpen apajelöltet keres. Lényegében ezért találkozik a két férfival, akik közül a második jelenléte mindvégig motiválatlan marad.

Ebben a drámában is hiányoznak a párbeszédék közös metszéspontjai; a szereplők lényegében egymás mellett beszélnek el. Hasonlóan a *Kolombina lakása* és a *Szerelem* című művekhez, a cselekmény, amely M. Minsky elmélete alapján előrejelezhetőnek tűnhetne, kiszámíthatatlanná válik.

A *Kolombina lakásában* Kolombina manipulatív viselkedése és a szituációk keretezése volt elsődleges, az *Antanyeban* szintén egy manipulatív játék alakul ki, a *Szerelemben* a dialógusok keretezése a domináns, a *Lépcsőházban* pedig Jura érzelmi szinten történő manipulációja biztosítja a mű dinamikáját. Jura manipulatív játéka a modalitások változtatásával történik, és azután kezdődik el, hogy a hős megbizonyosodik arról, hogy Galja készített ételt számukra. Jura beszédének a modalitás szempontjából különböző fázisai vannak. Az egyes hangvételek alkalmazásával, illetve azáltal, hogy éppen mire helyezi a hangsúlyt, a hős különböző kereteket alakít ki a beszélgetés során. Ezek alapján a következő hangvételeket különítettem el a drámában: neutrális hangvétel, amelyben a rábeszélés jelei is mutatkoznak; sértegetés; kedveskedés; sajnálkozás; játékosság; figyelmesség; és végül visszatér a beszélgetés elején használt rábeszélő modalitás. Galja a passzív befogadó szerepét tölti be, és többségében csupán egymondatos válaszokat ad, ezért is kezdi el Jura a

különböző hangvételeket váltogatni egymással. Jura a mű végéig nem tudja kibillenteni Galját a passzivitásból, mígnem a nő lakótársa radikálisan véget vet Jura játéknak, és kidobja a két férfit.

Ebben a drámában tehát a keretezésnek azon módja jelenik meg, amely egy adott információra érzelmi hangsúlyozással hívja fel a figyelmet. Emellett a mondatok szórendje is fontos szerepet játszik, mivel a hangsúlyok elhelyezése is megváltoztatja az információt.⁵⁷

Jura aktívan használja a hangsúlyok áthelyezését a szórend felcserélésével. Például, amikor a rábeszélés dominál hangvételében, a következő mondatot mondja Galjának: *De megfelelőnek találtuk, így aztán maradtunk.* Majd, amikor a sértő modalitás jelenik meg beszédében, már a következőket mondja: *Őszintén szólva, maga se a mi esetünk (вы нам тоже подошли не очень)* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 17, 20). Tehát nem csupán a modalitással, hanem az egyes mondathangsúlyokkal is próbálja irányítani a beszélgetést, hogy a számára megfelelő irányba haladjon. Galja azonban rövid válaszra szorítkozik csupán, egyetlen „igent” mond, ezáltal Jura nem tudja nála a megfelelő hatást elérni.

A későbbiekben, amikor Jura megtudja, hogy Galja étellel készült a találkozásra, a sértegető hangvételt felváltja a kedveskedő modalitás, illetve a magázás is tegezésbe fordul: *Ha nem megyünk oda magához a megállóban, egyedül ülne ahhoz az asztalhoz. Saját kellemes társaságában. Egészségére, Galina! A magáéra is, Ivanovan! Ittunk volna egy pohárkával. Azzal, hogy idejöttünk, még sincs egyedül – az ember végül is nem állat! Volt azért, ami tetszett rajta, a szemed, meg ez a kabát...* Minderre Galja csupán egyetlen mondattal reagál: *Kabátja mindenkinek lehet!* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 20–21). Jellemző módon az ehhez hasonló abszurd és komikus párbeszédnek dominálnak a mű végéig. Ahogy az első elemzett drámában Kolombina, úgy Jura sem tud beszélgetőpartnerénél eredményt elérni, és végül – ahogyan mindegyik drámában – egy külső szereplő megjelenése jelenti a szituáció lezárását.

A manipulatív szituációra, melynek alapját a hősök keretező törekvése jelenti, ebben a drámában is ráépül egy szerzői keretezés, amely a mitológia toposzai felé mozdítja el a befogadót. Meglátásom szerint ebben a műben a halál és születés mitologémája jelenti az általános keretet. A halál témájára elsősorban Chopin *Gyászindulója* utal, másrészt, hogy a férfi hősök a mélyből jönnek, és a mélyben is tűnnek el. Jura figurája asszociálható Thanatosz görög istenség alakjával, aki az Éj istennőjének apa nélkül született fia. Ahogy azt korábban említettem, a reáliák szintjén és a manipulatív szituációban a második férfi hős,

⁵⁷ Erről részletesen ld.: *Фрейминг: барьер или новые возможности для политика.*

Szlava jelenléte nem motivált, viszont a görög mitológia kontextusában – mint Jura párja – felidézi Thanatosz ikertestvérét, Hüpnoszt, aki viszont az álom istene.

A hangzás szintjén a női szereplő, Galja neve (részleges) fonetikai egyezést mutat Gaia görög istennő nevével, aki minden létezőnek az alapja, és aki önmagától szülte meg gyermekeit, az ég, a hegyek, és a tengerek isteneit. Míg azonban a mítoszok szerint Gaia képes önmagától szülni, Petruszszkaja drámájában Galja számára – megfelelő apajelölt híján – a szülésnek még a lehetősége is ki van zárva. Azt látjuk tehát, hogy a szerzői szinten létrejön egy bizonyos, mitológiai alakokhoz köthető keret, amely a befogadóban felidézi a halál és a születés mitológéáját. Ugyanakkor a szerző az egyes mitológéák elemeit a szovjet valósághoz köti, átírja és profanizálja azokat, minek következtében lényegi szinten csupán a kilátástalanság marad, ahogy ezt Jura meg is fogalmazza: *Hogy manapság nincsen olyan, hogy család. <...> (filozofikusan) Majd én megmondom. Az anyák és gyerekek törzsszövetsége, és külön a magányos hímek* (PETRUSEVSZKAJA 1987: 25).

A halál és a születés mitológéája ugyanakkor nemcsak a vizsgált drámával hozható összefüggésbe. A szakirodalom kiemeli, hogy Petruszszkaja művei általában a halál és a születés küszöbén játszódnak.⁵⁸ H. Goscilo meglátása szerint az élet Petruszszkaja számára egyfajta bűnhődés, melynek az ember születése okán van kitéve. Műveiben férfiak és nők egyaránt szenvednek, nem reménykedhetnek jobb jövőben, és megbocsátásra sem adnak okot. Ezzel magyarázható, hogy Petruszszkaja világát sokan távlatokat nélkülözőnek és nyomasztónak tartják (ГОЩИЦКО 1991: URL).

Elemzésem ezt annyiban támasztja alá, hogy a vizsgált drámákban a megjelenő manipulatív szituációknak különböző céljuk van, ám ezek egyik esetben sem valósulnak meg: sem a művek aktív, sem passzív szereplője nem éri el célját. A kommunikáció eredménytelen marad, és csupán a szerzői szinten jön létre egyfajta dialógus a hagyománnyal – méghozzá a nyelvi klisék, a mitológiai és az irodalmi szüzsék megidézésével és átkeretezésével.

Az értekezés II.3. fejezetében olyan egyfelvonásos drámákat vizsgáltam, amelyekben a különböző műfaji kódok (commedia dell'arte, csehovi, vampilovi hagyomány) beépítése közvetlenül tetten érhető. Bár ezek a kódok a művekben utalások formájában jelennek meg, nem kerülnek rendszerszintű kibontásra, mégis orientálják az olvasói értelmezést. Az elemzés során e kódok feltárására törekedtem. Petruszszkaja

⁵⁸ М. Липовецкий *Трагедия и мало ли что еще* c. tanulmányában erről ír: „<...> природа в поэтике Л. Петрушевской всегда включена в контекст эсхатологического мифа. Порог между жизнью и смертью — вот самая устойчивая смотровая площадка ее прозы” (ЛИПОВЕЦКИЙ 1994).

drámái redukáltan dekonstruálják a szovjet valóságot, miközben nem társadalmi, hanem általános emberi helyzeteket jelenítenek meg, amelyek a csernuha-paradigmához állnak közel. A szereplők közötti kommunikáció vizsgálata során megállapítható, hogy eltér a Csehovnál megfigyelhető aktív beszéd irányultságtól. Itt a manipuláció nem az eredményesség vagy a kudarc dichotómiájában rejlik, hanem az eseménytelenség válik a kommunikáció lényegévé. Maga a beszédaktus tölti be az esemény szerepét, miközben a cselekmény hiányából eredő eseménytelenség egyetlen síkra korlátozódik.

III Paradigmák metszéspontján II.

Az értekezés első részében áttekintett különféle paradigmák eltérő módon, más-más hangsúllyal jelennek meg a második részben elemzett művekben. Külön vizsgáltam az egyes műfajokat – az elbeszéléseket, a meséket és a drámákat –, hogy bemutassam, miként érhetőek tetten bennük e poétikai és esztétikai paradigmák jellegzetességei.

A szocialista realizmus normáinak parodisztikus kiforgatása, a groteszk alakok és a tabutémák dominanciája, az önreflexív, ironikus nyelvhasználat, valamint a tér és identitás fragmentáltsága egyaránt rokoníthatók az ún. csernuha, a szoc-art, a moszkvai konceptualizmus, illetve a posztmodern poétikájával is. Ezek a paradigmák Petrusovszkaja műveiben nem egymástól elhatároltan jelennek meg, hanem gyakran átfedésben, egymást tükrözve vagy éppen ironikusan kiforgatva. Ezért nem tűnik célravezetőnek ezeket a szövegeket kategorizálni, hanem inkább annak a sokrétű esztétikai működésnek a feltárására törekedtem, ami a különféle hagyományokhoz való viszony révén válik értelmezhetővé – akár az eltérések, akár a stiláris vagy tematikus megközelítésmódok formájában. Ez a nézőpont teszi lehetővé, hogy Petrusovszkaja szövegvilágának ambivalenciáját és összetettségét ne csupán tematikus és stilisztikai sajátosságok, illetve különböző irodalmi kódok mentén értelmezsem.

A szocialista realizmus hőskultuszával szemben az elemzett négy elbeszélésben inkább jellegzetes „antihősökkel” találkozunk: hétköznapi, gyakran a periférián mozgó alakok kerülnek a történetek középpontjába, akik nem kiemelkedő tetteikkel, hanem sajátos passzivitásuk, kiszolgáltatottságuk vagy éppen groteszk próbálkozásaik révén válnak emlékezetessé. A hős mítoszának ilyen parodisztikus kiforgatása jelenik meg például a *Higiénia* című elbeszélésben, ahol az apa ugyan a járvány kitörése után igyekszik egyfajta „hősi” szerepet magára öltetni (mint a család védelmezője), ám ez az önkép ironikus módon lelepleződik, és végül cselekvésképtelenségbe torkollik. Az ilyen típusú alakok nem a szocialista realizmus mintakövető, pátosszal ábrázolt figurái, hanem azok dekonstrukciói: a hős archetípusa groteszk, torz tükörképként tér vissza a posztszovjet valóság keretei között.

A *Halhatatlan szerelem* és a *Szeretlek* című elbeszélésekben a szovjet nőideál dekonstrukciójában mutatkozik meg a legjobban a szocialista realizmus átkontextualizálásának lehetősége. Ezekben az elbeszélésekben az író is ugyanis a teljesen hétköznapi helyzetek valóságában (például a házasságon belüli nehézségeken keresztül), illúziók nélkül ábrázolja a szovjet létet.

A „csernuhára” jellemző rövid, tömör cselekményvezetés, a szereplők számának minimalizálása és a sűrített ábrázolásmód mind a négy elbeszélésben tetten érhető, hiszen ezek a szövegek tulajdonképpen különböző családi krízishelyzetek lényegre törő, koncentrált ábrázolására épülnek. Ennek megfelelően többségükben a szereplők is a család tagjai közül kerülnek ki. Ugyanakkor nem csupán a szereplők létszáma, de a szövegek terjedelme is minimálizált, mindössze pár oldalt tesz ki. A naturalisztikus, időnként a biologizmus határait feszegető megközelítésmód dominanciája, valamint a tabutémák irodalmi legitimálása egyaránt jellemző e művekre. Ilyen például az *Halhatatlan szerelem* Ivanovjának alkoholizmusa, Léna hűtlensége vagy gondoskodásra szoruló beteg gyermeke, illetve a *Szeretlek*ben megjelenő öngyilkosság, vagy a *Higiéniában* kendőzetlenül ábrázolt fiziológiai borzalmak (amelyek nem öncélúan hatásvadász eszközök, hanem szimbolikus értelmezésre nyitott képek), valamint az *Új Robinsonok*ban hátrahagyott idős emberek és fiatal gyermekek, a „normális életből kivetett áldozatok”, akikről senki sem gondoskodik.

A „csernuhától” való eltérés ugyanakkor abban is megragadható, hogy bár e szövegekben visszaköszön a „tipikus szovjet nyomor” tárgyi világa, tereinek szűkössége és társadalmi struktúrája, mindez nem dokumentarista módon, hanem művészi eszközök révén transzformáltan, stilizált formában jelenik meg.

Ahogy a moszkvai konceptualizmus középpontjában is a nyelv áll, a kiüresedett szovjet vagy más merev ideológiák nyelvezetének ironikus, groteszk használata, úgy Petruszvszka műveiben is tetten érhető egy sajátos önreflexív nyelvhasználat, illetve metaszövegiség. Így például a *Halhatatlan szerelem* narrátora is ironikus, szándékoltan klisé-szerű frázisokat használ (*Mi is lesz szerelmi történetünk hőseinek további sorsa?; Ezen a helyen célszerűnek látszik elmagyarázni* stb.), melyek egy fiktív, klasszikus narrátori szerepkört imitálnak. Az ilyen nyelvi klisék alkalmazása az önreflexív elbeszélésmódra, a metaszövegiségre utal, s egyúttal összefüggésbe hozható a moszkvai konceptualizmus irodalmi poétikájával, ahol a nyelv nem a világ leképezésének neutrális eszközeként, hanem önállósult, gyakran ironikusan tárgyiasított módon jelenik meg.

A konceptualista irodalomhoz hasonlóan hősei megnevezésére Petruszvszkaja is gyakran csak kezdőbetűket, illetve sablonos, általánosító neveket használ, ami jellemző mind prózai, mind drámai műveire, mint ahogyan szereplőit is az abszurd vagy groteszk léthelyzetek határozzák meg. Minderre tipikus példa a *Higiénia* és a *Szeretlek* című elbeszélés, melyekben csupán a család nevének kezdőbetűjét adja meg az író.

Ugyanakkor jellegzetes eltérésként lehet megemlíteni a konceptualizmusban és a szoc-artban gyakran alkalmazott direkt idézetek (szlogenek, klasszikus művek stb.)

minimalizáltságát: Petrusovszkaja vizsgált elbeszéléseiben ehelyett sokkal inkább stílusbeli allúziókkal operál. További különbségként értelmezhető, hogy míg a konceptualista művek gyakran „a semmit”, a jelentés teljes hiányát mutatják fel, addig Petrusovszkaja elbeszéléseinek vizsgálata során az mutatkozott meg, hogy az író mindig valamiféle emberi (túlélési, kapcsolati) jelentéstartományt céloz meg, még ha ezt abszurd, önmagából kifordított módon is teszi. Mindemelllett a konceptualista művek gyakorta teljesen szétörik a narratívát, ugyanakkor Petrusovszkaja ezzel szemben többnyire megtartja a történetmesélés alapvető formai kereteit, és a konceptualizmusra jellemző ilyen töredezettség inkább a drámai műveiben mutatkozik meg.

Az egyik legjelentősebb szovjet toposz Kabakov és a moszkvai konceptualisták számára a társbérleti lakás, azaz a kommunalka. Ennek a térnek nemcsak társadalmi aspektusai vannak, hanem olyan egzisztenciális léthelyzetként is azonosítható, ami a szovjet embert formáló tényezőként jelenik meg.⁵⁹A kommunalka jellegzetes toposzában a konceptualisták esetében a térbeli és a pszichológiai bezártság léttapasztalata jut kifejeződésre, hiszen ez valójában nem egy személyes tér, hanem tulajdonképpen egy kényszerközösség, ahol az embernek nincs választási lehetősége. Ezáltal a kommunalka egyfajta meta-térként is működik, melyben minden hétköznapi tárgy és szituáció ironikus, önmagát megidéző jellé válik. Kabakov alkotásaiban a kommunalka nemcsak társadalmi térként, hanem a szovjet ember létállapotának metaforájaként is értelmeződik. Az effajta megközelítésmód nyomokban Petrusovszkaja műveiben is visszaköszön, ahol a szereplők magányosan, de mégis egymástól elválaszthatatlanul sodródnak egy közös térben vagy cselekvéssorozatban – legyen az egy lakás, vagy egy beszélgetés. Viszont míg Kabakov installációi az ideológiai és kulturális tér esztétikai újraértelmezésére vállalkoznak, addig Petrusovszkaja világában a kommunalka-típusú terek többségükben nem metaforikusan jelennek meg, hanem a maguk konkrétabb jelentésében, mintegy a szereplők olyan háttereiként, amelyek fatális módon adott közegként szolgálnak a szereplők számára.

Az elemzett művekben gyakran hangsúlyosan megjelenik a kommunalka-szerű életvitel motívuma, mikor is kényszerből több generáció él együtt, ami egyfajta beszűkültséget és feszültséget okoz a szereplőkben. Szinte minden vizsgált műben kiemelt szerepet kap a lakás mint elsődleges élettér, azonban ez a tér gyakran túllép pusztán funkcionális szerepén, és a konfliktusok, határátlépések és frusztrációk színterévé válik. Így

⁵⁹ Erről bővebben lásd: <https://arzamas.academy/materials/592?ysclid=meltik0kbv551404494>, illetve <https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Moskovsky-Communalny-Conceptualism.html>

a lakótér fizikailag korlátozott volta nemcsak a fizikai, hanem a lélektani mozgásteret is jelentősen beszűkíti, ami drasztikus hatással van a szereplők identitásának alakulására.

Az *Új Robinsonok* című elbeszélésben a család ugyan a jobb élet reményében elhagyja megszokott lakókörnyezetét, mégis újra és újra a nyugtalanság, otthontalanság érzésével szembesül. A *Szeretlekben* a lakásfelújítás valójában a párkapcsolati krízis kezelésének kísérletét jelenti, míg a *Higiénia* című műben a lakás már nem csupán a szűk fizikai teret testesíti meg, hanem egyúttal a teljes elszigeteltség és szeparáció színterét is.

Ily módon a moszkvai konceptualizmusban kiemelet szerepet játszó kommunalka nemcsak motivikus szinten, hanem szemléleti és formanyelvi módon is jelen van Petrusovszkájánál. A konkrét helyszínek, enteriőrök, tárgyak mind erősen kötődnek a szovjet hétköznapi valósághoz, és elősegítik a bezártság, a korlátozott mozgáster, valamint a családi konfliktusok bemutatását. Ily módon a kommunalka tere egyszerre a történelmi valóság és a mentális állapot megjelenítésének eszköze.

A posztmodern paradigma Petrusovszkájánál a szocialista realizmus dekonstrukcióján és a tabutémák ironikus vagy groteszk feldolgozásán keresztül mutatkozik meg a legmarkánsabban. Továbbá ide sorolható még az intertextualitás és stíluseklektika, ami szintén a posztmodern stratégiák közé tartozik.

A vizsgált művekben (*Az új Robinsonok*, *Higiénia*, *Szeretlek*) gyakoriak az intertextuális utalások, ám ezek funkciója és értelmezési lehetősége művenként eltér. *Az új Robinsonok* esetében az irodalmi és történelmi intertextusok (Defoe, Szolzsenyicin, háborús próza, a spanyol polgárháború toposza) összefonódnak, és archetípusokkal, valamint bibliai motívumokkal keverednek. Ezek azonban nem parodisztikus vagy ironikus módon jelennek meg, ahogyan az a posztmodern hagyományban megszokott, hanem sokkal inkább új, nyomasztó tartalmakat hordozó jelentéssíkok nyílnak meg általuk.

A falura való kiköltözés motívuma pedig önmagában is kulturális-történelmi jelentést hordoz: a város–vidék dichotómiája a szovjet korszak válságnarratíváinak visszatérő eleme, amely ebben az elbeszélésben is torz tükörként jelenik meg.

A posztmodern további jellemzője a tömeg- és elitkultúra keveredése, a „popkulturális” elemekkel vegyített közérthető nyelvezet, és az ahhoz szervesen kapcsolódó ironikus vagy kritikus attitűd. Petrusovszkaja műveiben is megfigyelhető a hétköznapi, beszélt nyelvi szóhasználat, gyakori például a „konyhanyelv” megjelenése. Ugyanakkor – szemben a posztmodern tipikus törekvéseivel – nála ez nem mindig ironikus vagy groteszk módon történik. Az író nem törekszik következetesen az ilyen eszközök alkalmazására; ehelyett inkább az alkotói szabadság dominanciája érződik ki műveiből, valamint az a

Petrusevszkajára általában is jellemző írói szándék, amely nem pusztán a hétköznapi élet hiteles ábrázolására, hanem annak lényegi, mélyreható feltárására törekszik.

Mint azt Lejderman és Lipoveckij megállapította, az „új női próza” egyik legfontosabb jellemzője, hogy a „csernuhában” ábrázolt káosz és túlélésért folytatott mindennapi küzdelem nem speciális társadalmi körülmények között zajlik, hanem éppen ellenkezőleg, a rémálmot a normális élet keretei között tárja fel: a szerelmi kapcsolatokban és a családi élet mindennapjaiban (Лейдерман, Липовецкий 2003: 563). E sajátosan női tapasztalatokból építkező írásmód Petrusevszkaja műveiben is meghatározó szerepet játszik, ugyanakkor nála a „csernuha” esztétikája gyakran találkozik a neoszentimentalizmusra jellemző naturalista és szentimentális vonásokkal. Olyan, mintha az író a „csernuha” által megjelenített sötétségből indulna ki, de mégsem engedné kirajzolódni a reménytelenség ívét: a tabutémák, a hétköznapi „pokol” legitimálásával és a nyers ábrázolásmóddal párhuzamosan műveiben megjelenik egyfajta szentimentális attitűd is, amely legfőképpen a szerző hőseihez való empátikus viszonyulásában fejeződik ki.

A posztrealizmus Petrusevszkaja vizsgált elbeszéléseiben több, egymással folyamatosan keveredő poétikai réteg révén bontakozik ki. Meghatározó elemei közé tartozik a „csernuhára” jellemző nyers valóságábrázolás, a posztmodern káosz, az abszurd és groteszk helyzetek, az antihősök szerepeltetése, valamint az események logikai összefüggéseinek elmosódása. Ezt egészíti ki a neoszentimentalizmus hatása, amely az olvasói empátia felkeltésében, a társadalom peremére szorult szereplők együttérzőbb ábrázolásában, a líraibb hangvételben érhető tetten, ami összességében mérsékli a „csernuha” sajátosságainak nyers megjelenését. E paradigmák állandó, szinte szétválaszthatatlan keveredése hozza létre azt a hibrid, a posztrealizmus esztétikai alapelveivel összekapcsolódó sajátos poétikát, amely Petrusevszkaja vizsgált elbeszéléseinek világát egyszerre teszi nyomasztóan valóságossá, megrendítően emberivé és ironikusan elidegenítővé.

A „csernuhában” megjelenő tabutémák feldolgozása a mesékben is tetten érhető, ami a szocialista realizmus alakzatainak átkontextualizálásával párhuzamosan jelenik meg. Legfőbb ilyen típusú téma az elemzett mesékben a gyermektelenség. Ezekben a mesékben az anyaság problémája központi jelentőségű, ám nem a hagyományos értelemben vett hősi szerepként jelenik meg, hanem ennek dekonstrukciójaként vagy átértelmezéseként. A szocialista realizmus kódjában az anyaság a nők kiteljesedésének és hősiességének egyik

alapfeltétele volt,⁶⁰ míg Petruszovszkaja meséiben e szerep minden pátoz nélkül, gyakran a hiány, a kudarc vagy a „csernuhára” jellemző trauma kontextusában értelmeződik át.

Például a *Káposztamama* című mesében az abortuszon átesett, elhagyott nő annyira vágyik egy gyermekre, hogy az végül fantasztikus módon egy káposztafejben jelenik meg apró kislánként. A *fekete kabát* című mesében a gyermek utáni vágyódás motívumával párhuzamosan a nem kívánt terhesség problémája is megjelenik, s végül a kiúttalanság érzése a fiatal lányt öngyilkossági kísérletbe taszítja. Az *Apa* című történet ebből a szempontból viszont kivételt képez: itt a férfi és a nő közös, őszinte vágya a gyermek és a család, ami végül szintén csodás módon teljesül. Ezek a történetek nemcsak a szocialista realizmus anyaképet írják felül, hanem az anyaság vágyának, hiányának és megvalósulásának sokrétű tapasztalatát is megjelenítik a groteszk, a fantasztikum eszközeivel.

Ezzel kapcsolatosan az értekezésben elemzett művek alapján elmondható, hogy az újszentimentalista vonások összességében a mesék vonatkozásában mutatkoznak meg a legnagyobb mértékben. Az elbeszélések kapcsán tett megállapítás, miszerint az író nő ugyan a „csernuha” által láttatott sötétségből indul ki (lásd például: abortusz, öngyilkossági kísérlet), a reménytelenség kiteljesedésére mégsem kerül sor, az elemzett mesék esetében még inkább igaznak látszik. A tabutémák, a durvaság legitimálása mellett itt ugyanis valóban látványos módon jelenik meg az a szentimentális attitűd, amely az író nő hőseivel való empátikus viszonyulásában fejeződik, ezzel is hangsúlyosan megidézve az újszentimentalista hagyományt. Mindez egyrészt abban a szemléletmódban mutatkozik meg, ahogyan az író nő az anya-gyermek kapcsolatot helyezi előtérbe. Mint ezzel kapcsolatban Prohorova is megjegyzi, Petruszovszkaja munkáiban az anya pozíciója és élettapasztalata ugyanis központi szerepet játszik, s e nézőpont teremti meg az író nő, az elbeszélő és az olvasó közötti sajátos, intim kapcsolatot, ami az újszentimentalista diskurzust helyezi előtérbe. Másrészt a befogadóval való kapcsolat gyakran már a szövegek első sorainak elolvasása után kiépül, a különféle – az olvasót érzelmileg és empátikusan is bevonó – narratív stratégiák révén. „A bevezetésül szolgáló eszmefuttatások meghatározott érzelmi hangulatot teremtenek az olvasóban, hogy elnyerjék annak szimpátiáját, illetve maga a kezdet is sokszor egy félbeszakadt megnyilatkozás folytatásának tűnik. Az effajta dialógus a régi ismerősként, barátként tétélezett olvasóra épít, akivel a megértés fél szavakból is

⁶⁰ Lásd például az 1944-ben rendszeresített „Hős anya” kitüntetést, melyet a Szovjetunióban a tíz vagy annál több gyermeket világra hozó, illetve nevelő nőknek ítéltek oda.

lehetséges. Külsőleg az ilyen elbeszélések gyakran hasonlítanak egy barátnőhöz vagy szomszédasszonyhoz intézett monológhoz, aki ismeri a szereplők életének körülményeit. Mindennek köszönhetően az olvasó is a történés részese lesz” (ППОХОРОБА 2012: 312). Például *A fekete kabát* című mesében is megfigyelhető az olvasóval kialakított ilyen közvetlen kapcsolat. A narrátor megjegyzései gyakran élnek az élőbeszéd fordulataival, a bizonytalanságot kifejező vagy a fokozást szolgáló lexikai elemekkel (*видимо, то есть, до невозможности*), illetve olyan szintaktikai megoldásokkal, amelyek a történetmesélés spontán, személyes jellegét erősítik (*Шофер был просто очень худой и курносый до невозможности, то есть вроде бы уродливый; Девушка тоже молчала: о чем ей было говорить?*). A környezet megfigyelését is gyakran kíséri azonnali, személyes reakció (*Хорошо, что фонари светили в окна и были видны ступени*), ami az olvasót a narrátor nézőpontjához közelíti, ezáltal is erősítve annak empatikus bevonását. Ezekkel az elemekkel az író az újszentsimentalista paradigma sajátosságait alkalmazza, melyek az olvasó közvetlen megszólítására, az együttérzés felkeltésére, és egyfajta emocionalitás megteremtésére szolgálnak. Ez a stratégia nemcsak Petrusovszkaja realista elbeszéléseiben, hanem meséiben is visszatérő jelenség, ahol a klasszikus varázsmesei struktúrákat is átítja a személyes, empatikus megszólalásmód.

Csurljaeva posztrealizmusról szóló munkájában kifejti, hogy „a művészi cselekmény logikáját és szemantikáját a tér/idő többdimenziós jellege határozza meg, ami így szinkretikus, paradox mozgást generál a szereplő térbeli/időbeli haladása során. A lét különböző megközelítésmódjai pedig a tudat mozgását modellezik: az archaikus – kollektív – szintről az egyéni felé” (ЧУРЛЯЕВА 2010: 46). Az elemzett mesék esetében állandó a fantasztikum és a valóság határának összemosódása, amit csak tovább fokoz a Csurljaeva által leírt szinkretikus, paradox mozgás. Ugyanakkor e mesék nem egyszerűen a fantasy műfajába utalható történetek, hanem lényegük szerint mély, belső emberi változásokat mutatnak. Mindezzel párhuzamosan a mesék esetében az állandó intertextuális utalásokkal való játék kiemelten fontos szerepet kap, ami néhol ironikus módon, másutt pedig minden iróniát mellőzve jelenik meg. Bizonyos esetekben így módon keveredik Petrusovszkaja szövegvilágában az archaikus tudat és a modern tapasztalat, ami összességében egyfajta groteszk képet rajzol ki.

A tudat mozgását Petrusovszkajánál egyfajta hármasként lehet felfogni: a hősök elindulnak egy mesei sémán, míg végül eljutnak a ráeszmélésig. Ez lehet a szovjet vagy posztsovjet társadalmi valóság negatív oldalával való szembesülés (szegénység, magány, nők szenvedése stb.). Ezt követően a hősök elérkeznek a személyes megértés lehetőségéhez,

ami adott esetben lehet fájdalmas is. Mindemellett Petrusevszkaja meséire is jellemző a tér/idő paradox kódolású, sokrétegű kezelése, a mitikus (archaikus) tudat megidézése az intertextualitás révén, valamint a szereplők tudatának egzisztenciális értelemben vett mozgása. Így Petrusevszkaja e szövegei teljes joggal tekinthetők posztrealista műveknek, melyekben a mese nem a menekülési stratégiák leképezése, hanem az abszurd valósággal folytatott dialógus eszköze.

Az elemzett drámaciklusban szintén érzékelhető a szocialista realizmus kódjainak dekonstrukciójára irányuló törekvés, ugyanakkor megfigyelhető benne egy fokozatos – felfogásmódbeli – elmozdulás az elbeszélések és mesék poétikájához képest. E művekben mindinkább érezhető az abszurdhoz való közelítés, valamint a konceptualista, a posztmodern és a posztrealista esztétika hatása.

Ahogy már az értekezésben szó volt róla, a szoc-art egyik meghatározó sajátossága, a groteszk és abszurd figurák, illetve szituációk megteremtésén keresztül megvalósuló karneváli paródia Petrusevszkaja elemzett drámáiban is központi szerepet kap. Ennek egyik legjellegzetesebb példája a *Kolombina lakása* című ciklus, különösen pedig a *Kolombina lakása* és az *Antantye című egyfelvonásos drámák*. Az *Antantye*-ben a karneváli poétika a fragmentált narratív szerkezet révén egészül ki, ami párhuzamba állítható a moszkvai konceptualizmus narratív dezintegrációt előtérbe helyező technikáival. A dráma végére a cselekmény, a dialógusok és a kommunikációs stratégiák radikális széttöredezése olyan abszurd, groteszk és karneváli-parodisztikus hatást hoz létre, amely egyszerre idézi meg a szoc-art ironikus dekonstrukcióját és a konceptualista hagyomány metatextuális, anti-illuzionisztikus stratégiáit. Ez a formai és narratív dezintegráció nem csupán a történet konvencióit bontja le, hanem erőteljesen hozzájárul a mű posztmodern karakterének kibontakoztatásához is.

Véleményem szerint a kabakovi értelemben vett kommunalka-tapasztalat jelentős szerepet tölt be a *Kolombina lakása* drámaciklus valahány egyfelvonásos drámájában. Az *Antantye*-ben például a szereplők számára csupán egy kanapéág testesíti meg a saját teret, azaz az otthon illúzióját, ezzel a groteszk módon redukált léttérrel is a szubjektív tapasztalatok radikális beszűkülését szimbolizálva. A kommunalka mint tér tehát nem pusztán díszletként, egyfajta háttérként jelenik meg, hanem az identitás, a társadalmi viszonyok és az egzisztenciális létmód szimbolikus megjelenítőjeként funkcionál.

A többi darabban is hasonlóan fontos szerepet kap ez a sajátosan posztszovjet tér-képzet: a címbe szereplő lakás (*Kolombina lakása*) például önmagában is metaforikusan értelmezhető, mint ahogyan a *Szerelem* című darabban a térbe beilleszthetetlen, aránytalanul

nagy étkezőasztal is a fizikai tér szűkösségét hangsúlyozza, ezzel is mintegy a szovjet együttélés strukturális lehetetlenségét deklarálva, illetve tovább fokozva azt az ifjú házaspár és az anyós közötti állandó nézetkülönbségek ábrázolásával. A *Lépcsőház* című dráma szereplői pedig be sem jutnak a lakásba, csupán a lépcsőház vertikális zártságában mozognak, így a tranzitív, köztes terek metaforikusan a társadalmi és egzisztenciális megrekedtséget, a kiúttalanság élményét jelenítik meg. A női főszereplő lakótársának alakja ebben az összefüggésben a társbérleti életformából eredő frusztráció és izoláció következményeinek allegorikus megtestesüléseként értelmezhető.

Meglátásom szerint a kabakovi „kommunalka-poétika” ilyen erőteljes hatását a ciklusban nem csupán a tematikus és térpoétikai hasonlóságok indokolják, hanem magának a drámának a műfaji sajátossága is: mivel ezek a szövegek színpadra íródtak, a fizikai tér konkretizálása révén a kabakovi esztétika teatralizálhatóvá válik, és ezáltal még hangsúlyosabban közvetíti a szűkösség, a fragmentáltság és a társadalmi marginalizáció élményét.

Petrusevszkaja *Kolombina lakása* című drámaciklusában a szereplők közötti kommunikáció vizsgálata során nyilvánvalóvá válik, hogy az itt megjelenő nyelvhasználat élesen eltér a klasszikus drámai modellektől, a csehovitól. A dialógusokban a beszéd maga válik eseménnyé, miközben a cselekmény strukturális hiánya az eseménytelenség egyetlen, zárt síkját hozza létre. Ezzel párhuzamba állítható a moszkvai konceptualizmus performanszaiban megfigyelhető mechanizmus, amelyben a beszéd csak a cselekvés után, egyfajta retrospektív értelmezésként jelenik meg. Hasonló módon Kabakov társbérleti karakterei mögött is az alkotói én szándékos visszahúzódása figyelhető meg: a megsokszorozott, töredezett hangok a cselekményt nem előre viszik, hanem ironikus, gyakran öncélú nyelvi jelenlétté formálják. Petrusevszkaja drámáiban ez a strukturális beszűkülés a kommunális tér átvitt értelemben vett leképezéseként értelmezhető, amelyben a nyelv nem oldja fel, hanem tovább mélyíti a szereplők közötti távolságot.

Ha az Epstejn által meghatározott posztmodern sajátosságok mentén vizsgáljuk ezt a ciklust, arra a következtetésre jutunk, hogy valójában inkább a posztrealisták posztmodern elemeket integráló stratégiája jelenik meg. Hiszen például az *Antanyéban* a hipervalóság ábrázolása, a szereplők és párbeszédiek szétesése a drogok hatására, ami rituális táncban csúcsosodik ki, nem öncélú, hanem sokkal inkább a szovjet hétköznapiak, a marginalizált létezés pszichotikus széthullását mutatja. Ez közelebb áll a csernuhai realizmus és posztrealizmus traumareprezentációjához, mint a posztmodern játékszerűséghez. Mindemellett az antimodernizmus, azaz az archaikus formák felhasználása a *Kolombina*

lakásában a *commedia dell'arte* bevonásával a posztmodern esztétikára vall, ám itt a hagyományra való építkezés nem ironikus megidézésként működik, hanem inkább a történelmi-kulturális és a társadalmi idegenség, valamint a groteszk emberi léthelyzet kifejezésének eszköze. Mindez szintén inkább posztrealista hatásként fogható fel. Az esztétikai és ideológiai eklekticizmus a *Szeretlek* című drámában megjelenő klisék és toposzok (házasságkötés, cipő, törölköző stb.) valóban posztmodern pastiche-nek tűnnek, de igazából a hétköznapi szovjet élet nyomasztó, banális tragikumát erősítik. Az idézetekkel való játék és az irónia szintén megjelenik e drámákban, ám ezek nem a posztmodernben megszokott „mindent feloldó” iróniát követik, hanem groteszk és sokszor tragikomikus funkcióval bírnak. Vagyis Petruszovszkajánál az irónia nem cél, hanem az ábrázolt kilátástalanság és az abszurditás következménye, egyfajta mellékterméke. Hasonlóan ide tartozik a posztutópisztikus és groteszk világkép és az ahhoz kapcsolódó terek (kommunalka, lépcsőház, rituális jelenetek helyszínei) megjelenése, ami szintén a (poszt)szovjet utáni lét határhelyzeti, kilátástalan állapotát mutatják, ami inkább egyfajta posztrealista tapasztalat, mint tisztán posztmodern „világvége-játék”.

A neoszentimentalista poétikai elemek az elbeszélésekhez és a mesékhez viszonyítva a *Kolombina lakása* című dramaciklusban csupán minimálisan érvényesülnek. Például a mesékben hangsúlyosan megjelenő anya–gyermek viszonyrendszer a drámákban jórészt háttérbe szorul: a *Kolombina lakása*, az *Antanye* és a *Lépcsőház* című darabokból lényegében teljesen hiányzik. Egyedül a *Szeretem* című egyfelvonásos drámában jelenik meg ez a probléma, viszont ott is ironikusan kifordított formában. A műben szereplő nő és anyja közötti kapcsolat ugyanis nem a klasszikus, Petruszovszkaja prózai műveire jellemző anya–gyermek modellre épül; az anya alakját sokkal inkább az otthonához és életteréhez való ragaszkodás, semmint a lánya iránti gondoskodás határozza meg. E kontextusban a hagyományos neoszentimentalista anya–gyermek dinamika átalakul, és a családi kapcsolat a konfliktus, az érzelmi elidegenedés, valamint a szűk posztszovjet személyes tér kifejezőjévé válik. Ráadásul a szereplők sorsa vagy érzelmeinek fontossága itt egy groteszk és ironikus közegben mutatkozik meg, ezáltal a befogadóban mindez nem is vált ki a neoszentimentalizmusban kifejezetten fontos empatikus azonosulást a hősökkel, mint ahogyan az mesék, vagy akár az elbeszélések esetébenben gyakran történik.

Összességében tehát elmondható, hogy az elbeszélésekhez és a mesékhez képest a drámákban a tematikus és kommunikációs szinten megjelenő töredezettség és abszurditás inkább a konceptualista, posztmodern, illetve posztrealista paradigmák hatásának felerősödését eredményezik.

ÖSSZEGZÉS

Az értekezés középpontjában Ljudmila Petrusovszkaja ezredforduló előtt született meghatározott műveinek vizsgálata áll. A kutatás elsődleges célja az író művészi rendszerének részletes bemutatása és mélyebb feltárása volt, ami meglátásom szerint egyúttal a szélesebb hazai olvasóközönség számára is érdekes lehet, mivel Magyarországon igen kevés ilyen típusú munka született eddig. Ennek érdekében az értekezés első részében azokat a meghatározó irodalmi paradigmákat tekintem át, amelyek Petrusovszkaja ezen korszakában hatással voltak az orosz irodalmi életre, s nem utolsósorban az író alkotói tevékenységére is. Ez az elméleti keret jelenti az alapot a dolgozat második részében végzett összetett elemzésekhez, amelyek Petrusovszkaja egyes elbeszéléseire, meséire és drámáira fókuszálnak. Az első részben a lehetőségekhez mérten a maguk komplexitásában, egyes esetekben pedig esetleges ellentmondásosságában bemutatott paradigmák és azok sajátosságai teremtettek lehetőséget arra, hogy az író műveit szélesebb kontextusban értelmezsem, megvilágítva azok kapcsolatait a kortárs irodalmi irányzatokkal és egyéb kulturális jelenségekkel.

Az általam elemzett elbeszélések, mesék és drámák vizsgálata során megmutatkozott a Petrusovszkaja műveire jellemző azon összetett és rétegzett struktúra, amit a változatos irodalmi kódok és eszközök tesznek egyedivé. Ez a struktúra egy olyan jellegzetes hálót alkot, melynek különféle rétegei nem mindig fedik fel magukat azonnal a befogadó számára. Meglátásom szerint e rétegeket igen sok tekintetben meghatározzák az egyes irodalmi paradigmák, amelyeket az író igen kifinomult módon épít be saját szövegeibe. Az általam vizsgált művek esetében megmutatkozott, hogy – bár az író szisztematikusan alkalmaz különféle irodalmi kódokat – ezek gyakran eltérő fokú közvetettséggel vagy explicit módon valósulnak meg az adott szövegekben. Az egyik közös vonás az elemzett prózai és drámai művek vonatkozásában – magától értetődő módon – a tematikus szinten megragadható problémafelvetések hasonló természete, amely egyes szövegek tekintetében közvetetten (például az adott mű utalásrendszerén keresztül), máskor pedig közvetlen módon ragadható meg. Mindezek mellett petrusovszkajai szövegek esetében jól érzékelhetően jelentős az irodalmi és műfaji kódokkal való játék is, még ha ez minden esetben nem is mutatkozik meg teljesen egyértelműen az egyes művek tekintetében, és legtöbbször átkontextualizálódik. Ez a sokrétűség és változatosság tükrözi Petrusovszkaja egyedi alkotói módszerét és azt a képességét, hogy különböző irodalmi irányzatokat és eszközöket szintetizáljon saját művészi világában. Összességében véleményem szerint elmondható, hogy az olyan paradigmák, mint

a szocialista realizmus, az ún. csernuha, a szoc-art, a konceptualizmus és a posztmodern, illetve az posztrealizmus és az újszentsimentalizmus jelentős hatást gyakoroltak az írói írásművészetére és alkotói pályájára.

A dolgozatban elsőként áttekintett ilyen kulturális-irodalmi paradigma a szocialista realizmus, amelynél kiemelten fontos szerepet kapott a kollektivista eszmék hangsúlyozása, az idealizált hősök bemutatása és a szovjet ideológia által tételezett hétköznapi élet ábrázolása. A szocialista realista művek törekedtek a minél egyszerűbb és érthetőbb nyelvezetre, a hősök – időnként végletekig fokozott – heroizálására, miközben mindent áthatott az optimizmus pátoza és a szocialista utópia realizálására tett erőfeszítések bemutatása. Petrusovszkaja saját műveiben nem helyezkedik nyíltan szembe a szovjet rendszerrel, azt nem kritizálja, ugyanakkor magát a szocialista realista alkotói módszert igen sajátosan dekonstruálja. Egyrészt Petrusovszkaját a rövid formák jellemzik, míg a szocialista realizmusban a terjedelmes műveket, leginkább a nagyregényt preferálták, másrészt hőseit sohasem idealizálja, esetükben inkább általánosít: az ő alakjai semmiben sem emelkednek ki a többiek közül, átlagos munkát végeznek, s nem foglalkoznak az őket körülvevő társadalom kérdéseivel, vagyis a szovjet irodalmi átlag hőseivel szemben teljesen apolitikusak. Petrusovszkaja valójában a szovjet hétköznapiak nyers valóságát ábrázolta a maga ellentmondásosságában, míg a szocialista realizmus egy merőben idealizált képet vázol fel az olvasó előtt. Ahogyan Mark Lipovickij és Naum Lejderman is fogalmazott, az írói lényegében olyan helyzeteket fest le, amelyek ábrázolása a szocialista realizmus keretein belül elképzelhetetlen lenne, s amelyekben maga a szocialista realista mítosz egyfajta „negatívumként” jelenik meg, létrehozva egy sajátos, kirekesztettekkel álló világot, „szakralizált” határokkal.

A második ilyen irodalmi paradigma, az ún. csernuha volt az, amely a szovjet korszak utolsó szakaszaiban nyitott a társadalomban megjelenő olyan, addig tabuizált jelenségek felé, mint a halál, a szegénység az alkoholizmus és az erőszak, s a maga sajátos kódrendszerében legitimálta azokat. Ennek megfelelően kénytelenül megjelenítette a hétköznapi élet borzalmait: a kiszolgáltatottság, a megalázottság, a kegyetlenség és a brutalitás módzatait. Mindeközben került a különféle ideológiákat, és esetenként a durva fiziológizmustól sem visszariadva a „test igazságára” koncentrált, ezzel is jellegzetesen naturalista módon ábrázolva az élet árnyoldalait. A csernuha esetében – ahogyan az imént említett Lipovickij is írja – az „alul” helyet foglaló világ a társadalmi rend kaotikus természetét tükrözi. Eme világ nem idealizált, hanem éppen ellenkezőleg: sötét és kaotikus módon kerül ábrázolásra. Vagyis az emberi lét alapvető kérdéseit a nyers valóság és a

mindennapi tapasztalatok révén közelítette meg, s az ideológia helyett a fiziológiai és érzékszervi valóságot állította a középpontba. Mindez azt jelenti, hogy a maga korában a csernuha tükrözte a posztmodern identitás zavart, miközben egyfajta eszközt is kínált a valóság újrafelfedezésére és újraértelmezésére. Ezen sajátosságokat figyelembe véve teljesen indokoltnak tűnik, hogy egyes kutatók miért sorolják Petruszovszkaja műveit is a csernuha jelenségéhez.

A harmadik tárgyalta paradigma, a szoc-art a szocialista realizmus formáját ellenzéki tartalommal töltötte meg. A szoc-artra jellemző citáció (idézetek), eklektika (különböző elemek keverése), illetve a kulturális kódok és művészeti rendszerek ütköztetése egy sajátos alkotói módszert alkotnak. Az ütköztetések esztétikai élményt hoztak létre és egy sajátos dekonstrukciót eredményeztek, ami számos kutató véleménye szerint a posztmodern lényegét is adta. A szoc-art így hordozza a posztmodern esztétikai jellemzőit, miközben a művekben megjelenő játékos és ironikus hozzáállás szoros kapcsolatban áll a bahtyini karneválemeléttel is. A szoc-art a paródia és az önparódia eszközét alkalmazta, ami az „értékek” kiforgatását, egyfajta lealacsonyítását szolgálta. Mindez lehetővé tette számára, hogy beszivárogon a kulturális térbe anélkül, hogy közvetlen támadást intézett volna az ideológia ellen. A rendszer sajátosságainak ilyen karneváli tobzódása ideológiai kiüresedéshez és kritikai reflexióhoz vezetett. A szoc-art egyedi módon ötvözte a szovjet tapasztalatot az avantgárd hagyományaival, miközben sajátos iróniájával és destruktív művészi eszközeivel megkérdőjelezte a szocialista realizmust és a posztmodern esztétika határait. Meglátásom szerint ez utóbbi Petruszovszkaja műveire is igaz, melyek az esetek többségében lényegében a szocreál eszmei-ideológiai tartalmainak elutasítását jelentik, és esztétikájának egyfajta kritikus szemléletű olvasatát adják.

A moszkvai konceptualizmust Boris Groys az orosz gondolkodásmódra és a művészet korlátainak meghaladására való törekvésként értelmezte. A konceptualizmus a társadalmi és kulturális kontextusokat elemzi művészi eszközökkel, amelyekben bármely tárgy esztétikai státuszt nyerhet. Az irányzat célja a hatalmi diskurzusok nyelvének újraértelmezése, beleértve a politikai, erkölcsi és történelmi narratívákat is. Ilja Kabakov szerint az orosz konceptualizmusban a valóság teljes devalválódása jellemző, amely ürességet eredményez és szimulákrumokat hoz létre. Nyugaton a konceptualizmus a művészeti tárgyakat vagy azok gondolati leírását helyezte előtérbe, míg Oroszországban az ideológiai üresség vált meghatározóvá. Az irodalmi konceptualizmus központi eleme a nyelv, amely nemcsak a szovjet ideológiát, hanem minden merevvé vált nyelvi formát elemzés tárgyává tesz. Jellemző rá a metasztövegiség, ahol a mű önmaga elemzésével vagy

művészi struktúrájának elméleti vizsgálatával foglalkozik. Az író vagy művész személytelen narratívát alkalmaz, kerülve az egyéni értékeléseket, és mások hangját, nézőpontjait idézi. Az alkotói hagyományos szerep helyett az „üresség” és az elidegenedés ábrázolása kerül előtérbe. Mihail Epstein szerint az elimináció módszerével a konceptualizmus felfedi a valóság illuzórikus természetét, és átadja helyét az üresség érzékelésének. Mindezt figyelembe véve elmondható, hogy bár Petrusovszkaja művei nem kapcsolódnak kifejezetten a konceptualizmushoz (mint ahogyan a szoc-art-hoz sem), s ennek megfelelően a kutatók nem is tartják az írónőt olyan alkotónak, aki eme irányzat(ok)hoz szorosabban kötődne, véleményem szerint bizonyos konceptualizmusra (és szoc-art-ra) jellemző sajátosságok mindenképpen felfedezhetők műveiben.

Az értekezés posztmodernről szóló fejezetében legelőször is arra törekedtem, hogy megkülönböztessem a nyugati posztmodern az orosz változattól. Ezek után az orosz posztmodern jellegzetes vonásait, periodizációjának lehetőségeit tekintettem át, a téma elismert kutatóinak (Epstejn, Lipoveckij, Szkoropanova, Kalafatics, Goretity, Vass) általam megkerülhetetlennek tartott munkái alapján. Mindemellett kitértem a posztmodern meghatározásának és státuszának bonyolultságára, a kommunizmussal és a szocialista realizmussal való, Epstein által hangsúlyozott kapcsolatára, a töredékes írásmód és a nyitott szövegstruktúra elterjedésére, valamint a beszélnyelvre való törekvésekre. Mindezt számba véve arra a következtetésre jutottam, hogy Petrusovszkaja és a posztmodern kapcsolata sajátos módon rajzolódik ki az írónő művein keresztül. Amennyiben elfogadjuk Norman Shneidman megállapítását, miszerint az orosz posztmodern a korábbi szovjet társadalmi, ideológiai és esztétikai értékek reflex-szerű elutasításaként, valamint a szocialista realizmusra adott reakcióként értelmezhető, továbbá figyelembe vesszük, hogy a posztmodern irodalmában számos, korábban tabunak számító téma (szexuális deviancia, homoszexualitás, drogfogyasztás) is nyíltan megjelenik, egyértelművé válik, hogy Ljudmila Petrusovszkaja művészete igen sok ponton kapcsolódik ehhez az irányzathoz. Írásaiban ugyanis kiemelt szerepet kapnak e tabutémák, melyeket az írónő kendőzetlenül, teljes nyíltsággal tár az olvasók elé. Műveiben a szereplők, valamint az ábrázolt társadalmi és fizikai problémák igen gyakran hasonlóképpen kerülnek megjelenítésre. Lényegében az írónő sajátosan ötvözi a világirodalmi és az orosz irodalmi hagyományokat a posztmodern technikákkal. Szövegeiben gyakran találkozhatunk intertextuális utalásokkal is, ezek használata viszont véleményem szerint nem mindig ugyanazzal a céllal motivált, mint ahogyan az általában megszokott. Az intertextualitás ugyanis meglátásom szerint nem csupán egyfajta többletjelentést hordoz az írónő műveiben, hanem lényegében egy másik,

újabb szintre emeli szűzséit. Mindemellett azt is el lehet mondani, hogy a petrusevszkajai szövegre jellemző a valóság és a groteszk keveredése, ami hasonlóképpen a posztmodern jellemzője. E történetekben a hétköznapi események gyakran abszurdá, szürreálissá válnak, ezzel is hangsúlyossá téve a világ kaotikus és kiszámíthatatlan természetét. Szintén kiemelném Lipoveckij azon megállapítását a posztmodernnel kapcsolatban, mely szerint a káosszal való dialógus az egyik legjelentősebb a posztmodern stratégiák közül. Mint Lipoveckij mondja, a posztmodern egy művészi és filozófiai kísérletet testesít meg annak érdekében, hogy leküzdje a káosz és a kozmosz – a kultúra számára alapvetően fontos – antitézisét, hogy a művészetet a kompromisszum keresésére ösztönözze ezen univerzálíák között. Véleményem szerint ez kifejezetten releváns tényező Petrusevszkaja művészetével kapcsolatban, hiszen az író a nyers mindennapokat gyakran groteszk, néhol abszurd módon jeleníti meg, amikor a „kozmosz” (tehát a megszokott, rendezett világ) tulajdonképpen széthullik, és a helyét egyfajta „strukturált káosz” veszi át. Meglátásom szerint ez a káosz nem öncélú, illetve nem is teljes mértékben destruktív, hanem sokkal inkább az emberi kapcsolatok, a társadalom, és nem utolsósorban a létezés mélyebb kérdéseire való reflexió szisztematikusan felépített eszköze.

Az posztrealizmusban, ahogyan az újszentszimentalizmusban az írók törekedtek minél hűebben ábrázolni a valóságot, és az emberre magára összepontosítottak; ez a sajátosság különbözteti meg az előtte megjelenő posztmodernről, ahol a játékos pátoz fontos szerepet töltött be, a művekben. Petrusevszkaja számtalan drámai és prózai művéhez hasonlóan az emberi lét konkrét aspektusai kerülnek a fókuszba, miközben a kulturális és spirituális dimenziókat is mozgósítja.

A 1990-es évek irodalma visszatér a romantikus művészet hagyományaihoz, miközben együttérzést és részvétet mutat az „elveszett” emberi sorsok iránt. Az újszentszimentalizmus szemben áll a posztmodern szkepticizmusával, és a művészet érzelmi-fiziológiai dimenziójára összpontosít. Többek között Prohorova megállapításaira támaszkodva azt lehet mondani, hogy Petrusevszkaja műveiben gyakran megjelennek a naturalista és szentszimentalista sajátosságok, amelyek az írónt a neoszentszimentalista irodalomhoz közelítik, ami abban mutatkozik meg, hogy Petrusevszkaja egyszerre láttatja a „tisztaságot” és a „szennyet”, az életet és a halálalt, a fájdalmat és az örömet. Lényegében Prohorova ebben látja a naturalista és szentszimentalista diskurzusok oximoron-szerű kölcsönhatását Petrusevszkaja műveiben.

Az értekezés második részében különböző prózai és drámai műveket vizsgáltam. Az elbeszélések esetében azokra a témákra összpontosítottam, amelyek meglátásom szerint,

illetve az általam áttekintett irodalomtudományi munkák tükrében a leggyakrabban jelennek meg az író műveiben. Ennek alapján összesen négy elbeszélést (melyek egy-egy párt alkotnak) választottam. Az első kettő alapján (*Új Robinsonok*, *Higiénia*) a család témakörét vizsgáltam különféle nézőpontok szerint: az *Új Robinsonok*ban egy összetartó, míg a *Higiéniában* egy felbomló család modellje áll a történet középpontjában. Ezekben az elbeszélésekben a megjelenő intertextuális kapcsolatokat (orosz és világirodalmi párhuzamok), valamint ezek átkontextualizálását vizsgáltam különböző szinteken. A másik két elbeszélés vonatkozásában (*Halhatatlan szerelem*, *Szeretlek*) szintén egy gyakran visszatérő hétköznapi témát, a női lét és azzal összefüggésben a szerelem kérdéskörét, annak különböző aspektusait helyeztem előtérbe. Ezen elbeszélések vizsgálatakor a figyelmem elsődlegesen a szovjet nőideál dekonstruálására irányuló írói törekvés szisztematikus bemutatása, illetve e dekonstrukció eszközeinek feltárása volt.

A mesék esetében tematikus szinten törekedtem olyan műveket választani, amelyekben olyan témák kerülnek előtérbe, mint egy nő gyermek utáni vágyódása (*Káposztamama*), a nemkívánt terhesség okozta krízishelyzet elhárítása (*Fekete kabát*), egy szülőpár gyermek utáni vágyódása (*Az apa*), és a testvérek közötti szeretet (*Marilena titka*). E témák szintén gyakori szűzsék Petrusovszkaja művészetében.

A meséket taglaló fejezetet egy exkurzussal egészítettem ki, amely Petrusovszkaja meséi kapcsán egy sajátos és viszonylag ritka jelenségére összpontosít. Itt a szerző *Péter, a malacka* című meséjének a társadalomban, különösen az online térben történő átalakulását vizsgálom, melynek során a mű a memkultúra markáns részévé vált.

A Petrusovszkaja drámáival foglalkozó fejezet előkészítésekor a szakirodalmi áttekintés során nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a kutatók viszonylag ritkán fordítanak figyelmet olyan problémákra, mint például a szereplők kommunikációjának alapvető sajátosságai. Amennyiben foglalkoznak is ezzel a kérdéssel, többnyire általános megállapításokra szorítkoznak, például arra, hogy Petrusovszkaja hősei gyakran „elbeszélnek egymás mellett,” és közöttük jellemzően „áldialógus” alakul ki. Ezért céлом egy új megközelítés kidolgozása volt, amely eltér a korábbi interpretációktól. Ennek érdekében a beszédaktusok vizsgálatára a tudományos gondolkodás különböző területein alkalmazott keretezéselmélet (*framing effect*) eszköztárát használtam. Ezt az elméleti megközelítést alkalmaztam a *Kolombina lakása* című drámaciklus egyfelvonásos drámáinak elemzésénél, annak érdekében, hogy mélyebb betekintést nyerjek a hősök kommunikációs dinamikájába és a kommunikáció strukturális sajátosságaiba.

Az értekezés második részének eredményei rávilágítanak arra, hogy Ljudmila Petrusovszkaja műveiben számos olyan visszatérő téma bontakozik ki, illetve olyan művészi eljárásmod jelenik meg, amelyek a szerző egyedi alkotói világát tükrözik. Az elbeszélések elemzése során az író által ábrázolt családmmodellek és női sorsok különféle szempontú vizsgálata feltárta a szovjet társadalmi normák és ideálok dekonstrukciójának eszközeit, valamint az intertextuális kapcsolatokban rejlő átkontextualizálási lehetőségeket. A mesék elemzése hasonlóképpen azt mutatta, hogy Petrusovszkaja alkotásaiban a személyes és a társadalmi vágyak, krízishelyzetek és érzelmi kapcsolatok mélyebb, univerzális rétegei bontakoznak ki. A drámák elemzése új perspektívákat nyitott a hősök közötti kommunikáció sajátosságainak vizsgálatában, különös tekintettel az áldialógusok és a keretezéselmélet (framing effect) alkalmazására.

Az értekezés harmadik részében pedig megmutatkozott, hogy az első részben áttekintett paradigmák jellegzetességei milyen módon érvényesülnek a második részben elemzett művek konkrét példája kapcsán. Világossá vált, hogy a szocialista realizmus milyen jelentős hatást gyakorolt az elemzett művekre, és hogy az az után következő paradigmák sajátos eljárásmodjain keresztül Petrusovszkaja egyrésről a szocialista realista kánont, másrésről a szovjet/posztsovjjet hétköznapiok abszurd valóságát dekonstruálja és kontextualizálja át. Mindemellet az is jól láthatóvá vált, hogy az adott paradigmák sajátosságai eltérő módon, más-más intenzitással mutatkoznak meg az elbeszélésekben, a mesékben és a drámákban.

Összességében az értekezéssel igyekeztem hozzájárulni Petrusovszkaja alkotói univerzumának árnyaltabb befogadásához és megértéséhez (különös tekintettel a művek tematikai és kommunikációs dimenzióira), valamint ezzel is hangsúlyosabbá tenni a szerző irodalmi és kulturális jelentőségét.

Felhasznált irodalom

A Petruseszkaja-szövegek forrásai magyar és orosz nyelven

PETRUSEVSZKAJA 2016 = PETRUSEVSZKAJA L. *Új Robinsonok; Higiénia; Káposztamama; A fekete barát; Az apa; Marilena titka* In: *Rémtörténetek*. Typotex, Budapest, 2016. 153–161; 210–224.

PETRUSEVSZKAJA 1998 = PETRUSEVSZKAJA L. *Halhatatlan szerelem* In: *Tiszatáj*. 1998, 52. évfolyam, 9. szám. 81–83.

https://epa.oszk.hu/00700/00713/00085/pdf/tiszataj_EPA00713_1998_09_081-101.pdf

(Hozzáférés: 2025.06.26.)

ПЕТРУШЕВСКАЯ 1989 = ПЕТРУШЕВСКАЯ Л. *Квартира Коломбины. Четыре одноактные пьесы. Лестничная клетка, Любовь, Анданте, Квартира Коломбины* In: *Три девушки в голубом, «Искусство», Москва, 1989. 201–254.*

ПЕТРУШЕВСКАЯ 1995 = ПЕТРУШЕВСКАЯ Л. *В садах других возможностей цикл: Новые Робинзоны, Гигиена, Черное Пальто; Реквиемы цикл: Я люблю тебя; Бессмертная любовь цикл: Бессмертная любовь* In: *Тайна дома. Повести и рассказы*, СП «Квадрат», Москва, 1995.

ПЕТРУШЕВСКАЯ Л. *От первого лица, разговоры о прошлом и теперешнем.* <https://petrushevskaya.livejournal.com/120212.html?ysclid=lz8ik1f7vk276105443>

(Hozzáférés: 2023.06.25.)

Egyéb források

CSEHOV 1978 = CSEHOV A. *Cseresznyés kert*. In: *Csehov drámák*. Európa, Budapest, 1978. 549–615. Tóth Árpád fordítása.

CSIU-PAJ 1970 = CSIU-PAJ Csü. *A proletár tömegirodalom aktuális kérdései*. In: Köpeczi B. (szerk.) *A szocialista realizmus II*. Gondolat, Budapest, 1970. 113–117.

LERMONTOV M. 1974 = LERMONTOV M. *Ég áldjon, mosdatlan Oroszhon*. In: Mihail Lermontov válogatott művei. Európa, Budapest, 1974. 131. Nemes Nagy Ágnes fordítása.

- OKTATÁSTECHNIKAI KISLEXIKON 1983 = Ádám S. (szerk.): Oktatástechnikai kislexikon. Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, Budapest, 1983.
- POE 1919 = POE E. *A vörös halál álarca*. Lantos Kiadása, Budapest, 1919. 5. Király György fordítása.
- SZOCIALISTA REALIZMUS 1965 = SZOCIALISTA REALIZMUS (Краткий словарь по эстетике, Москва, 1963) In: Helikon Világirodalmi Figyelő, 1965/2. 284–285.
- SZOLZSENYICIN 2013 = SZOLZSENYICIN A. *Matrjona háza*. In: *Ivan Gyenyiszovics egy napja*. Európa, Budapest, 2013. 159–207.
- БЕЛОВА, КАБАКОВА 2017 = БЕЛОВА О., КАБАКОВА Г. (сост.) *У истоков мира: Русские этнологические сказки и легенды*. 2-е изд., испр. Форум – Неолит, Москва, 2017.
- БСЭ 1957 = Введенский Б. (гл. ред.). Большая Советская Энциклопедия, Т. 40. ГНИ Большая Советская Энциклопедия, Москва, 1957.
- БСЭ 1976 = Прохоров А. (гл. ред.). *Большая Советская Энциклопедия*, Т. 24. кн. I. Советская Энциклопедия, Москва, 1976.
- ВИНОГРАДОВА, ЛЕВКИЕВСКАЯ 2016 = ВИНОГРАДОВА Л., ЛЕВКИЕВСКАЯ Е. (сост.) *Народная демонология Полесья: Публикации текстов в списках 80–90-х гг. XX века*. Т. 3: Мифологизация природных явлений и человеческих состояний. Издательский Дом ЯСК, Москва, 2016.
- ДИКАРЕВ = ДИКАРЕВ М. *Толки народа (Антихрист – Мышиный царь – Гадюки)*. In: *Этнографическое обозрение*, 1895. Кн. 24, № 1. Москва. 125–126.
- ПУХОВА 2008 = ПУХОВА Т. (сост.) *Былички и бывальщины Воронежского края*. (Афанасьевский сборник: материалы и исследования, выпуск VI). ВГУ, Воронеж, 2008.
- ГОРЬКИЙ 1934 = *Доклад А. М. Горького о советской литературе*. In: Самойлова М. (ред.). *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей*, Москва, 1934. 5–18.
- ЖДАНОВ 1934 = *Речь секретаря ЦК. ВКП. А. А. Жданова* In: Самойлова М. (ред.). *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей*, Москва, 1934. 3–5.
- КИРПОТИН 1934 = *Доклад В. Я. Кирпотина о советской драматургии*. In: Самойлова М. (ред.). *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей*, Москва, 1934. 375–384.
- УСТАВ 1934 = *Устав союза советских писателей СССР*. In: Самойлова М. (ред.). *Первый Всесоюзный Съезд Советских Писателей*, Москва, 1934. 712–714.

Szakirodalom

- ALMÁSI 2018 = ALMÁSI M. *Búcsú egy láthatatlan vasútállomáson*. In: Mi lesz velünk Anton Pavlovics. Noran Libro, Budapest, 2018. 225–275.
- BÍRÓ 2009 = BÍRÓ Gy. *A közösség egészsége – a múlt és a hogyan tovább*. In: Egészségtudomány, LIII. évfolyam, 4. szám., 2009. 55–65.
- DAWNKINS 2008 = DAWNKINS R. *Az elme vírusai*. In: Prae Irodalmi Folyóirat, 2008/2. 005–018. https://www.prae.hu/prae/content/journals/Prae_Memek34.pdf (Hozzáférés: 2023.06.25) Palatinus Zs. fordítása.
- DAWNKINS 1986 = DAWNKINS R. *Az önző gén*. Gondolat, Budapest, 1986.
- DENNETT 2008 = DENNETT D.: *Mémek, avagy a képzelet kizsákmányolása*. In: Prae Irodalmi Folyóirat, 2008/2. 019–029. https://www.prae.hu/prae/content/journals/Prae_Memek34.pdf (Hozzáférés: 2023.06.25) Seress Á. fordítása.
- EPSTEJN 2001 = EPSTEJN M. *A posztmodern és Oroszország*. Európa, Bp., 2001.
- FARAGÓ 2005 = FARAGÓ K. *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai*. Forum, Novi Sad, 2005.
- FOUCAULT 1990 = FOUCAULT M. *A panoptikusság* In: Felügyelet és büntetés a börtön története Budapest, Gondolat, 1990. 118–136.
- GLÓZER 2016 = GLÓZER R. *A mémelmélet helye az újmédia kutatásban*. Apertúra, 2016. <https://www.apertura.hu/2016/osz/glozer-a-memelmélet-helye-az-ujmedia-kutatasaban/> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- GORETITY 2005 = GORETITY J. *A kortárs orosz irodalom*. Litera, 2005. <https://litera.hu/magazin/kritika/goretity-jozsef-a-kortars-orosz-irodalom.html> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- GORETITY 2013 = GORETITY J. *Az orosz „új realizmus” értelme és eredete*. In: Tiszatáj, 2013. <https://tiszatajonline.hu/irodalom/goretity-jozsef-az-orosz-uj-realizmus-ertelme-es-eredete/> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- GORETITY 2015 = GORETITY J. *Kortárs orosz irodalom. Posztmodern vagy „új realizmus”?* In: Alföld, 2015. 3. szám. 87–94. http://epa.oszk.hu/00000/00002/00190/pdf/EPA00002_alfold_2015_03_087-094.pdf (Hozzáférés: 2023.06.25)

- GRÁNICZ 1993 = GRÁNICZ I *Elsikkasztott orosz irodalom. „A kéziratok – ha kiadják őket – nem égneek el”*. In: Helikon Irodalomtudományi Szemle, 1993. 155–181. http://real-j.mtak.hu/1221/1/HELIKON_1993.pdf (Hozzáférés: 2023.06.25)
- GROYS = GROYS B. *A posztszovjet posztmodern*. In: Lettre, 26. szám, 1997. <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00010/11.htm> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- HAJNÁDY 2016 = HAJNÁDY Z. *(Poszt)modern Csehov*. In: *Csehov-újraírások* (Szerk. Regéczi I.). Debrecen, Didakt, 2016. 17–40.
- HERMANN 2012 = HERMANN Z. *Várázs/Szer/Tár. A varázsmese kánonjai a régiségben és a romantikában*. L' Harmattan, Budapest, 2012.
- HETÉNYI 2001 = HETÉNYI ZS. *A pokol tornácán*. 2001. http://epa.oszk.hu/02900/02931/00036/pdf/EPA02931_forras_2001_09_08.pdf (Hozzáférés: 2022.07.01)
- ISTÓK 2018 = ISTÓK B. *Humoros vagy sértő? Az internetes mémek elmélete és gyakorlata*. In: Századvég, 87. sz. (Humor), 2018. 127–153. https://www.academia.edu/37286127/Istók_Béla_2018_Humoros_vagy_sértő_Az_internetes_mémek_elmélete_és_gyakorlata_Századvég_87_sz_Humor_127_153 (Hozzáférés: 2023.06.25)
- JAUSS = JAUSS H. R. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, Osiris, 1999. 9–320.
- KALAFATICS 2016 = KALAFATICS Zs. *„Ebben a darabban mindenki szenved”- Petruszovszkaja és a csehovi dramaturgia hagyománya (Három lány kékben)*. In: *Csehov újraírások*, Didakt Kiadó, Debrecen, 2016. 125–135.
- KALAFATICS 2018 = KALAFATICS Zs. *A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdünk a posztmodern tapasztalatával*. Helikon, Budapest, 2018. 315–126.
- KALAFATICS 2016 = KALAFATICS Zs. *Az „új önéletrajziság”: az alkotói szerep önreflexiója Petruszovszkaja „Kilencedik kötet” című művében*. In: *Életutak, Életrajzok. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában VI. Szláv Történeti és Filológiai Társaság, Szombathely*, 2016. 220–231.
- KALAFATICS 2018 = KALAFATICS Zs. *Posztmodernen innen és túl. A kortárs orosz próza dilemmái*. Protea, Budapest, 2018.
- LUKÁCS 1952 = LUKÁCS Gy. *Nagy orosz realisták: Szocialista realizmus*. Harmadik, javított és bővített kiadás. Szikra, Budapest, 1952.

- M. NAGY 2017 = M. NAGY M. *A fekete négyzet mögött (Ljudmila Petrusovszkaja: Rémtörténetek)*. In: Jelenkor, 2017/09. 1020–1025.
- M. NAGY 2016 = M. NAGY M. *Posztoszoc-Art és a Posztoszoc-Bazdmeg Avagy provinciális-e az orosz irodalom (és a magyar)*. In: Jelenkor, 1/1997. 80–86.
- MATYUS 2016 = MATYUS I. „*Apu, mi az a kék halál?*” – *A képalapú internetes mémek mint a kollektív identitás elemeinek hordozói*. Apertúra, 2016. <https://www.apertura.hu/2016/osz/matyus-apu-mi-az-a-kek-halal-a-kepalapu-internetes-memek-mint-a-kollektiv-identitas-elemeinek-hordozoi/> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- PROPP 2005 = PROPP V. *A varázsmese történeti gyökerei*. L' Harmattan, Budapest, 2005.
- PROPP 1975 = PROPP V. *A mese morfológiája*. Gondolat, Budapest, 1975.
- ROBINSON 1994 = ROBINSON L. *A szöveg elárulása – Feminista harc az irodalmi kánonnal*. In: Helikon Irodalomtudományi Szemle, 4 szám, 1994.
- SARNYAI 2012 = SARNYAI Cs. *Értékrend és világkép: A kereszténység előtti képzetek asszimilációja a Kijevi Rusz irodalmában*. In: Hungaro-Ruthenica VI. Szeged, 2012. 157–166.
- SARNYAI 2016 = SARNYAI Cs. „*A Szovjet Haza mérhetetlen távlatai.*” *A nyitott térstruktúra eszmei-ideológiai szerepe a sztálini korszak művészetében*. In: Szirmai É., Tóth Sz., Újvári E. (szerk.) *A hatalom jelei, képei és terei*. (Jel–Kép–Tér sorozat 2.) Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2016. 237–251.
- SEMSEY 2023 = SEMSEY E. „*Az elvtársak anyja*” és a *spanyol kommunista párt szimbóluma, Dolores Ibárruri*. Újkor, 2023. <https://ujkor.hu/content/az-elvtarsak-anyja-es-a-spanyol-kommunista-part-szimboluma-dolores-ibarruri> (Hozzáférés: 2022.07.01.)
- SHIFMAN 2016 = SHIFMAN L. *Az internetes mémek definiálása*, ford. Pölcz R. Apertúra, 2016. <https://www.apertura.hu/2016/osz/shifman-az-internetes-memek-definialasa/> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- SZÉCSY, KÉKESI 2018 = SZÉCSY G., KÉKESI B. *Narratíva, fogalom, jelentés Kognitív nyelvészeti adalékok a cselekvés, tudat és nyelv viszonyának elemzéséhez*. In: Magyar Filozófiai Szemle. VARIA, 2018/2. (62. évfolyam). 18–36.
- SZŐKE 2003 = SZŐKE K. *A paraszti ellenkultúra és mai orosz irodalom szubkulturális metatextusa* In: Szőke K. *Álommúzeum. Írások a XX. századi orosz irodalomról*. Budapest, Gondolat, 2003. 48–51.
- SZŐKE 2001 = SZŐKE K. *Munkagödör (A paraszti ellenkultúra és a mai orosz irodalom szubkulturális metatextusa)*. In: Forrás, 33.évf., 9.sz., 2001 (szeptember).

https://epa.oszk.hu/02900/02931/00036/pdf/EPA02931_forras_2001_09_12.pdf

(Hozzáférés: 2023.06.25)

- THOMPSON 2015 = THOMPSON E. *A birodalom dekonstrukciója. Ljudmila Petrusovszkaja*. In: *A birodalom trubadúrai. Az orosz irodalom és a kolonializmus Nyugat-Eurázsiai Kiadó, Budapest, 2015. 343–380.*
- TYIMOFEJEV 1951 = TYIMOFEJEV L. *A szovjet orosz irodalom története*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1951.
- VARGA 1965 = VARGA M. *A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéséhez*. In: *Helikon Világirodalmi Figyelő, 1965/2. 154–185.*

Idegennyelvű szakirodalom

- BATESON 1972 = BATESON N G. *Steps to an ecology of mind. Collective essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Jason Aronson Inc., Northvale, New Jersey London, 1972.
- BOYD 2014 = BOYD D. *It's Complicated. The Social Life of Networked Teens*. New Haven – London, Yale University Press, 2014.
- FILLMORE 1985 = FILLMORE CH. *Frames and semantics of understanding*. 1985.
<http://www.icsi.berkeley.edu/pubs/ai/framesand85.pdf> (Hozzáférés: 2019.02.08.)
- GOFFMAN 1974 = GOFFMAN E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard Cambridge, University Press, 1974.
- GROYS 2013 = GROYS B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. «Ад Маргинем Пресс», Москва, 2013.
- HALLAHAN 2008 = HALLAHAN K. *Strategic Framing*. International Encyclopedia of Communication 5/15/07, 2008.
http://www.pitt.edu/~mitnick/BPweb/HallahanStrategicFramingHallahan_ICE_051507.pdf (Hozzáférés: 2019.03.01.)
- MINSKY = MINSKY M. *A framework for Representing Knowledge*.
<https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

- RATILAINEN 2005 = RATILAINEN S. *Признание «другого» в сказках Людмилы Петрушевской*. Tampere, 2005.
<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/92561/gradu00472.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Hozzáférés: 2019.03.01.)
- SHNEIDMAN 1995 = SHNEIDMAN N. *Russian Literature, 1988-1994: The End of an Era*. University of Toronto Press, Toronto, 1995.
- VASS 2021 = VASS A. *Долой соцреализм – да здравствует постмодернизм! Смена парадигмы в конце восьмидесятых, Doktori (PhD) értekezés*, Debreceni Egyetem, BDT, 2021.
- WOLL 1993 = WOLL J. *The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya*
 In: World Literature Today, 67. évf. 1. sz. (1993) 125-130.
<https://www.jstor.org/stable/40148873?seq=6> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- АКИМОВА 2019 = АКИМОВА Т. *Просветительство как авторская стратегия в пьесах Л. Петрушевской*, 2019. 75–85.
<https://cyberleninka.ru/article/n/prosvetitelstvo-kak-avtorskaya-strategiya-v-piesah-l-petrushevskoy> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- БАГИ, ШАРНЯ 2016 = БАГИ И., ШАРНЯИ Ч. *Метаморфозы демона. (Erlkönig Гете в переводе В. Жуковского)*. In: Diss. Slav.: Lit. XXIV. Szeged, 2006. 63–84.
- БОГДАНОВА 2004 = БОГДАНОВА О. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы: (60–90-е годы XX – начало XXI в.)*, 2004. 231–246.
- ВАСИЛЬЕВ 1996 = ВАСИЛЬЕВ И. *Русский литературный концептуализм*, Ин: Русская литература XX века: Направления и течения, Екатеринбург, вып.2, 1996. 137, 138, 140. <https://studfile.net/preview/9418368/page:6/> (Hozzáférés: 2023.06.25)
- ВЛАСОВА 2001 = ВЛАСОВА М. *Русские суеверия*. Азбука-Классика, Санкт-Петербург, 2001.
- ВОРОНОЦОВА 2014 = ВОРОНОЦОВА Л. *Креативная рецепция классических сюжетов в творчестве Л. Петрушевской («Гамлет. Нулевое действие»)*. Пушкинские чтения журнал, 2014. <https://cyberleninka.ru/article/n/kreativnaya-retseptsiya-klassicheskikh-syuzhetov-v-tvorchestve-l-petrushevskoy-gamlet-nulevoe-deystvie/viewer> (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ГОЛУБКОВ 2001 = ГОЛУБКОВ М. *О литературе социалистического реализма*. Наука о литературе в XX. веке: (История, методология, литературный процесс) журнал, 2001. <https://cyberleninka.ru/article/n/o-literature-sotsialisticheskogo-realizma?ysclid=lctv50k8v1477453150> (Hozzáférés: 2022.01.07)

- ГОЩИЛО 1991 = ГОЩИЛО Е. *Перестройка или «домостройка»? Становление женской культуры в условиях гласности.* (перевод на русский О. Липовская). 1991. http://ecsocman.hse.ru/data/371/529/1217/15-Elena_GOShchILO.pdf (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ГРОЙС 2013 = ГРОЙС Б. *Gesamtkunstwerk Stalin.* «Ад Маргинем Пресс», 2013.
- ГРОЙС 1979 = ГРОЙС Б. *Московский романтический концептуализм.* 1979. http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/ (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ГРОМОВА 2013 = ГРОМОВА М. *Русская современная драматургия. Учебное пособие.* Флинта, Москва, 2013.
- ГУРА 1997 = ГУРА А. *Символика животных в славянской народной традиции.* Индрик, Москва, 1997.
- ДАВЫДОВА 2008 = ДАВЫДОВА Т. *Сумерки реализма (о прозе Л.Петрушевской).* 2008. https://literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1205413123&archive=1206184753&start_from=&ucat=& (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ДАНИЛЕНКО 2014 = ДАНИЛЕНКО Ю. *Трансформация жанра рождественского рассказа в современной литературе (Д. Быков, Л. Петрушевская).* Проблемы исторической поэтики, 2014. <https://cyberleninka.ru/article/v/transformatsiya-zhanra-rozhdestvenskogo-rasskaza-v-sovremennoy-literature-d-bykov-l-petrushevskaya> (Hozzáférés: 2018.12.6)
- ДУБРОВИНА 2014 = ДУБРОВИНА И. *«Чернуха» сентиментальность: реализация стратегии парадокса в драматургии Н. Коляды.* Гуманитарные социально-экономические и общественные науки, 2014. <https://cyberleninka.ru/article/n/chernuha-i-sentimentalnost-realizatsiya-strategii-paradoksa-v-dramaturgii-n-kolyady/viewer> (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ДУШЕНКО 2019 = ДУШЕНКО К. *«Над своей Испанией безоблачное небо»: между историей и поэзией.* 2019. <https://cyberleninka.ru/article/n/nad-vsey-ispaniye-bezoblachnoe-nebo-mezhdu-istoriei-i-poeziey/viewer> (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ЖУКОВА 2018 = ЖУКОВА В. *Людмила Стефановна Петрушевская: К 80-летию со дня рождения* (2018) Сайт РГБС (Российская государственная библиотека для слепых). <https://rgbs.ru/tiflology/pubs/lyudmila-stefanovna-petrushevskaya/> (Hozzáférés: 2025. 07. 11)

- ИЛЬИН 1998 = ИЛЬИН И. *Постмодернизм. От поисков до конца столетия Эволюция научного мифа*, Интрада, Москва, 1998.
- ИЛЬИН 1996 = ИЛЬИН И. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, Интрада, Москва, 1996.
- ИМИХЕЛОВА 1994 = ИМИХЕЛОВА С. *Литературно-мифологические аллюзии в цикле одноактных пьес «Квартира Комолмбины» Л. Петрушевской*, Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 1994. 69–76.
- ИМИХЕЛОВА 2019 = ИМИХЕЛОВА С. *Повествовательные стратегии в рассказах Л. Петрушевской*, Вестник бурятского государственного университета, 2019/3. 124–128.
- КАБЛУКОВА 2009 = КАБЛУКОВА Н. *Освоение абсурда и поэтика абсурда в реалистической драме Л. Петрушевской*. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, 2009. 294–310.
- КАБЛУКОВА 2003 = КАБЛУКОВА Н. *Поэтика драматургии Л. Петрушевской* (автореферат). Томск, 2003. <https://www.dissercat.com/content/poetika-dramaturgii-lyudmily-petrushevskoi> (Hozzáférés: 2022.01.07)
- КАБЛУКОВА 2014 = КАБЛУКОВА Н. *Поэтика имен в драматургии Л.Петрушевской*. Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова, 2014. 129–132.
- КАБЛУКОВА 2002 = КАБЛУКОВА Н. *Семантика вертикала в пьесе Л. Петрушевской «Лесничная клетка»*. Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, 2002. 157–160.
- КЛИМОВА 2011 = КЛИМОВА В. *Деконструкция канона соцреализма в пьесе Л. Петрушевской «Московский хор»*. 2011. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/105435/16-Klimova.pdf?sequence=1> (Hozzáférés: 2022.01.07)
- КОВАЛІВ 2007 = КОВАЛІВ Ю. (авт.-уклад.) *Літературознавча енциклопедія: У двох томах*. Т.2. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
- КОВТУН 2005 = КОВТУН Н. *Вместо заключения. Русская литературная утопия второй половины XX века*. Издательство Томского университета, 2005. 511–533.
- КОМАР 2012 = КОМАР В. *Авангард, соц-арт и «бульдозерная выставка»*. Moscow Art Magazine, No 86, 2012. <https://moscowartmagazine.com/issue/11/article/141> (Hozzáférés: 2025.06.11)

- КОШЕЛЕВА, МОНГУШ 2013 = КОШЕЛЕВА А., МОНГУШ Е. *Проза Л. Петрушевской: содержательно-эстетический дискурс, типология*, Мир науки, культуры, образования, №3., 2013. 249–252.
- КЯКШТО 2011 = КЯКШТО Н. *Филологический дискурс в прозе Л. Петрушевской*. Пушкинские чтения, 2011. <https://cyberleninka.ru/article/n/filologicheskiiy-diskurs-v-proze-l-petrushevskoy>? (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003 = ЛЕЙДЕРМАН Н., ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Современная русская литература, 1950-1990 годы*, Том 2, Academia, Москва, 2003.
- ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 1993 = ЛЕЙДЕРМАН Н., ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*. Новый мир, Номер 7, 1993. https://magazines.gorky.media/novy_mi/1993/7/zhizn-posle-smerti-ili-novye-svedeniya-o-realizme.html?ysclid=l640jndndu375415423 (Hozzáférés: 2022.01.07)
- ЛИПОВЕЦКИЙ 2008 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *ПАРАЛОГИИ. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Новое литературное обозрение, Москва, 2008.
- ЛИПОВЕЦКИЙ, БОЙМЕРС 2012 = ЛИПОВЕЦКИЙ М., БОЙМЕРС Б. *Перформансы насилия: «Литературные и театральные эксперименты драмы»*, Новое литературное обозрение, Москва, 2012.
- ЛИПОВЕЦКИЙ 1992 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Поэтика литературной сказки*. Свердловск, Издательство Уральского университета, 1992. <https://studfile.net/preview/3828180/> (Hozzáférés: 2024. 06.20)
- ЛИПОВЕЦКИЙ 1999 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Расстратные стратегии, или Метаморфозы “чернухи”*. In: Новый мир, номер 11, 1999. https://magazines.gorky.media/novy_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html (Hozzáférés: 2024. 06.20)
- ЛИПОВЕЦКИЙ 2008 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Перформансы насилия: „Новая драма” и границы литературоведения*. In: журнал НЛО, 2008. <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasiliya-novaya-drama-i-graniczy-literaturovedeniya.html> (Hozzáférés: 2024. 06.20)
- ЛИПОВЕЦКИЙ 2006 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Посмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса*. Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты журнал, 2006. 52–82.

- ЛИПОВЕЦКИЙ 1994 = ЛИПОВЕЦКИЙ М. *Трагедия и мало ли что еще*. 1994.
https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/1994/10/tragediya-i-malo-li-cto-eshhe.html
 (Hozzáférés: 2018. 12.20)
- МАНЬКОВСКАЯ 1994 = МАНЬКОВСКАЯ Н. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма), Российская Академия Наук, Институт философии, Москва, 1994.
- МАРКОВА 2004 = МАРКОВА Т. *Поэтика повествования Л. Петрушевской*, Язык художественной литературы, Русская речь, 2/2004. 37–44.
<https://russkayarech.ru/ru/archive/2004-2/37-44?ysclid=m5ftc497bv958424559>
 (Hozzáférés: 2024. 06.20)
- МАРКОВА 2013 = МАРКОВА Т. *Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской*. In: Уральский филологический вестник, Русская литература XX–XXI веков: направления и течения, No 2, 2013. 88–98.
<https://cyberleninka.ru/article/n/fiziologiya-i-metafizika-semeynoy-zhizni-v-rasskazah-l-petrushevskoy> (Hozzáférés: 2024. 06.20)
- МАСЛОВА 2014 = МАСЛОВА М. *Проблема жанрового определения произведений Д. Дефо и Дж. Свифта*. «Вестник Мининского Университета» No.1, 2014.
<https://cyberleninka.ru/article/n/problema-zhanrovogo-opredeleniya-proizvedeniy-d-defo-i-dzh-svifta/viewer> (Hozzáférés: 2022. 06.20)
- МАХРАЛИЕВА 2015 = МАХРАЛИЕВА Г. *Игровой принцип сказочной поэтики Людмилы Петрушевской* Карельский региональный Центр молодежи (Петрозаводск, Российская Федерация), 2015. 236–246.
- МЕРКОТУН 2009 = МЕРКОТУН Е. *Поэтика одноактной драматургии Л. С. Петрушевской*. автореферат диссертации, ГОУ ВПО, «Уральский государственный педагогический университет», Екатеринбург, 2009.
<http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/123/1/aref00138.pdf?ysclid=l6ep2d93ac182014436>
 (Hozzáférés: 2022. 06.20)
- МЕРКОТУН 2013 = МЕРКОТУН Е. *Запредельность привычного: Микромир одноактных пьес Л. Петрушевской*. Екатеринбург, Россия, 2013.
<https://cyberleninka.ru/article/n/zapredelnost-privychnogo-mikromir-odnoaktnyh-pies-l-petrushevskoy/viewer> (Hozzáférés: 2022. 06.20)
- МОНГУШ 2010 = МОНГУШ Е. *Идейно-эстетическое своеобразие русской постмодернистской прозы 70-90 гг. XX века: творчество Л. Петрушевской в критике данного периода*. 2010. 37–45.

- МУХИН 2011 = МУХИН А. *Робинзон Крузо. Приключение моряка из Йорка, или роман-музей*. Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2011. <https://cyberleninka.ru/article/n/robinzon-kruzo-prikladyuchenie-moryaka-iz-yorka-ili-roman-muzey/viewer> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- НАСТРУДИНОВА 2009 = НАСТРУДИНОВА Л. *Своеобразие художественного времени в прозе постреализма*. Журнал Ученые записки Казанского университета, 2009, 99–110. <https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-hudozhestvennogo-vremeni-v-proze-postrealizma> (Hozzáférés: 2025. 06.26)
- НИКУЛИНА 2009 = НИКУЛИНА Е. *Драматический цикл одноактных пьес Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» как художественное целое*. 2009. <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskii-tsikl-odnoaktnyh-pies-l-petrushevskoy-kvartira-kolombiny-kak-hudozhestvennoe-tseloe/viewer> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПАХОМОВА 2006 = ПАХОМОВА С. *Константы художественного мира Людмилы Петрушевской*. автореферат диссертации, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, 2006. <https://docs.yandex.ru/docs> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЕТРОВА 1998 = ПЕТРОВА Т. *“ОМЕРТВЕНИЕ СЕРДЕЦ”: Проза Людмилы Петрушевской*. Социальные и гуманитарные науки, Реферативный журнал серия 7, Литературоведение, Москва, 1998, 129–140. <https://cyberleninka.ru/article/n/98-04-015-omertvenie-serdets-proza-lyudmily-petrushevskoy-obzor/viewer> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЛЕХАНОВА 2019 = ПЛЕХАНОВА И. *Принципы художественной игры Петрушевской*. Флинта, Москва, 2019.
- ПЛЕХАНОВА 2009 = ПЛЕХАНОВА И. *Природа ритуального в пьесах Л. Петрушевской (цикл «Тёмная комната»)*, 2009. 272–293. <https://cyberleninka.ru/article/n/priroda-ritualnogo-v-piesah-l-petrushevskoy-tsikl-tyomnaya-komnata?ysclid=m5fqwjtfz677030634> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЛОТНИКОВА, ЗОЛотова 2009 = ПЛОТНИКОВА Е., ЗОЛотова Т. *Литературная сказка Л. Петрушевской: поиски синтеза традиции и новой культуры* 2009. <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-skazka-l-petrushevskoy-poiski-sinteza-traditsii-i-novoy-kultury> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЛОТНИКОВА, ЗОЛотова 2012 = ПЛОТНИКОВА Е., ЗОЛотова Т. *Поэтика повседневности и современные фольклорные формы в «Настоящих сказках» Л.С. Петрушевской*. Вестник Марийского гос. университета, Йошкар-Ола, 2012. 50–52.

- <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-povsednevnosti-i-sovremennye-folklornye-formy-v-nastoyaschih-skazkah-l-s-petrushevskoy> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЛОТНИКОВА 2019 = ПЛОТНИКОВА Е. *Новые тенденции в литературном фольклоризме (на материале сказочного творчества Л. Петрушевской)*, Йошкар-Ола, 403–412. <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-tendentsii-v-literaturnom-folklorizme-na-materiale-skazochnogo-tvorchestva-l-s-petrushevskoy?ysclid=m5fqzy3p3n606094143> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПЛОТНИКОВА 2012 = ПЛОТНИКОВА Е. *О некоторых особенностях фольклоризма Л.С. Петрушевской (на примере «Настоящих сказок»)*. Научный диалог. Но 12., 2012. 148–154.
- ПРОХОРОВА 2008а = ПРОХОРОВА Т. *Мистическая реальность в прозе Л. Петрушевской*. 2008. https://literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1205321860&archive=1205324210&start_from=&ucat=&&ysclid=l5va26btpx856466777
- ПРОХОРОВА 2008b = ПРОХОРОВА О «Сентиментальном натурализме» в прозе Л. Петрушевской. Ученые записки Казанского университета, 2008. 77–86.
- ПРОХОРОВА 2008с = ПРОХОРОВА Т. *Проза Л. Петрушевской как система дискурзов* (автореферат). Казань, 2008. <http://cheloveknauka.com/v/280637/a/?#?page=1> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПРОХОРОВА 2009 = ПРОХОРОВА Т. *Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская*. Вопросы литературы, 3, 2009. <https://voplit.ru/article/rasshirenie-vozmozhnostej-kak-avtorskaya-strategiya-lyudmila-petrushevskaya/> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ПРОХОРОВА 2012 = ПРОХОРОВА Т. *К вопросу о неосентиментализме в современной русской прозе (на материале творчества Л. Улицкой и Л. Петрушевской)*. УРФУ, 2012. 307–315.
- РЕВЯКИНА 2002 = РЕВЯКИНА А. „Социалистический реализм”: к истории термина и понятия. Россия и современный мир, 2002. 102–114. <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-k-istorii-termina-i-ponyatiya/viewer>
- САМАРИН 2010 = САМАРИН А. *Травестия комедии дель арте в пьесе Л. Петрушевской «Квартира Коломбины»*. (Збірник наукових праць. Філологічні науки), 2010. 90–95. <https://docplayer.ru/27437964-Travestiya-komedii-del-arte-v-pese-l-petrushevskoy-kvartira-kolombiny.html>

- СИНЯВСКИЙ 1957 = СИНЯВСКИЙ А. *Что такое социалистический реализм*. 1957.
<https://protivpytok.org/dissidenty-sssr/sinyavskij-a-d/abram-terc-chto-takoe-socialisticheskij-realizm> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- СКОРОПАНОВА 2001 = СКОРОПАНОВА И. *Русская постмодернистская литература*. 3-е изд. Флинта, Москва, 2001.
- СЛАВНИКОВА 2000 = СЛАВНИКОВА О. *Петрушевская и пустота*. 2000.
<https://voplit.ru/article/petrushevskaya-i-pustota/?ysclid=l64q94p5zk936578901>
 (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- СМ = Толстая С. М. (отв. ред.). *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Изд. 2-е. Международные отношения, Москва, 2002.
- СТРУКОВА 2017 = СТРУКОВА А. *Своеобразие антиутопии Л. Петрушевской (рассказ "Новые Робинзоны")*. In: «Свое» и «чужое» в культуре = «Our» and «Alien» in Culture, Петрозаводск, 2017. 124–126.
- СУХИХ 2013 = СУХИХ С. *Эволюция доктрины соцреализма во 2-половине XX в.*, Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, Но2, 2013. 300–305.
- ТУПИЦЫН 1990 = ТУПИЦЫН В. *Московский коммунальный концептуализм*. 1996.
<https://conceptualism.letov.ru/Viktor-Tupitsyn-Moskovsky-Communalny-Conceptualism.html> (Hozzáférés: 2025. 06.11)
- ФАСМЕР 1986 = ФАСМЕР М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 2. Изд. 2-е, стереотипное. Прогресс, Москва, 1986.
- ГЮНТЕР, ДОБРЕНКО 2000 = ГЮНТЕР Х., ДОБРЕНКО Е. (ред.). *Соцреалистический канон*. «Гуманитарное агентство Академический проект», Санкт-Петербург, 2000.
- ЧЕРКАШИНА 2015 = ЧЕРКАШИНА С. *Художественная репрезентация архетипов женского начала в творчестве Л. Петрушевской*, диссертация, Волгоград, 2015.
<https://www.scribd.com/document/483580830/Художественная-репрезентация-архетипов-женского-начала> (Hozzáférés: 2022. 01.07)
- ЧУРЛЯЕВА 2010 = ЧУРЛЯЕВА Т. *Современные литературные тенденции*. учебное пособие, НГТУ, Новосибирск, 2010.
- ШАМАНСКИЙ 2004 = ШАМАНСКИЙ Д. «Литература не занимается счастьем». Нева, 9, 2004. <https://magazines.gorky.media/neva/2004/9/8220-literatura-ne-zanimaetsya-schastem-8221.html> (Hozzáférés: 2022. 01.07)

ЩЕПАНСКАЯ 2003 = ЩЕПАНСКАЯ Т. *Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв.* Индрик, Москва, 2003.

Internetes források

https://lurkmore.me/Поросёнок_Пётр (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://novayagazeta.eu/articles/2023/05/07/traktor-ia-ne-kral?ysclid=ljve3dwvoj43204907>
(Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://www.papmambook.ru/articles/2230/?ysclid=ljve42ffv1175623908> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://naritsin.livejournal.com/306420.html?ysclid=ljve4xpcf763799612> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://ya.ru/images/search?from=tabbar&text=поросенок%20петр%20мем> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://yatakumayu.ru/porospetr-petrushevsk/?ysclid=llgfgo8io7205457454> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://www.youtube.com/watch?v=YiWVtJeWjtU> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9HK2JPvPM> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

Van egy jó értelmezési kereted? A tényér http://mkne.hu/kezed_ben_a_vilag/hu/frames
(Hozzáférés: 2019.03.01.)

Mass Communication Theory, Framing Theory <https://masscommtheory.com/theory-overviews/framing-theory/> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

Фрейминг: барьер или новые возможности для политика
<https://dzen.ru/a/XYvkD1uitQCwkyp7?ysclid=m5fsak6i6x572715329>

<https://labipt.com/framing-barriers-or-new-opportunities-for-policy/> (Hozzáférés: 2019.03.01.)

<https://masscommtheory.com/theory-overviews/framing-theory/> (Hozzáférés: 2019.03.01.)