B 3164

KORÉLMÉNY ÉS KORSZAKVÁLTÁS

Műértelmezési kísérlet

(Маяковский: Трагедия. Владимир Маяковский)

Doktori értekezés

Dr. Szigetiné Szirmai Éva

1992.

Bevezetés

Majakovszkij e műve - meggyőződésem szerint: érdemtelenül - a költő életművének kutatása során mintha perifériára szorult volna az elmúlt évtizedekben. Természetesen sokminden magyarázhatja e méltatlan mellőzést, de -/ ismerve a szovjet és nyugati irodalomtörténet-írás jellegzetes viszonyítási pontjait - igazából nem is csodálkozhatunk ezen. A költő 1917 előtti munkásságát a korábbiakban meglehetős bizalmatlansággal szemlélte a kutató - vagy, éppen ellenkezőleg, abszolutizálta a későbbiekkel szemben. Az utóbbi időszakban a helyzet csak annyiban változott, hogy Majakovszkij általában szorult perifériára, nem "divat" manapság az elmúlt időszak "antológia-költőivel" foglalkozni. Pedig éppen manapság lenne igazán értelme egy új szempontú megközelítésnek, akkor, amikor egy jellegzetesen utopisztikus gondolkodású, magát vátesznek tekintő költő "jóslataival" szembesülünk, akkor, amikor nem tűnik már szentségtörésnek Majakovszkij kapcsán az illúziók elvesztéséről, vagy legalábbis az eszmények megkérdőjeleződéséről beszélnünk. Most, amikor megjelennek a korszak eddig veszélyesnek ítélt antiutópiái, és ezek egészen sajátos módon tükrözik ugyanazt az életérzést - általánosabban szólva: korélményt -, amely meghatározza a majakovszkiji költészet fordulópontjait, korszakhatárait.

E korai Majakovszkij-mű ez utóbbi szempontból is sajátos helyet foglal el a költő életművében. Mind formailag, mind tartalmában szervesen illeszkedik a kor hagyományaihoz, sokszor

József Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára SZEGED

éppen a maga-teremtette hagyományokhoz, de csírájában magában hordozza egy újfajta világlátás elemeit, amely azonban - mint látni fogjuk - sokkal inkább tekinthető valamely általános katasztrófa-tudat megjelenítésének, mint holmi költői extravagancia, megbotránkozta-tási, meghökkentési igény testet öltésének. Az egyéni katasztrófa tudata párosul itt a XX. század jellegzetes életérzésével: az ember nem ura többé az őt körülvevő tárgyi világnak, mint a varázsló inasa, elfelejtette a varázsszót, nem képes megállítani az általa felszabadított erőket, nem talál maga körül semmiben harmóniát, az emberi és tárgyi környezet egyaránt torzan, törötten, megváltásra várón jelenik meg számára. A *"minden Egész eltörött"* ady-i élménye természetesen nemcsak az orosz irodalom sajátossága. Szinte minden európai irodalomban megjelenik, hol kevésbé, hol egészen nyilvánvalóan jelenítve meg a végletes kétségbeesést, a félelemet a technikától, a civilizáció jelen formáitól, a gépek emberfölötti hatalmától, az ember elgépiesedésétől, a harmónia teljes megszűnésének lehetőségétől.

Majakovszkij a Трагедия...-ban egyrészt ugyanezt az érzést fogalmazza meg, másrészt viszont megjelenik költészetének egy másik kínzó ellentmondása, amely egyéni pályáján végigkíséri a korai poémáktól kezdve egészen életműve végéig. Lezárja egyrészt a korai versek formai kísérleteit, újrafogalmazza azok alapélményeit, de emellett először kényszerül szembenézni saját költői létének ellentmondásosságával, azzal a szereppel, amelyet mint költő magáénak érez, de eleve kudarcra ítéltetettnek látja mint gyakorlatot.

Műfaji szempontból is érdemes a vizsgálatra a Трагедия...,

hiszen már az sem biztos, hogy tragédia-e egyáltalán. Létrejötte óta kísérleteznek műfaji besorolásával, a hagyomány, a drámaelméletek és egyéb szempontok alapján, de -úgy tűnik - a darab makacsul ellenáll. Volt már a szimbolista dráma megújítása, volt a commedia dell'arte sajátos XX. századi megújulása, volt a klasszikus görög tragédia feleleventése, volt lírai színmű és volt poéma. Számomra ez uutóbbi elmélet tűnik leginkább elfogadhatónak, mégha elismerem is, hogy bármely érvelés és műnembe sorolás csak esetleges lehet, és bármely osztályozás öncélúnak, értelmetlennek tűnhet, hacsak nem ad valami olyan új szempontot, amely közelebb vihet az adekvát (vagy annak tűnő) értelmezéshez. A műfaj/műnem kérdését tehát csak ebből a számomra meglehetősen gyakorlatinak tűnő szempontból kívánom érinteni.

Dolgozatomban nem szándékozom foglalkozni Majakovszkij irodalomtörténeti utóéletével sem, bár széles terep nyílna arra, hogy a meglehetősen változatos skálán nyomon kövessük a költőről kialakított értékítéletek változásait az elmúlt évtizedekben. Ennél lényegesebbnek tartom azokat az elemzői szempontokat, amelyek Majakovszkij költészetét megkísérlik a maga rendszerében, egységes életműként felfogni, tehát feltételezik, hogy létezik benne egy olyan kohéziós erő, amely az egyes alkotásokat elválaszthatatlanná teszi egymástól, feltételezik, hogy létezik egy olyan kontextusa az egyes műveknek, amely értelmezhetetlen a majakovszkiji motívum- vagy szimbólumrendszer feltárása, utalásainak, idézeteinek és önidézéseinek feltérképezése nélkül. Koherensnek tartom tehát az életművet a legkorábbi versektől az utolsó töredékekig, ezért az itt elemzendő mű esetében is

elsősorban a kapcsolódási pontokat tartom fontosnak. Ezzel magyarázható tehát a címben jelzett kettősség: korszakváltásnak tekintem a költői életmű szintjén, egy korélmény megfogalmazódásának a tágabb irodalmi kontextus szintjén. A dolgozat, módszerét tekintve, motívumértelmezéseken alapul. Nem szeretnék a motívum fogalmának meghatározásakor az ebben a tárgyban tapasztalható meglehetősen ingoványos talajra tévedni, így "saját használatra" motívumnak tekintem adott irodalmi korszak vagy adott irodalmi életmű keretein belül az ismétlődő, jelentéssel bíró és az ismétlődés következtében többletjelentésre szert tevő költészeti, irodalmi tényeket.

I. VÁROS ÉS VIDÉKE

(a XX. századról)

"A nap, a hónap, az év (legalábbis megközelítőleg) kozmikus tények. A 'századok' fogalma azonban puszta fikció. (...) A legnyilvánosabb jelek ellenére sem óhajtjuk belátni, hogy ezek a fikciók, a 'századok' nem teszik meg nekünk azt a szívességet, hogy a valóságos történelmi folyamatok szerint rendeződjenek; vagy pontosabban, fordítva: hogy a történelem bensejében alakuló, kezdődő és végződő korszakok nem hajlandók a századok előre elkészített sémáiba rendeződni... - írja Somlyó György, /SOMLYÓ, 1980. 271./ miközben azokat a jellegzetességeket kísérli meg behatárolni, amelyek egyértelműen *XX. századivá* minősítenek alkotókat, irodalmi tényeket és jelenségeket. De találunk-e vajon szempontokat, amelyek alapján két egymást követő "évszázad" különbözősége meghatározható? Mi az, ami jellemzően elválasztja egymástól a XIX. és a XX. századot - legalábbis a művészetekben? Somlyó a személyes költészet végének, a "névmások cseréjének" idejére teszi az új költészet kezdetét - számára Baudelaire az első XX. századi alkotó a XIX. század derekán. Ernst Fischer ugyancsak innen számítja az új korszakot, de ő éppen a társadalmi körülmények által kiváltott reakcióban, a kapitalizmusnak a művészetre gyakorolt hatásában látja a korszakváltást. (FISCHER, 1966. 47-99) 1974-es - jellemző című - könyvében Julia Kristeva a költői nyelvhasználat modern, drasztikusan új módjának megjelenését a XIX. század derekára teszi: az avantgarde az ő

felfogásában a múlt század második felében vette kezdetét, és e kezdeten Lautréamont és Mallarmé életműve áll. (KRISTEVA, 1974. 7-42) E nemzedékkel, a Baudelaire-évei kezdődik az "én XX. századom" is. Az ő költészetüktől válik számomra érzékelhetővé az a disszonancia, amely meghatározza ember és világa, ember és ember, ember és tárgyak viszonyát. A harmónia teljes megszűnésének időszaka ez, amikor a gondolkodó ember nem képes már a saját lehetőségeivel sem szembenézni, világa beláthatatlanul idegenné válik számára, megszűnnek a biztosnak hitt alappontok, az Egész átláthatóságának lehetősége. Korlátozott részfunkciók közé szorul az ember, ahonnan sem az értelmet, sem az összefüggéseket nem láthatja át, környezete káoszként tűnik fel előtte, és hiába keresi a rendet. Kénytelen tehát a saját rendjét megteremteni - ha másként nem megy, hát a műalkotásban, a klasszikus formák kötöttségében, mint ahogy ezt Baudelaire és Poe tették. A szétesett valóság tényeit saját kényük szerint újra összerakják, így legalább a műegész megmarad, ha már a világegész szétesett. Mások beépítik a káoszt a mű világába is, szétfeszítik a formát, ugyanazt a torz, atomjaira hullott világot írják, mint amit élnek.

Ennek a világnak egyik legfontosabb díszlete a modern nagyváros. Itt jelenik meg a maga teljességében mindaz, ami a modern ember körülményeit meghatározza: a hatalmas iramú technicizálódás, az új civilizáció gépesített-utilitarizált életformája, az érzékelés új korlátai és lehetőségei. A város sokáig esztétikai tárgy: színeivel, formáival, zajaival és mozgásaival egy újfajta látásmódot alapoz meg a képzőművészetekben ugyanúgy, mint az irodalomban. Ugyanez érvényes az új technikai

felfedezésekre is, amelyek nézőpontváltást, a szépség-kategória átértékelődését és végeredményben formai újításokat idéznek elő. A város azonban filozófiai kategória is ebben az időszakban. Az idő és tér fogalmának változása alapvetően határozza meg az ember viszonyát környezetéhez, a természethez, az alkotáshoz és végül a teremtéshez is. Természetesen nagy különbségek vannak ebben a tekintetben a keleti és a nyugati civilizációk között. Kelet-Európában később és egészen más összefüggésben jelentkezik ez a kérdés, mint a nyugat-európai, technikailag fejlettebb világban. Egészen más kategória ebben a tekintetben Amerika, amely mintegy viszonyítási ponttá válik, a "vas-világ", az emberi teremtő-erő, a hagyománynélküliség szimbólumává.

1. A VÁROS MINT AZ ESZTÉTIKUM TÁRGYA

"A futurizmust mi teoretikusan akarjuk megalapozni. Azt, aki feltételezi, hogy botrányokban kell résztvennie és kézzel kell dolgoznia, ki kell ábrándítanunk: az agyával kell dolgoznia... A futurizmus költészete - a város költészete, a modern városé. A város olyan új elemekkel gazdagította érzelmi- és élményvilágunkat, amelyeket a múlt költői nem ismertek. Az egész modern kultúrvilág a hatalmas, gigászi város felé fordul. A város váltja fel a természetet és az őselemeket. A város maga válik őselemmé, méhében pedig új, városi ember születik. Telefonok, aeroplánok, expresszek, rotációs gépek, járdák, gyárkémények, a házak kőkolosszusai, korom és füst - íme, a szépség elemei az új

városi természetben. Gyakrabban látunk elektromos lámpákat, mint a régi, romantikus holdat. Mi, városlakók nem ismerjük az erdőket, mezőket, virágokat - számunkra az utcák alagútjai ismerősek a maguk mozgásával, zajával, dörejével, csillogásával, örök körforgásával. És ami a legfontosabb - megváltozott az élet ritmusa. Minden villámszerűvé, sebesfolyásúvá vált, mint a kinematográf szalagján. A régi költészet gördülékeny, nyugodt, lassú ritmusai nem felelnek meg a modern városlakó pszichikumának. Idegláz - ez szimbolizálja a modern kor tempóját. A városban nincsenek gördülékeny, kimért, lekerekített vonalak, a város képét a sarkok, törések, cikkcakkok jellemzik. A költészetnek ... meg kell felelnie a modern város új pszichikai elemeinek... A szó nem arra való, hogy leírjon, hanem hogy önmagában fejezzen ki. A szónak megvan a maga íze, színe, lelke, a szó - élő organizmus, nem pedig csak valamely fogalom meghatározására szolgáló jelkép." - írja Majakovszkij 1914-ben. (idézi KATANYAN,1961. 56.) Ebben a rövid részletben a futurizmus korai esztétikájának szinte minden lényeges eleme megtalálható. Feltűnő elsősorban az az igény, hogy az új művészet megfeleljen egy újfajta látásmódnak, egy újfajta élethelyzetnek. Feltűnő, hogy nem képes külön kezelni a vizuális élményt, helyesebben a vizuális élmény részévé teszi a tér és idő új értelmezését, a hanghatásokat és a mozgást, mint az új szemléleti egész elemeit. Jellegzetes a szöveg deklaratív hangvétele, de ez nem tekinthető újdonságnak, hiszen kezdeti időszakábanaz orosz futurizmus - hasonlóan bármely izmushoz akár Kelet- akár Nyugat-Európában - a deklarációk és manifesztumok tömegét bocsátotta közre, elsősorban az új művészet

"önmeghatározásának" igényével. Ezek a manifesztumok szinte minden esetben megelőzik a tényleges műveket, legyenek azok akár képzőművészetiek, akár irodalmiak. Közös bennük a tagadás, megtagadás mozzanata, hiszen a XX. századi művészet éppen a megelőző nemzedékekkel, művészeti stílusokkal szembeni lázadásból alakult ki. A művészet forradalma a "régi" művészet formális és tematikai törekvéseivel szemben jön létre és a művészeti élet minden területén tökéletes megújulást követel. A megelőző korokkal szembeni ellenséges viszonyulás gyakran vezetett öncélú formai kísérletezésekhez, de ezt minden esetben sajátnak tekintett művészetfilozófiai, esztétikai alapelvek határozták meg. A tényleges művészi tevékenység azonban ugyanilyen gyakran kerül szembe az elvekkel. Sajátos ellentmondás figyelhető meg például az esztétikailag "szép"-ként meghatározott városi környezet és az azt megélő városlakó harmónia-képzetei között. A szépség és a harmónia nemcsak egymást nem feltételező esztétikai minőségek többé, hanem éppen ellentmondásuk mutat újfajta világértelmezésre. Egyik oldalon ott áll tehát az emberi élet minden szférájára kiterjesztett lázadás a régi harmónia- és szépségeszménnyel szemben, a másikon viszont éppen a világ egységének elvesztése okoz feloldhatatlannak látszó problémákat, értetlenséget, iszonyatot az emberi (és művészi) tudatban.

Talán egyetlen korszaka sem volt még a művészetek történetének, amikor ennyire nyilvánvaló kölcsönhatás jelent volna meg a vizuális és irodalmi kultúrában. A francia kubizmus, az olasz és orosz futurizmus, a német és magyar aktivizmus és konstruktivizmus szinte minden művésze egyaránt otthon van

költészetben és festészetben. Elegendő talán csak Apollinaire, Cocteau, Eluard, Tzara, Leger, Boccioni, Marinetti, Kassák, Kandinszkij és David Burljuk munkásságát említeni. Természetesen nem felejtkezhetünk el a fiatal Majakovszkij festői ambícióiról sem. Közös mindannyiukban, hogy a műalkotáshoz mint a valóság öntörvényű darabjához viszonyulnak, az alkotási folyamatot pedig világteremtési aktusként fogják fel. *"A tudomány szétszedi és újból összerakja mindazt, ami létezik. (...) Mi mindenekelőtt a teremtés és a világvége tételét alkotjuk meg. (...) A látás teljes és mély lesz, végtelensége pedig ahelyett, hogy tökéletlenséget takarna, csak egy új teremtmény kapcsolatát emeli ki egy új teremtővel és semmi többet. (...) A kubizmus története azért különbözik a régi festészettől, mert nem a másolás művészete, hanem a gondolaté, amely egészen a teremtésig akar emelkedni."* - írja Apollinaire. (APOLLINAIRE, 1974. 49-58.) A modern művészetek alapélményévé válik az idő és tér fogalmához való újfajta viszony. A festészetben alapvető törekvés a statikus ábrázolási mód határainak leküzdése, a mozgás illúziójának érzékeltetése a vásznon. Az olasz futurizmus a megelőző és a következő időpillanatot kívánja megjeleníteni; képein az mozgás által deformált tárgyak ábrázolásával valóban képes a tárgyak dinamizmusát megteremteni. A kubizmus tagadja ezt a világot, ezért az adott valóságot elemeire robbantja és saját, autonóm világot épít ki a maga számára, amely megismerhető, érthető és felfogható. *"Ha a festői kifejezésmód megváltozott, ezt a modern élet tette szükségessé. A modern teremtő emberek élete sokkal sűrítettebb és bonyolultabb, mint a megelőző korok embereié. Az elképzelt világ*

sokkal kevésbé szilárd, a dolgok maguk is nem egyszer nyilatkoznak meg. Egy gyorsvonat áthalad a tájon és megtöri annak leíró jelentését; a táj szintetikus értelmet ölt; a vonatablakon vagy az autó üvegén keresztül, összekapcsolódva a megszerzett sebességgel a dolgok megszokott aspektusa megváltozik. (...) A modern ember a XVIII. század művészénél százszor több benyomást raktároz el... A modern kép sűrítettsége, változatossága, formabontása ennek az eredménye - állítja M. de Micheli. (M.de MICHELI, 1978.206.) Az abszolút megismerésre való törekvés az idő problematikájának mind élesebb felvetődéséhez vezet. Ha a későközépkor művésze számára óriási jelentőségű felfedezésnek tűnt a perspektivikus ábrázolás lehetősége a síkban, akkor a modern művész előtt ugyanilyen teret nyit a negyedik dimenzió ábrázolhatósága: *...a tudósok nem az euklideszi geometria három dimenziójára figyelnek már. A festők természetszerűen és mondhatni ráérzéssel a tér új lehetséges mértékeivel kezdtek foglalkozni, és ezt a modernek figuratív nyelvezetében, röviden a negyedik dimenzió fogalma alatt foglalhatók össze.* (APOLLINAIRE, i.m. 55.) A negyedik dimenzió a tér mérhetetlenségét jelöli, azt, ami meghatározott mozgásban mindegyik dimenzióban megörökítődik. Ez maga a tér, a végtelenség dimenziója, ez ad plaszticitást minden tárgynak. A végtelenség dimenziója formálisan abban jelenik meg, hogy az elemeire robbantott, a geometriailag tiszta formákig egyszerűsített tárgy egyidejűleg jelenik meg az összes lehetséges kiterjedésében, a körüljárhatóság, megismerhetőség illúzióját biztosítva.

Összegzésképpen a következő állításokat látom igaznak a modernizmus művészeti alapelveit illetően: az idegenné vált világ

megismerése a művészet elsődleges célkitűzése. Az analízis legfőbb eszköze a tárgyak geometriailag egyszerű formákkal történő megfogalmazása, létező összes dimenziójuknak ábrázolási igénye. A világban tapasztalt harmónia-nélküliséget a művésznek a műalkotásban kell leküzdenie, a megismert világ elemeiből létrehozza tehát a számára harmonikusként megjelenő saját művilágot. Ezzel a művész alkotóvá válik, lehetőségei korlátlannak tűnnek, a Teremtő címét kívánja saját magának kisajátítani.

Az orosz kubofuturizmus mint művészeti csoportosulás sok tekintetben a francia kubizmus esztétikai eredményeire támaszkodik. Először a festészetben honosítja meg e világteremtés elemeit, de szinte egyidőben a költészetben is érzékelhetővé válik a hatása. Alkotói megpróbálják alkalmazni az irodalom eszközrendszerére is a festészeti módszereket. A tárgyak elemeikre való szétrobbantásának a költészetben a kötött formák szétfeszítése felel meg, ami a festészetben szín, vonal, felület, az a költészetben a szó, a maga írásmódjával és hangzásával. Természetesen ez a törekvés - ugyanúgy, mint az avantgarde szinte minden célkitűzése - elsősorban a deklarációkban és manifesztumokban jelenik meg. Amikor Majakovszkij azt írja, hogy a *futurizmust teoretikusan akarjuk megalapozni*, akkor azokra az elméleti cikkekre, előadásokra gondol, amelyekkel bejárják az országot, és amelyeknek központi témája éppen a francia festészet újfajta esztétikája, alkalmazhatósága a költői műalkotásra (v.ö. pl. Majakovszkij: О новейшей русской поэзии, A. Krucsonüh: Слово как таковое, D. Burljuk: Кубизм és uő. Изобразительные элементы российской фонетики stb.) Párhuzamot vonnak a modern festészet

szabad formái és a klasszikus orosz verselés formáinak szétfeszítése között, az új színkezelés és a hangzórendszer tudatos felhasználásának tendenciái között, általában pedig arra a következtetésre jutnak, hogy az egyes művészeti ágaknak az ábrázolásban egyértelműen közösek a feladataik. A gyakorlatban ez a törekvés már sokkal ellentmondásosabban jelenik meg, de tény, hogy egyrészt a festői látásmód uralja műveiket ebben az időszakban, másrészt pedig különös gondot fordítanak a vers grafikai megjelenítésére, mintegy sugallván szöveg és forma kölcsönhatását. (részletesebben erről: N. HARDZSIEV, 1970[1]. 32-42)

Majakovszkij korai költészetét egyértelműen a fentebb vázolt esztétikai alapelvek gyakorlati megvalósításának kísérleteként kell értelmeznünk. Város-versei sajátos "tájképek" a modern nagyvárosról a maga szögletes formáival, behatárolt perspektívájával, jellegzetes szín- és fényviszonyaival. Természetesen nem Majakovszkij az első, aki így látja a várost. Közvetlen elődeként kell felfognunk Brjuszovot és Blokot, akik, mint látni fogjuk, bár egészen más ideológiai háttérrel, egészen más viszonyítási rendszerrel, de ugyanazzal a figyelemmel fordulnak a város felé. Valerij Brjuszov 1912-ben cikket ír N.A. Nyekraszovról, a város első költőjéről, amelyben kifejezetten esztétikai kategóriaként kezeli a várost:..."медленно свершалось вступление в поэзию Города, - того города, который был создан XIX веком, - бесконечного скопления каменных громад, с бессчетным населением, с резкими контрастами предельной роскоши и крайней нищеты, с кипучей, своеобразной жизнью. Поэтам, подчинявшимся образцам прошлого, долго казалось, что в современном городе нет

'красоты', что ручейки, пригорки, сад в лунном свете или скалы под бурным небом, шумные потоки, изменчивые облики моря - 'поэтичнее'." (BRJUSZOV, 1975. VI/183.) Ugyanebben az összefügésben idézi Brjuszov Merezskovszkij következő sorait:

Нет, право, в современных городах,
В театрах, фабриках, в толпе столичной,
В шестиэтажных пасмурных домах
И даже в серых, дымных небесах,
Есть многое, что так же поэтично,
Как волны, степь и груды диких скал, -
Романтиков обычный арсенал.

A XX. század művésze számára a város mint a természettel szembenálló, annak harmóniáját és szépségét felváltó kategória jelenik meg. Úgy érzi, hogy védelmébe kell vennie a természetet, amelyet fenyeget a műviség, a természetes fényt elhomályosító elektromosság, a természeti erőket megzabolázó emberi akarat, a természetes anyagokat legyőző fém- és vasvilág. Kevesen vannak, akik hajlandók ennek a fenségességét is fel- és elismerni, és még sokáig az összehasonlítás, a természetes élet iránti nosztalgia határozza meg világlátásukat. Ezen kívül a város még egy olyan viszonyrendszer helyszíne, amelyet a XX. századi költő nem képes a maga számára megnyugtatóan rendezni: az egyes ember és a tömeg szembenállása. Ezek az ellentmondások válnak uralkodóvá az alakuló urbánus költészetben.

Nem problémamentes azonban a város és ember viszonya a technikai fejlődés, a vasvilág elkötelezett hívei esetében sem. Az a városkép, amelyet Majakovszkij korai verseiben megrajzol, a legnagyobb jóindulattal és elfogultsággal sem nevezhető

emberarcúnak. E városképek állandó motívumai az erőszak, a törtség, a bezártság képei. Feltűnő, hogy szinte egyáltalán nincs bennük nyoma az emberi életnek: maga a város kezd önálló életet, *élő organizmus*, mozgását a tárgyak mozgásai adják, életfunkciókkal rendelkezik. E sajátos antropomorfizáció korai versei szinte mindegyikében nyomon követhető. A mozgás által deformált tárgyi világ áttekinthetetlen, megismerhetetlen az aránytalanul apróként ábrázolt ember számára.

Mielőtt a város filozófiájának elemzésére áttérnénk, a fentiek illusztrálására azokat a motívumokat emelem ki a korai Majakovszkij versekből, amelyekben a képzőművészeti kubizmus hatását közvetlenül érzékelhetőnek látom. Jellemző példája ennek pl. a Ночь című vers:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

Толпа - пестрошерстая быстрая кошка -
плыла, изгибаясь, дверями влекома;
каждый хотел протащить хоть немножко
громаду из смеха отлитого кома.

Я, чувствуя платья зовущие лапы,
в глаза им улыбку протиснул, пугая
ударами в жесть, хохотали арапы,
над лбом расцветивши крыло попугая.

A vers - formáját tekintve - meglehetősen tradicionálisnak tűnik. Az egyenletes verselést látszólag nem törik meghirtelen ritmusváltások, az egyenletesen lüktető sorok mégis dinamizmust sugallnak. Ezt elsősorban az intenzív mozgást kifejező igék, igenevek (сбежавшихся, бросали, бегущим, протащить, протиснул) eredményezik, valamint a szemlélő (я) és a mozgásban lévő világ eltérő magatartásformái. Jellegzetesen festőinek kell felfognunk a képalkotás színelemeit, valamint az élő és élettelen dolgok tökéletes egyenrangúságát. A "нестрошерстая быстрая кошка"-ként feltűnő tömeg csak visszatükrözi, megismétli az éjszakai város színeit, mintegy azonossá válik vele, egymástól elválaszthatatlan az emberi és tárgyi világ. Ugyanaz az intenzív mozgás jellemzi, ugyanazok az ember ellen irányuló gesztusok. A harmadik és negyedik versszak csak még jobban kiélezi ezt az ellentétet a hangfestés szintjén: смех, удары в жесть, платья зовущие лапы, хохотали арапы áll szemben a 'я' csendjével (улыбка).

Jellemzőnek tartom az előbbi elemzési szempontok alapján az Адище города című verset is:

Аднще города окна разбили
на крохотные,сосущие светами адки.
Рыжие дьяволи, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи -
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечереющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки.

В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз, -
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненного солнца вытекал глаз.

И тогда уже - скомкав фонарей одеяло -
ночь излюбилась, похабно и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.

A Ночь esetében már érintett okokból itt is a szín-, hang-, mozgás- és fényhatások elemzésére kell kitérnünk. Feltűnő elsősorban a futuristák által *hangos*-nak tekintett frikatív és affrikatív spiránsok (ш, щ, ж, з, г, к,) nagyszámú megjelenése a szövegben, ezen belül is ki kell emelnünk a ВЗ- igekötő háromszoros, hangsúlyozott ismétlését, amely már átvezet a mozgásviszonyok értelmezéséhez. Ez az igekötő az oroszban elsődlegesen a felfelé irányuló mozgást hivatott kifejezni, ebben a szövegben pedig különösen fontos a le és fel irányainak váltása. A felfelé törés minden esetben a tárgyak, a város, a járművek és épitmények sajátja, míg a tekintetet lefelé irányítja minden, ami - jobb szó híján - a természeteshez, a természetihez köthető. Sajátos módon ebbe a kategóriába tartozik az egyetlen emberi is a versben (сбитый старикашка), de idetartozik az aeroplánhoz viszonyítva lent elhelyezkedő раненное солнце, a gázlámpák, az utcák napjai között botorkáló дряблая луна. Az egyetlen természeti jelenség, amely ebbe a sorba nem illeszthető be, az

éjszaka, amely azonban egészen sajátos jelentést kap Majakovszkij korai műveiben, szinte soha nem tekinthető az *emberi* világ részének, általában az erőszakkal, árulással büntetéssel és gyilkossággal kapcsolatos asszociációkat hordoz. Igen lényeges az is, hogy a *természeti*-nek tekintett jelenségek mindegyike a törtség, csonkaság, sérültség jelzőit kapja, ez még inkább kiemeli a megfordult világrendet: a felfelé törő pokol maga alá rendel mindent, ami élő, emberi.

Hasonló ellentmondásosság jellemzi Majakovszkij korai városi verseinek szinte mindegyikét. A városi tájkép esztétizálásának igényén túl megjelenik bennük az elidegenedett tárgyi világtól való rettegés, a városban élő ember viszonyainak átláthatatlansága, az az élmény, amely szinte minden európai irodalomban meghatározóvá válik, és mint ilyen, részletesebb elemzést igényel.

2. A VÁROS MINT FILOZÓFIAI KATEGÓRIA

(kelet és nyugat)

A modern nagyváros kialakulása Európa szinte minden részén problémák tömegét veti fel. Nem egyformán jelentkezik azonban a társadalmi és ipari fejlődés különböző fokán álló országokban ez a kérdéskör. Nyugat-Európában, ahol a keleti régióhoz viszonyítva jóval korábban megindult az ipari fejlődés, már a XIX. században szimbólikussá válik a városi lét, mint pl. Shelley londoni verseiben, vagy de Vigny Párizs-képében. Számukra az ellentmondásokat elsősorban a városi lét antinaturális, az emberivel és az istenivel egyaránt szembenálló jellege okozza. A város a romlottság, erkölcstelenség, züllöttség, a természetes életformától való eltávolodás, az istenivel való emberi szembehelyezkedés jelképe. A francia szimbolizmus a fentieken túl fenyegető jelenséget vél felfedezni a városban, elsősorban az irányíthatatlan, befolyásolhatatlan emberi és tárgyi világ, a csőcselék, a tömeg és az elgépiesedő környezet következtében. Az egyéniség, a teremtő személyiség pozíciója kérdőjeleződik meg olyan alkotók esetében, mint Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Verhaeren és Apollinaire. Mindannyiuk közös élménye a töredékeiben megjelenő, eltorzult, egészében felfoghatatlan, torz, őrült és ellenséges világ. Baudelaire úgy próbálja meg feloldani ellentmondásos viszonyát a környezettel, hogy a *csatangoló (flaneur)* tempóját felvéve kívülhelyezkedik a tömegen, a megfigyelő, de semmiképpen sem a résztvevő pozíciójából kívánja

SZEGED

megőrizni autonomitását:

Vén metropoliszok zegzugrengetegében,
hol vonz a borzalom és bűbáj a veszély,
különös lényeket követni hajt szeszélyem,
kikben a múlt varázs fáradt emléke él.

(A szegény anyókák
Szabó Lőrinc ford.)

Magasból nézem én e Gömböt, hogy rohan,
helyet se kérve rajt, hová fejem lehajtsam.
(A rossz semmi vágya
Szabó Lőrinc ford.)

A megfigyelő egyik alapélménye a tömegből valamilyen közös élmény alapján kiváló emberek torzsága; ez a közös élmény szinte minden esetben valamiféle szolidaritásra vezethető vissza, amely éppen a kirekesztettség élményén alapul. A tömeg ugyanúgy nem fogadja be régmúlt idők tanúit, a város áldozatait, mint ahogy a csatangoló nem képes elfogadni a tömeget. E figurák ábrázolásában visszatérő motívum a törtség, torzulás eleme, amellyel szinte minden esetben a szem ízzása, élénksége áll szemben:

Nem *hajlott* volt, hanem *törött*: mivel gerince
lábával pontosan derékszöget vetett;
...
...markába dusan hullt volna alamizsna,
ha nem látták volna fényes gonosz szemét.
(A hét öreg
Babits Mihály ford.)

De bármilyen
megtörtek, a szemük friss, éles, mint a fúró,
és ragyog, mint az éj a pocsolyák vizén;
szemük kisgyermekek égi mosolyra gyúló
szeme: csodálkozik mindenen, ami fény.
(A szegény anyókák
Szabó Lőrinc ford.)

Nézzük csak, nézzük e torzképet, ezt a drága
eszelőst, ki magát bús Hamlet-pózba vágja:
haja lobog és a szeme szomorú.
(Beatrice
Szabó Lőrinc ford.)

A baudelaire-i városképnek van még egy olyan eleme, amely mások költészetében is gyakran feltűnik: az isteniséggel való szembeszegülés szimbólumaként megjelenik a *bűnös város* fogalomköre. Az Ószövetségi Szodoma és Gomorra mellett állandó motívuma lesz a XX. század költészetének Babilon. Míg az első kettő egyértelműen az erkölcsi értékrend hiányát jelzi, az utóbbiban megjelenik a Teremtővel rivalizáló ember, az Isten ellen lázadó magatartás is:

láttuk, hogyan fecseg az ész ittas bolondja,
az Emberfaj, amely máig sem változott,
duhaj, agóniás dühhel Istenre rontva:
- "Én másom, mesterem, óh, légy átkozott!"
(Az utazás
Tóth Árpád ford.)

Kain faja törj az egekbe
És döntsd le Isten trónusát!
(Ábel és Kain
Szabó Lőrinc ford.)

Verlaine versében is ilyen összefüggésben jelenik meg a

bibliai város motívuma:

> London - füst, zsivaj. Micsoda bibliai város!
> Gázláng leng, lobog, az ingó cégérek vöröslők.
> Vének, ráncosak a házak, képük borzadályos,
> s elriasztanak, mint összebújt, töpörödött nők.
>
> Minden régi szenny itt ugrál, nyávog s csahol a
> sárgás-rózsaszín, piszkos ködben, melyben sohó-k,
> *all right*-ok, *hao*-k és *indeed*-ek süvöltenek.
>
> Ó, túlságosan reménytelen kínszenvedés ez.
> Mily siralmasan végződik mindez, ó be gyászos:
> Bár az ég tüze verné e bibliai várost!

A Szodoma-utalásoknak egész sorát találhatjuk meg e korszak irodalmában, de velük egyidőben mindig megjelenik az isteni bosszúállás lehetetlenségének beismerése is. Bármennyire riasztó a város mint jelenség, a modern költő mégis elsősorban az emberi teremtő erő megtestesülését látja benne, és így nem esik nehezére a szerves, természeti világgal szemben a szervetlen vasvilágot fogadni el sajátjaként. *"A természettel szemben meghirdetett baudelaire-i ellenállás mindenekelőtt a szervessel szembeni mély tiltakozást rejti magába. A szervesben - a szervetlenhez viszonyítva - fölöttébb korlátozott az eszköz-minőség. Sokkal kevésbé lehet rendelkezni vele.* - jegyzi meg W. Benjamin, Baudelaire-kommentárjaiban (BENJAMIN, 1969.287.) Jellemzővé ez a viszonyulás igazából az avantgarde egyes irányzataiban válik majd, amikor a *tömeg teremtő őrülete* (Verhaeren) egy ideig feledtetni látszik az ellentmondásokat, amelyek azonban a mélyben továbbra is munkálnak. A baudelaire-i tömeg fenyegető és kiismerhetetlen örületével szemben Verhaeren egészen másfajta erőt tulajdonít a városlakók népes seregeinek:

Ó, e teremtő őrületben mohón, vadul,
A héjjarétegből kiszabadul
Az uj világ,...
...
Azé a nép, kinek a keze
Kemény, hajlékony s van hozzá esze,
Gyujtani szörnyü, és nagy tüzeket,
S vihart tud vetni, mint a fellegek,
S az új csillagról, melynek fénye lángja
Uj célt mutat,
A ködfátyolt lerántja.
...
(részegülj meg)
Az uj világtól, a teremtő kortul
(A tömeg
Peterdi Andor ford.)

Érdemes egymás mellé állítani a fenti állítást illusztrálandó a verhaeren-i, apollinaire-i és whitmani teremtés-képezeteket: közös mindhármukban, hogy felismerik az új erőt, amely képes új világot létrehozni, de míg ezt az európai ember bizonyos fokig válságként éli meg, az amerikai gondolkodásmódra az jellemző, hogy nem kötik a történelmi és etikai korlátok, nincsenek hagyományai, nem ismer más értékrendet, mint amit saját maga ítél megvalósíthatónak:

Verhaeren:

E fénylő emberek, kik istenként bolyongnak:
a földet ujabb pályákra sodorják,
S ujjáteremtik e világot holnap;
Agyuk már tervezi nekik a formát.
S az égig érnek ők, e névtelen Tirannok,
Kik egybefűzik már az Óceánokat...
(A hódítás
Peterdi Andor ford.)

Ott künn a vizeken hajóznak a nagyok,
kik megalkottak gőgös városszörnyeket:

Londont, Rómát, Párist és Berlint,
Tudósok, katonák, tőkések, szédelgők, matrózok, papok -
S a fönség hercegei: a ritka mesterek,
Akik az élet messzi távoli céljait
Úgy ostromolják, mint egy gigászi sereg.

A *Kivándorlók*-ban már korántsem ilyen pozitív a város megítélése: disszonancia és értéknélküliség jellemzi, az emberi alkotó erő megnyilvánulása helyett elvont, önmagától létező, mindent magába olvasztó kohóként jelenik meg:

S ahova minden messzeség elér,
S ahol az ég gőzöktől fehér,
Hol ködös, kénes, sötét füstsugáros:
Ott vár a város,
Ott vár a város, szörnyű homlokával,
Mit millió emberkin beárnyal,
Ott vár és csábit, hiteget,
Hiszékeny, gyönge sziveket,
Ott vár a város, a mohó, a falánk,
Akár a láng,
Mi vasat, ércet, mindent porrá éget

Mi vasat, ércet, mindent porrá éget
S ahol zsibonganak szörnyű szenvedések,
A vándorokat ő csábítja mind,
S elég, ha int,
Már mennek hozzá száz veszélyen át,
S a karaván se hall, se lát.
Csábít az érc, a kő, a vas: a város,
Csábít a márvány; az arany, a villanysugáros,
Csábít e fölfaló, e leütő
Nagy, gigantikus kerítő:
A város, a város!...

(A kivándorlók
Peterdi Andor ford.)

Ugyanez a "kettőslátás" jellemzi Apollinaire város-képét is. Mint teoretikus, mint a művészi tudat teremtőerejét hirdető költő, megragadja a teremtett természet esztétikuma, az alkotó ember

nagysága, de ugyanakkor a téboly és érzéketlenség, a racionálissal szembenálló emberinek a hiánya, a káosz tudata is megszólal verseiben:

Gondoljatok rám, jövendő emberek
E kor az én korom, királyok vége lett
...
Párizs ím it vagyunk fogadj élő borodnak
Férfias városok, hol dalolnak dohognak
Szentséges gyáraink fémből vert szentjei
Magas kéményeink a felleget teherbe ejtik
Akár a hajdani gépi Ixion
És számtalan kezünket
Gyárak üzemek műhelyek kezek
Ujjanikhoz hasonló munkások meztelen
A valóságot gyártják órabérért
Mind elhozzuk neked.

(Vendémiaire
Vas István ford.)

A féktelen nőket szerettem éz a roppant városnegyedekben
Ahol naponta született egynémely újfajta lény
A vas volt az ő vérük agyvelejük a láng
Szerettem én a népet mely bánni tudott a géppel
A fényűzés a szépség csak tajtékja ennek a népnek
Ez az asszony olyan szép volt
Hogy megijedtem tőle

(1909
Vas István ford.)

A komoly város éppolyan tetői dermedt
Káosza tetején szélkakasaival,
Mint a költő fagyott; de más szive, amelynek
Derében tébolyok csikorgása rivall.

Ó város, réboly ül benned, mint szivekben.
Éreztem, hogy piheg a tenyerem alatt
A szív s a város, mely győzhetetlen,
S Szívem, melyet legyőz az élet-ámulat.
(Város és szív
Rónay György ford.)

Egészen más szemlélet jellemzi az amerikai Walt Whitman költészetét. Amerika, lakói szemében maga az emberi teremtmény, az amerikai ember büszke arra, hogy a semmiből, tulajdon két kezével, a hagyományoktól függetlenül világot volt képes teremteni. Az alkotónak ez a gőgös hite idegen az európai ember számára. Az a világegység, amelyben az amerikai ember hisz, csak az alkotó emberrel és csak ahhoz mérhető. A Whitmannél oly gyakran megjelenő utazás-motívum is erre a felfogásra vezethető vissza: a teret legyőzni csak az egész világot uraló ember képes, aki birtokba veszi a dolgokat, saját életének megfelelő módon alakítja azokat, és ebben nem akadályozzák semmiféle ideológiai, etikai és a hagyományokban gyökerező korlátok. Számára nem létezik természet és emberi teremtés ellentmondása, hiszen bármit (legyen az az amerikai ősvadon vagy a tenger, a kontinens folyói vagy az őslakók természethez közeli életmódja) képes a saját céljainak megfelelően uralma alá hajtani. Az amerikai embereszmény (mind a mai napig) a saját erejére támaszkodó, a világgal szembeszálló, önmagának, érvényesülésének bármit alárendelni képes férfi és nő alakja. (Mennyire jellemző az amerikai *self-made-man*, a maga-teremtette-ember fogalma ebből a szempontból!) Whitman ennek az embereszménynek az énekese, és nem véletlen, hogy akkora hatást gyakorolt az európai avantgarde jónéhány áramlatának képviselőire. (További vizsgálódásokra lenne érdemes ebből a szempontból Whitman

és Kassák világlátásának vagy Majakovszkij Человек című poémája és Whitman *Ének magamról*-jának összevetése.) A fentiek illusztrálására álljon itt néhány jellemzőnek tűnő versrészlet:

Mit gondolsz, mi állja az időt?
Állja az időt, azt hiszed, egy nagyváros?
Állja-é egy dús gyárváros? Vagy egy kész szerkezet? Állják-e
legjobban épített gőzhajók?
Gránit és vashotelek? Vagy a mérnöktudomány bármelyik
mesterműve? erődök? fegyverzetek?

El velük, Értékük nem önmagukért való,
...
A nagyváros a legnagyobb férfiak és nők városa,
Legyen bár néhány kunyhója csupán, akkor is mindig a
legnagyobb város a világon.
(A baltáról szóló ének
Keszthelyi Zoltán)

Nincs itt semmi természetfölötti, én kivárom az időt, míg a
legfőbbek közé kerülök,
Jön már a nap, mkor annyi jót teszek, mint a legjobbak eddig,
és leszek páratlanul csodálatos;
Hej, rongy életemre! már teremtő vagyok,
S csak néha-néha árnyékok lesi méhébe rejtezem.
(Ének magamról
Raáb György ford.)

Hallottam én, a világról miket beszéltek,
Hallom, hallom sokezer, sokezer éve már;
Hát így-úgy megteszi - de minden ez?

Jövök én, ki óriásira nagyítok és alkalmazok,
Lepipálom a vén alkuszokat már az elején,
Pontosan mérem le én Jehova arányait,
Kinyomtatom Kronost, fiát Zeust, s Herkulest, unokáját,
S megvásárolom Osiris, Isis, Belus, Brahma, Buddha képeit,
És táskámba csúsztatom Manitot könnyedén, Allahot a Levélen,
s a keresztrefeszítés vésetét,
Odinnal együtt, meg formátlan pofájú Mexitlivel és nem marad

ki egy bálvány, egy képmás sem,
Annyit adok, amennyit érnek, egy centtel se többet,
Elismerem: éltek ők és elvégezték a dolgukat,
(Kukacokat szültek ők a tollatlan madaraknak: nékik most
szárnyrakelni, röpülni kell és énekelnek is maguknak,)
Elfogadom e durva istenrajz-vázlatokat és kiteljesítem őket
magamban
Sokat, még többet látok a házát építő farmerban én,
S több jogot adok neki, mert felgyűrt ingujjban forgatja a
vésőt s a fakalapácsot,
És nem látom a csodás megnyilatkozásokat, mivel nekem egy
füstgomoly, egy szőrszál kézhátamon is oly különös,
mint bármely megnyilatkozás,...
(Ének magamról
Raáb György)

Az európai ember a whitmani felfogáshoz képest sokkal ellentmondásosabban éli meg a természethez ill. a teremtéshez való újfajta viszony kialakulását. Erről a későbbiekben még részletesen lesz szó egy Bunyin-elbeszélés elemzése kapcsán.

Az iparilag fejlett Nyugat-Európában korábban megjelenik az urbanizációhoz kapcsolódó költészet, és egészen más összefüggésben vetődnek fel világértelmezési problémái, mint Kelet-Európában, ahol csak a XX. század legelejétől gyorsul fel annyira a városiasodás, hogy az az életmódváltásban is észrevehető változásokat okozzon. Ez sokáig meghatározta a magyar költészetet, irodalmat, ami egészen a századelőig jellegzetesen a falu, a vidék költészete volt. Igény természetesen volt arra, hogy a városi tematika költészetbe emelésével hangot kapjon a városlakó polgárság is. Ezt az igényt ismerte fel Kiss József és a *Hét* című folyóirat alkotógárdája, akik tudatosan ennek a rétegnek akartak írni, és nem kis részük volt abban, hogy fordításokban eljutott az olvasókhoz a korabeli világirodalom nem egy fontos alkotása. A

múlt század kilencvenes éveiben azonban megszűnni látszik az a természetes viszony, amellyel a költők írtak Budapestről, és amellyel az olvasók fogadták ezeket az írásokat. Itt kell keresnünk a magyar szellemi élet azon nehezékének eredetét, amely mind a mai napig érezteti hatását a közgondolkodásban, és oktalan ellentétek sorát alakította ki abban. Komlós Aladár a következőkben látja ennek kialakulását: *Bizonyos körökben kialakul az a felfogás, hogy Budapest bűnös és főképp nem magyar, hanem bűnök és idegen áramlatok fészke, erkölcsi tisztaság és igaz magyarság csak a falun található.* (KOMLÓS, 1973. 117-118.) Ideológiai háttérként létezik tehát a népi és urbánus költészet merev szétválasztása, de ugyanakkor a magyar városi költő is hasonló módon éli meg a kapitalizálódó-technicizálódó városi létet, mint nyugat-európai kortársa. Típusértékűnek tekinthető az mód, ahogyan Kassák Lajos, József Attila ill. Babits Mihály és a Nyugat-nemzedék még néhány képviselője viszonyul az ellentmondásokhoz. Egyfelől szembenéznek a technicizált nagyváros borzalmával, rémület tölti el őket a megváltozott világ felfoghatatlansága, a tárgyi világ áttekinthetetlensége, a felgyorsult élettempó miatt, másfelől a sebességben, a mozgásban rejlő lehetőségek felismerése, a teremtés, az építés, a konstruálás új perspektívái határozzák meg a magyar költészet viszonyát a XX. század valóságához.

Nem tudunk többé elhelyezkedni az adott keretek között, sem a társadalomban, sem a művészetben. Mert nem akarunk a régiből újat komponálni. A mi korunk a konstruktivitás kora. Művészet, tudomány, technika egy pontban érintkeznek - írja Kassák Lajos.

Mint az időszak szinte minden avantgarde irányzata, a múlt és a jelen egyidejű elvetésével a konstruktivizmus is csak a naív utópiákban találja meg a jövőépítés lehetőségét:

Tegnap még sírtunk s holnap talán a mi dolgunkat
csodálja a század.
Igen! Mert a mi csúnya tömpe ujjainkból már zsendül
a friss erő,
s holnap már áldomást tartunk az új falakon.
Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból
életet dobunk a romokra
s félre az államdekorációkkal! a holdvilággal!
és az orfeumokkal!
Hatalmas felhőkarcolókat építünk és játéknak az
Eiffel-torony mását.
Bazalttalpú hidakat. A terekre új míthoszokat
zengő acélból.
S a döglött sinekre üvöltő tüzes lokomotivokat
lökünk,
hogy ragyogjanak és fussák be a pályát, mint az
ég szédületes meteorjai.
Új színeket keverünk s a tenger alá új kábeleket
húzunk, és megejtjük az érett
pártalan asszonyokat, hogy új fajtát dajkáljon
a föld
s örüljenek az új költők akik az új idők arcát
éneklik előttünk:
Rómában, Párizsban, Moszkvában, Berlinben,
Londonban és Budapesten.
(Mesteremberek)

Keménység, megbonthatatlanság jellemzi képeit, harsányság, ízzás a versek egészét; a rohanás, a gépek működésének szigorú ritmusa, felrobbantja a hagyományos verselést:

Ordítsatok fel gépek! Jó testvérek! A levegőben.
Hűvös pincékben.
Szénporos műhelyekben. Táncoljatok a roppant
gránittalpakon.
Acélhomlokú szentek. Halleluja! Nyers olajat
habzsolók.

Dagadjon forró szügyetek. Vessétek ki a szelepeket.
És veszettül zakatoljatok.
Öljétek meg a hősök álmait s a gyávák undok
halálvonítását.
Lábalok a sárga sokszögek között. Hatalmas koncert.
Csak rajta!... Rajta!!
(Séta perifériákon)

Maga a város - a jelen városa - azonban Kassáknál sem kelti a tökéletes idill illúzióját. Ahogy Majakovszkijnak, Kassáknak is meg kell küzdenie az elidegenedett nagyváros jelenével:

...Az ablakok mint roppant bronzlapok
s alattuk nyargal és nyerít az utcák tarka sodra,
korok bolondja, bontott színsörény és rohanás ...
rohanás,
száz csonka póz, autók, lengő cégér, Kain bélyeges
arca,
égő betütranszparens, kutyák, repülő hordársapka
és vállak és vállak és lábak és lábak és karok
és vállak és lábak ritmusa loccsan az eszemre:
szakadt titáni csöppek mossák a testem...
(Plakát)

Az elidegenedett város és technika József Attila korai verseinek is alaptémája, belőle azonban hiányzik a kassáki utopizmus. Az ő verseiben - mint ahogy Majakovszkijnál láttuk és látni fogjuk - az elembertelenedés, az ember hiányának élménye az uralkodó motívum:

Szép nyári este van.
Vonatok dübörögve érkeznek, indulnak
gyárak ijedten vonítanak,
kormos tetőket kormoz az este,
rikkancs rikolt ívlámpák alatt,
kocsik szaladgálnak összevissza,
villamosok csengetnek nagy körmenetben.
Transzparensek ordítják, hogy vak vagy,

mellékutcába ballagó falak
visszalobogtatják a plakátot,
előtted, mögötted, mindenfele - látod -
plakátarcú emberek rohannak
és -látni - a nagy háztömbök mögött
allalujázva-üvöltve-nyögve-káromkodva
lihegve-hidegen-ravaszul-kapkodva
emberlajtorján másznak magasra
emberek
s a dühödt körúťak nyakán
kidagadnak az erek,
hallani, hogy sikoltanak a néma hivatalnokok,
mintha öreg bölcsek lennének mindannyian,
akiknek már semmi dolguk sincs a földön.
(Szép nyári este van)

Az arcát elvesztő, a lélektelenné váló, hideg és számító, a körülmények által elnyomorított emberért való aggodalom szól olyan verseiből, mint *A kozmosz éneke*, *Kövek*, *Ki verné fel lelkünkben a lelket* vagy a *Szólt az ember*. Ezekben a versekben a modern nagyváros, a modern technika ugyanúgy az ember ellen forduló rémként jelenik meg, mint Majakovszkij esetében. Hasonlónak tűnik az ellentmondások feloldásának módja esetükben a későbbiekben is. József Attila a *dolgozók finom fémállamá*-ban *kezes állat*-nak tételezi a gépeket, amelyeknek az általa képzelt *Rend*-ben újfajta funkciót tulajdonít.

...elsietett proletártestvérünk is, hogy a géppel
megfontolja, hogy miként vihetik vérszín lobogóval
társaik ősi ügyét...
(Párbeszéd)

Majdnem ugyanezt az utat járja be Majakovszkij is. A Трагедия-ban felvetődő ellentmondásokat az új rendszer utópiájában, a Мистерия-буфф-ban véli feloldhatónak, ahol a felszabadult tárgyak alig várják, hogy a felszabadult emberrel testvéri közösséget

alkothassanak.

Kezdetben Babits is hajlamos a várost esztétikai tárgyként kezelni, de jellemző módon a külvilágnak csak azokról a tényeiről vesz tudomást, amelyeket saját költői világképébe beilleszthetőnek vél. Hajlamos arra, hogy a tárgyi világ megértését, emberiesítését végezze el a költészetében, hajlamos a tárgyi világot emberiként kezelni, érezni, hogy *van a tárgyaknak könnyük*, meglátni a városban feszülő erőt.

Így a város forró lelke,
melyet titántesteste zabláz:
csupa zárt kő, csupa rab láz.
Mennyi erő feszül bennem
s mozdulatlan drótban rángok -
csak forogjatok ti gépek
és lobogjatok ti lángok!

(Nervus orbis)

A későbbiekben azonban mintha megrémülne az ember teremtői ambicióitól, éppen az alkotás motívumát hiányolja a világból, csak pusztulást, pusztítást, káoszt és elembertelenedést lát maga körül. Költészetében megjelenik az *ördögi város* képzete, az erőszak és a rombolás képeivel. Nem tartja alkalmasnak többé az embert az építésre:

Az Isten és ördög két jó hivatalnok.
Mennyivel vadabb lett és gazabb a világ,
mióta az Ember, e gyenge akarnok,
viszi mindkettőnek ürült hivatalát!
Mint a gyermek, épít és rombol is egyben.
Épít, hogy legyen mit rombolni. Felhőket
karmol házaival; majd fölibük szökken
És nagy diadallal lebombázza őket.
De talán úgy kell és már elvégeztetett.
Én már összeomlott városokat látok.

Vad paloták helyén csöndes romhegyeket,
s betonok gőgjéből törmelék sziklákat.
Szakadt drótok lógnak, mint tavalyi gaz
s messze tereket fed a vasak selejtje:
feledt célú gépek hullamezeje az,
ahol a rozsdának nyit virágoskertje.

(Az Isten és ördög
1933.)

Külön elemzést igényelne a magyar irodalom viszonya a faluhoz, a természethez a század első harmadában. A fejezet elején már jeleztem azt a megosztottságot, amely jellemzi a kulturális életet ebben az időszakban. A dolgozat tárgya szempontjából azonban túlságosan összetettnek és messzire vivőnek tűnik ennek részletes elemzése. Itt mindössze arra szerettem volna felhívni a figyelmet, hogy a magyar irodalomban sem ismeretlen az a jelenség, amely a nyugati költészetben már a XIX. század végén megjelenik, a városiasodással, a technikai fejlődéssel, a megváltozott emberi és tárgyi viszonyokkal párhuzamosan. Ezt az életérzést - a címben használt szóval: korélményt - a világ kaotikussága, az egész hiányának átélése, a fragmentalitás, a törtségérzet határozza meg. A magyar irodalomban ez a motívum korán, már Komjáthy, Reviczky, Kiss József költészetében megjelenik, Ady költészetében válik relevánssá (v.ö. SZIGETI, 1977. TAMÁS, 1964. 1975.), és következetesen nyomon követhető a későbbiek folyamán a korszak szinte minden alkotója esetében. Ezen a szinten nem igazán lényeges a különbség a nyugat-európai és a magyar irodalom problémafelvetése tekintetében, hiszen láttuk, hogy jellegzetes motívumok ismétlődéséről beszélhetünk, amelyek némelyikének

részletesebb elemzésére az elemzendő mű kapcsán még vissza kell térnünk. Ezek közé tartozik a tárgyi világhoz való viszony, a *bűnös város* fogalomköre, az emberi teremtés/alkotás, az istenivel való rivalizálás témája, a világteremtés, az utopikus gondolkodás és a világ pusztulásának témája.

(város az orosz irodalomban)

A városi irodalom meglehetősen sajátos helyzetben van Oroszországban egészen a XX. század elejéig. Nem létezik ugyanis, mint ahogyan nem létezik a nyugat-európai értelemben vett város sem. Van azonban egy olyan aspektusa az orosz kultúrtörténetnek, amely szükségessé teszi, hogy szóljunk a városról, pontosabban A Városról - Pétervárról. Létrejötte (megalkotása) óta állandó témája az orosz irodalomnak, életforma, nem pedig településfajta. Létezik Puskin, Gogol, Dosztojevszkij Pétervárja, létezik a romantikus költészeté, létezik a szimbolistáké - de csak a XX. század elejétől jelentkezik a modern nagyváros problematikája, amely magába olvasztja az egész megelőző Pétervár-hagyományt - mint Brjuszov és Blok esetében látni fogjuk. Ez a hagyomány kétségkívül Puskinnal kezdődik, a Медный Всадник már tartalmazza mindazokat a kérdéseket, amelyek Pétervár megítélésében dominánssá válnak a későbbiekben. Szó van itt a teremtő ember és természet, a стихия egymásnak feszüléséről, az emberi és a történelmi hatalom ellentmondásáról, szabadságról és önkényről, a kő és bronz, a mozdulatlanság, nehézkesség, keménység elleni lázadásról - és a törvényszerű bukásról. Mind a Медный Всадник-ban, mind a Пиковая Дама-ban feltűnik a város mesterségesen létrehozott harmóniájának, szimmetriájának, kimértségének és szerkesztettségének ellentmondó természet; az időjárás, a szél, a hó, az eső, a nedvesség, a szürkeség és az emberi világ diszharmóniája. Közel azonos időben ugyanezt a diszharmóniát érzékeltetik Gogol pétervári elbeszélései. A gogoli városban élnek emberek, de létük mintha csak illúzió lenne, itt minden *csak*

csalás, minden álom, semmi nem az, mint aminek látszik; városa sem a természeti sem az emberi létezés normáinak nem felel meg. Megjelenik az általános *őrület* (безумие), *értelmetlenség* (бессмысленность), *kilátástalanság, kiúttalanság* (безысходность) érzése, a banalitás, a szürkeség, a lélektelenség motívumai. Pétervár maga is illúzióvá válik, nemlétezővé, esetlegessé.

Dosztojevszkij sok tekintetben kötődik a gogoli Pétervár-képhez, de - ha lehetséges - még inkább hangsúlyozza a város illúzió-szerűségét, egy fantasztikus látomás időleges megvalósulását látja benne, amely bármelyik pillanatban széteshet, hiszen igazából nem is létezik. Másik jellegzetessége városképének az, amit Szvidrigaljovval mondat ki a Преступление и наказание-ben: *...meg vagyok győződve, hogy itt Pétervárott igen sok embernek szokása magában beszélgetni járás közben. Ez a félőrültek városa, kérem. Ha tudományunk fejlettebb volna, hát az orvosok, jogászok, filozófusok tamulmányozhatnák Pétervárt, értékes megfigyeléseket tehetne mindenki a maga szakmájában. Nem sok helye van a világnak, ahol ilyen sötét, furcsa és felzaklató benyomások érik az ember lelkét, mint itt. És mennyit jelent már a klíma hatása is! Pedig hát ez a közigazgatási központja egész Oroszországnak, és így okvetlenül rányomja a bélyegét mindenre.* (Görög Imre ford.) Ismét megjelenik tehát az őrület és illúzió-szerűség motívuma, de ezeken túl, Dosztojevszkij városa még nyomasztóbb, még idegenebb, mint Gogol esetében láttuk, elsősorban azért, mert ez a város létező organizmusként jelenik meg, amely magába olvasztja, hatása alá vonja az embert, eleve meghatározottnak mutatja lehetőségeit és korlátait.

A XIX. századi költészetben Pétervár a szlavjanofilizmus *átok-város*-a. A gyökerektől való elszakadás, az idegen gondolatok, technikák, magatartásformák, a természettel és történelemmel szembeni dacolás szimbólumává válik a város, következésképpen, bűnös, értelmetlen, gőgös, eleve pusztulásra ítéltetett:

Настало время зла и горя,
И с чужестранною толпой
Твой град, пирующий у моря,
Стал Руси тяжкою бедой.
Он соки жизни истощает;
Названный именем твоим,
О Русской он земле не знает
И духом движется чужим.

К. Аксаков: Петру
1845.

Jellemző képet ad Mihail Dmitrijev 1847-ben írt Подводный город című verse, amely teljesen nyilvánvalóan a Медный Всадник visszájára fordítása: a város teremtése és a város halála, az emberi teremtő erő és a Teremtővel való szembeszállás áll egymással szemben a két műben:

Богатырь его построил,
Топь костьми он забутил:
Только с богом как ни спорил,
Бог его перемудрил!
...
Имя было? - Да, чужое,
Позабытое давно!
Оттого, что не родное,
И не памятно оно!

М. Дмитриев: Подводный город
1847.

Ebben a szövegben megjelenik az a motívum, amely a XX. században egyre gyakoribbá válik majd: az istenivel való szembeszállás és az emiatt törvényszerűen bekövetkező isteni büntetés képe. Az elsüllyedt város képe ószövetségi asszociációkat kelt, mégha itt az isteni a természetivel és hagyományossal azonos is.

Péter egy más értelmezésben a haladás és europaizálódás, az egyéni (s egyszersmind történelmi) teremtő akarat szimbólumává válik. Ezért természetes tehát, hogy az orosz gondolkodó - amikor a városról van szó - e két hagyományból kell, hogy válasszon, Pétervár (és az orosz történelem) megítélésében ezzel a két véglettel találkozunk két évszázadon keresztül. Léteznek persze Péterváron kívül a csehovi, gogoli kormányzósági városok és kisvárosok is, de ezek sem településszociológiai kategóriák; életformát jelentenek, a provincializmus, a szellemi tunyaság, a banalitás díszletei, vagy, egy másik megközelítésben: a természettel, a világgal való teljes összhang, a harmónia, a problémátlanság vidékei. A kisvárosból menekülnének az emberek (Moszkvába!), vagy a kisvárosba menekülnének az emberek (Pétervárról!). Míg Nyugat-Európában a városiasodás csak akkor válik riasztóvá, amikor felismerik az iparosodás árnyoldalait (természetesen jóval korábban, mint ez a kérdés Orszorországban akár felvetődhetett volna!), addig Orszorországban a századfordulón az urbanizálódás problematikáját összeolvasztják a Pétervár-hagyománnyal, mint ahogy az orosz szimbolisták tették. Számukra tehát már két szempontból riasztó és elfogadhatatlan Pétervár: nemcsak a természettel látják szembenállónak a várost,

hanem a történelmi tradícióval is. Ezért nem létezik Moszkva-problematika az orosz irodalomban: Moszkvát az orosz tudat hajlamos elfogadni a történelembe illeszthető hagyományként, a pravoszlávia, a templomok, a Kreml, az öntörvényű fejlődés városaként.

A századfordulóra azonban az orosz irodalomban is megjelennek a nyugatihoz hasonló tendenciák. A szimbolisták (elsősorban Brjuszov és Blok) számára a város már reális élettér, a maga ellentmondásosságában is valóságosan létező világ. Természetesen továbbra is jelen van az irodalomban a Pétervár-téma ontologikus megközelítése, de egyre inkább uralkodóvá válik a modern nagyváros elidegenedett voltának felismerése. Blok és Andrej Belüj esetében erőteljesen érződik Dosztojevszkij hatása. Az ember ebben a közegben meghasonlik önmagával, létezése éppúgy illuzórikussá válik, mint az a környezet, amelyben él. Belüj Петербург-ja az esetlegesség városa, amelyben minden és mindennek az ellenkezője előfordulhat, semmi sem bizonyos, az emberi létezésnek csak a *négyzetek, paralelepipedonok, kockák* képesek kereteket adni, bizonyosságot idő és tér átláthatatlanságában és befolyásolhatatlanságában. *A tervszerűség, s szimmetria megnyugtatta a szenátor idegeit, amelyeket felzaklatott mind az otthoni élet kiegyensúlyozatlansága, mind pedig államunk kerekének tehetetlen körben forgása.*

Ízlése harmonikus egyszerűségével tűnt ki.

A legjobban a nyílegyenes sugárutat szerette; ez a sugárút arra emlékeztette, hogy az idő az életnek két pontja között folyik.

A kocka alakú házak tervszerű, négyemeletes sorrá olvadtak össze;

ez a sor különbözött az élet útvonalától, ahol is a briliáns kitüntetések viselőjének evilági vándorlása közepén hány meg hány főméltóság esetében kiderült már, hogy az ott - életútjának vége. A szenátor lelkét ihlet szállta meg, amikor a lakkozott kocka a Nyevszkij vonalát hasította: ott házszámozás látszott; és ott cirkuláció folyt; ott, onnan derült napokon, messziről, nagyon messziről vakítóan ragyogott az aranytű, a felhő, az alkony bíborsugára; ott, onnan - ködös napon - semmi, senki. Pedig ott - vonalak voltak... (Makai Imre ford.) A szenátor idomul városához, a kockák és vonalak határozzák meg életét, de ebbe a szimmetriába és rendbe minduntalan betör a szürke tömegek irányíthatatlan mozgása, a rendszer megbomlik, mint ahogy megbomlik az élet *proszpekt-szerűsége* is. Ebben a világban az élet ugyanis ugyanolyan esetleges és véletlenszerű, mint a halál, mintha a város maga is csak illúzió lenne, létezésében és pusztulásában egyaránt.

Alekszandr Blok városa valóságos világ, leginkább talán a baudelaire-ihez hasonló. Korai költészetében az eszményihez alkalmazva, a kolostorok és templomok világa szolgál helyszínül. Amikor azonban a Прекрасная Дама Незнакомка-ként jelenik meg, törvényszerűen lesz a templomból kocsma. Blok természetesen nem mond le az eszményről, hisz annak létezésében, csak éppen eszményszerűségét az elvonttal szemben a valósággal méri. Ezért természetes, hogy második korszakában a lírai hős és a tömeg, a környezet disszonanciája határozza meg költészetét. A kívülállás igényével rajzolja meg városi képeit, amelyeket a diszharmónia, a szürkeség, értelmetlenség és kilátástalanság jellemez.

Az orosz irodalom első valóban urbánus költője Valerij Brjuszov, aki képes meglátni a város világos és árnyoldalait. Egyszerre látja meg benne az esztétikum új tárgyát, a teremtő elme diadalát és ugyanakkor azt a veszélyt is, hogy ez a közeg, az ilyen irányú fejlődés a kultúra, a természetesség, az ember ellensége is lehet. В стенах című ciklusában a város "természetivé" tételét kísérli meg, olyan egységről álmodik, amelyben egyszerre van helye kőnek és bronznak, a holdnak és a gázlámpák fényének; a világ elállatiasodása, a város elembertelenedése ellen tiltakozik. Alig valamivel később azonban már katasztrófa-képeket fest olyan verseiben, mint a Мир, Последний день, Слава толпе, Конь блед, Голос города, amelyek a század első éveiben írt Замкнутые című látomással együtt sajátos ciklust alkotnak Brjuszov életművében. Méltán állíthatjuk, hogy e versei beilleszthetők azoknak a műveknek a sorába, amelyek a XX. század tizes és huszas éveitől kezdődően az öntörvényű tecnikai fejlődés, a technokrata világszemlélet veszélyeire, a katasztrófa lehetőségére figyelmeztetnek.

(egy kis kitérő - szép új világok)

Az, hogy milyen jövő vár az emberiségre, a művészet örök témái közé tartozik. A világot a maga rendszerében az eredetekre való visszatekintés és a jövőről való elképzelések tükrözik a legátfogóbban. Az ember a saját helyét keresi a világban, kiindulópontokat kutat és lehetőségeket, okot és következményt, megvalósultat és megvalósulhatót, múltat és jövőt. Az elégedetlenség elvárásokat eredményez, az elfogadhatatlan helyett

valami elfogadhatót vár. Nem véletlen tehát, hogy az irodalomban - és a művészetekben általában - minden időszakban központi kérdés volt, hogy mi vár a emberre, miféle megoldást és megváltást hozhatnak az eljövendő időszakok, léteznek-e vajon tökéletesen működő világok, van-e megoldás azokra a feszültségekre, amelyek meghatározzák az emberi létezést.

Amikor ezen a világon, itt és most, az élet bármely területén megjelenik a kilátástalanság, amikor a lehetőségek végesnek látszanak, amikor ember és természet, ember és ember, ember és társadalom között kiéleződnek az ellentmondások, akkor felértékelődik a *seholsem létező hely*, Utópia, az eszményiség birodalma, *minden létező világok legjobbika*, a vágyak és eszmények magvalósulásának szigete.

Amikor pedig egy eszmény megvalósulásának teljes kiterjedését vizsgálja a gondolkodó ember - és ez az eszmény lehetséges torzulásait is jelenti! -, a *jó hely* (eutópia) gyakran disztópiává, negatív utópiává, aipotuvá válik. Aki utópiában gondolkodik, jelenét értékeli kilátástalannak, aki aipotuban, az jövőjét katasztrófálisnak. Teljesen nyilvánvaló, hogy kiélezett történelmi helyzetekben az új eszmények megjelenése, megvalósulásuk lehetősége mindkét magatartásformát kiválthatja. Az, hogy a XX. század első évtizedeiben Európa szinte minden pontján sorra születnek utópiák és - még inkább - antiutópiák, szintén nem véletelen.

Amikor a jelen kilátástalan, teljesen természetes, hogy a lehetséges világokat az ember hol a múltba, hol a jövőbe helyezi. A múlt - az elvesztett tisztaság, az Éden, a Paradicsom világa, a

bűnbeesés előtti állapot helye. A jövő a megvalósítható lehetőségek világa, az új mítoszoké, vagy éppen a katasztrófáké.

Utópia persze elsődlegesen helyet, nem pedig jövőidejűséget jelöl, és korántsem tekinthető véletlennek, hogy a korai utópisták - Platonnal kezdve - vagy ismeretlen szigeteken, vagy pedig tökéletesen szervezett városállamokban találják meg ideális társadalmukat. Hogy ez a szempont - minden látszólagos esetlegessége ellenére - mennyire nem mellékes, bizonyítja a XX. századi utópiák/antiutópiák hasonló felfogása az új élettérről. A 10-es és 20-as évek nagy konstruktivista városterveiben és Zamjatyin, Huxley és Orwell városmodelljeiben pozitív ill. negatív előjellel ugyanazok a szempontok határozzák meg az emberi együttélést. A város elsősorban a szociális viszonyrendszer átalakulásának helye. Hatalmas embertömeg együttélésére van szükség, a szervezettség lehető legnagyobb fokán. A *csavar a gépezetben* eszmény feltételezi a teljes uniformizálódást, ezt pedig a felhasznált építőanyagoktól az áttekinthető településszerkezeten keresztül a nagytömegű mozgathatóságig mindennek tükröznie kell. Lehetőleg teljesen ki kell tehát zárni a városból mindent, ami természetes, legyen az tápanyag, forma vagy éppen ösztön. A konstruktivista tervező a maga konstruktivitására büszke, alkotó/teremtő tevékenységére, a szervetlenből kialakított szervezetre, amellyel pótolni igyekszik mindent, ami szerves, természeti, tehát tökéletlen.

A 10-es évek végétől a futuristák ill. a későbbiekben a Леф köré tömörült művészek számára teljesen természetes volt az új életforma és élettér megvalósításának kísérlete. Majakovszkij

Мистерия-буфф-ja egyik legkorábbi jelentkezése annak a tendenciának, amely a konstruktivizmus utópiáit, életépítési terveit meghatározza. A Мистерия-буфф tulajdonképpen párdarabja a Трагедия...-nak, amennyiben választ próbál adni az ott felvetődő egyik alapkérdésre: az ember és a tárgyi világ viszonyának ellentmondásaira. (Válasz próbál lenni, természetesen a Трагедия... és más korai művek másik alapkérdésére - "Megváltó" és "megváltandók" viszonya - is, de ennek részletesebb elemzésére a későbbiekben térek ki.)

Ember és tárgyi világ harmonikusnak tűnő viszonya a futurizmus és konstruktivizmus technokrata utópiáiban jelenik meg először, amikor - Ivanov-Razumnyik kifejezésével élve - a művész először mondhatja, hogy *meglovagolta a tárgyat*: Ведьма современной культуры, машинная Вещь, покорила его (ti. a futurizmust), поработила его, оседлала его, - и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. Теософ теперь сказал бы: "карма капиталистического развития", душа созданной машины покоряет душу создавшего человека. Глеб Успенский рассказал когда-то, как живого человека покорило мертвое железо. Но те, кто верят в будущее, знают: Вещь мало создать, ее надо еще и покорить. Надо иметь право повторить о себе слова Заратустры: "я - верхом на вещи." Желание это, стремление это - смысль и сущность всей деятельности подлинного футуризма. (IVANOV-RAZUMNYIK, 1921. 22.)

Ez az igény - leigázni a technikát, a tárgyakat, mindent, amit ember létrehozott, az ember szolgálatába állítani vissza - eredményezi az utópiák fokozott célirányosságát, végsősoron pedig riasztó öncélúságát. Az anyagban, a szerkezetben és a funkcióban

egyaránt megjelenik ez a törekvés. A. Lavinszkij várostervét értékelve fogalmazza meg ezt B. Arbatov: Город в воздухе. Город из стекла из азбеста. Город на рессорах. Что это, эксцентрика, оригинальничание, трюк. - Нет, просто максимальная целесообразность. В воздухе, - чтобы освободить землю. Из стекла, - чтобы наполнить светом. Азбест, - чтобы облегчить стройку. На рессорах, - чтобы создать равновесие. Ну, а круговой план, разве это не проклятая симметрия. - Да, но не как форма, а как экономический принцип. (B. ARBATOV, 1923[1]. 64.)

Nem lehet nem észrevenni, hogy milyen közeli rokonságban vannak a fentiek a korszak sok városelképzelésével. A csupa-üveg, csupa-fény város eszményét még Velimir Hlebnyikov is leírja a Город будущего-ban. De ugyanilyen városokban valósul meg a tökéletes emberi boldogság Zamjatyin és Huxley *szép új világaiban* is. A maximális komfortfokozat, a tökéletes gépiesítés tökéletes elgépiesedéssel jár együtt, hiszen amikor a célszerűség diktál, elhanyagolhatónak minősülnek az olyan minőségek, mint *élet- és halálösztön, szenvedés, lélek, művészet, akarat* (Čapek: R.U.R.), *álom, lélek, szenvedély, természetesség* (Zamjatyin: Mi) *tudomány, történelem, érzelmek, művészet* (Huxley: Szép új világ) és sorolhatnánk tovább Babits-tól Karinthyn és Szathmáryn keresztül Orwellig és tovább.

Közös azonban valamennyi esetben, hogy az abszolút boldogságból a szabadság felé vezető út (maradjunk hűek rögeszméinkhez!) a városból kifelé vezet. Zamjatyinnál a *Zöld Fal* mögött rémlik fel a szuverenitás kiterjesztésének lehetősége, Huxley a rezervátumban, a vadak között villantja meg a szabadság

esélyét, Orwell esetében csak a prolik lehetnek képesek a lázadásra és Szathmáry hősének is el kell hagynia a szervezettség csúcsán álló *hineket*, hogy a *behinek* között megélje az ellenkező végletet.

Két végletet látunk tehát a XX. század első harmadának városfelfogásában. Érintkezési pont azonban a kettő között az, amit Ivanov-Razumnyik megfogalmazott: alkalmas-e, képes-e vajon az ember arra, hogy úrrá legyen az általa teremtett tárgyi világon, nem válik-e testileg-lelkileg kiszolgáltatottá, torzzá a természet tökéletesítése folyamán.

Ugyanezt a kérdést feszegeti szatirikus látomásában (Замкнутые) Valerij Brjuszov is:

И страшная мысль меня в те дне томила:
Что, если Город мой - предвестие веков?
Что, если пошлость - роковая сила,
И создан человек для рабства и оков?
что, если Город мой - прообраз, первый, малый,
Того, что некогда жизнь явит в полноте,
что, если мир, унылый и усталый,
Стоит, как странник запоздалый,
к трясине подойдя, на роковой черте?

И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий город-дом являлся предо мной.
Приют земных племен, размеченный по числам,
Обязан жизнию - машина из машин -
Колесам, блокам, коромыслам
Предвидел я тебя, земли последний сын!
Предчувствовал я жизнь замкнутых поколений,
Их думы, сжатые познаньем, их мечты,
Мечты былых веков подвластные, как тени,
Весь ужас переставшей пустоты!

A továbbiakban a brjuszovi látomásban az elállatiasodott ember megsemmisít mindent, amit eddig létrehozott: városokat és könyveket, törvényt és szobrokat. Ez az új nemzedék megszabadul mindattól a kötöttségtől, amelyet a modern világ rákényszerít, adott lesz számára az újrakezdés lehetősége. A kezdetekhez, a mítoszok világához való visszatérés nem utoljára jelenik meg Brjuszov költészetében. Alig két évvel később mintha a Замкнутые zárósorait gondolná tovább Последний день című versében. Állat, ember, világ, természet teljes egysége előzi meg a végső pusztulást:

Затихнут страшные машины
И фабрик резкие гудки
И не подымет ни единый
Пилыб лопаты иль кирки.
...
И вдруг все станет так понятно:
И жизнь земли, и голос рек,
И звезд магические пятна,
И золотой наставший век.

Восстанут новые пророки,
С святым сияньем вкруг волос,
Твердя, что совершились сроки
И чаянье всемирных грез!

И люди все, как сестры-братья
Семья единого отца,
Протянут руки и обьятья,
И будет радость без конца.

...
Все жившее замрет
в восторженном экстазе...
...
как первые в раю -
последние уснут...

Brjuszovhoz hasonlóan a korszak más alkotói is megélik ezt a katasztrófa-tudatot. Természetesen, más és más válaszok születnek a kihívásra. Majakovszkij a már említett módon a jövőépítésben vél megoldást találni a kétségeire, mégha rövid ideig is tart költészetében ez az időszak. Másik nagy kortársa, Hlebnyikov, szintén átéli ezt a válságot, a világ széthullásának és

kaotikusságának tragikus megélése azonban nem a sorsszerűség elfogadásához vezeti, hanem a harmonikus világegész utopisztikus megteremtéséhez (лад мира), amelyet az *idő törvényeinek* felfedezésével lát elérhetőnek. A forradalom ebben a felfogásban az a természeti tisztító vihar, amely létrehozza az új, igazságos és ésszerű világegységet, amelyben a központi helyet az alkotó ember (творянин) foglalja el, aki része az *Egész*-nek, képes teljes harmóniában élni mindennel, ami a földet benépesíti (v.ö.URBAN, 1979. 76.; SZTYEPANOV, 1975. 251.)

Я род людей сложу, как части
Давно задуманного целого.

(Ночь в окопе)

И где труду так вольно ходится
И бьет руду мятежный кий,
Блестят, мятежно глубоки
Глаза чугунной богородицы.
Опять волы мычат в пещере,
И козье вымя пьет младенец,
И идут люди, идут звери
На богороды современниц.
Я вижу конские свободы
И равноправие коров:
Былиной снов сольются годы,
С глаз человека спал засов.

(Ладомир)

József Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára SZEGED

(összefoglalásul - **egy san-franciscoi úr**)

Mint korábban láttuk, a XX. századi költészetben gyakran találkozhatunk azokkal a motívumokkal, amelyek a modern nagyvárost a bibliai Babilonnal állítják párhuzamba. Babilon - Szodoma és Gomorra mellett - a bibliai bűnös város szimbóluma, egyszerre hordozza a morális értékvesztés és a Teremtővel dacoló emberi magatartás jelentését. Babilon pusztulásra ítéltetik, Ezékiel és Jeremiás könyveiben, valamint János Jelenéseiben egyaránt megjelenik a vízözön által elpusztítandó város képe. A vízözönről szóló regék a világ minden népének mondakincsében megtalálhatók és mint a világpusztulások, égi és földi katasztrófák általános szkémájában, itt is a jó és a rossz, az égi és földi hatalmak viaskodása, az emberiség bűnbeesése, elpusztítása és a megmenekültek visszafogadása Isten kegyeibe a vízözön motívum általános jelentése (VÁRKONYI, N. 1972. 265-350.).

A múlt század végén a különböző archeológiai, kultúrtörténeti, geológiai és botanikai kutatások, expedíciók újra azt a célt tűzik maguk elé, hogy immár a modern tudomány eszközeivel, megtalálják az elsüllyedt földrészt, Atlantiszt, amelynek pusztulása - meggyőződésük szerint - az emberiség közös emlékezetében mint az első világpusztulás létezik, az összes többi hasonlo témájú mítosz Atlantisz pusztulására vezethető vissza, ill. az Atlantisz pusztulását előidéző természeti katasztrófa tükröződik minden vízözön-mítoszban.

Az Atlantisz-problematika nem hagyta érintetlenül az orosz irodalom klasszikusait sem. Valerij Brjuszov felesége

beszámol visszaemlékezéseiben K. D. Balmont egy látogatásáról, aki európai körutazásáról hazatérőben beszélt Brjuszovnak arról, hogy Európában mindenki Atlantisszal foglalkozik. Brjuszov ezután megpróbált minden e tárgyban megjelent könyvet feldolgozni és Учители учителей című nagylélegzetű előadássorozatában (megjelent 1917-ben) történészként foglalta össze kutatásai eredményeit. Atlantisz első említésétől, a platoni dialógusoktól a XIX. századi régészeti, néprajzi, kultúrtörténeti, geográfiai kutatásokig mindent beépített munkájába. Természetesen költőként is foglalkoztatta Atlantisz problematikája, poémát írt Атлантида címmel és öt felvonásos (befejezetlen) tragédiát Гибель Атлантиды címmel. Ezeken túl ebben az időszakban keletkeztek már említett versei is, melyeket éppen a világpusztulás motívuma hozhat kapcsolatba az említett tanulmánnyal.

Atlantisz és Babilon (nem említve most a világ népeinek egyéb mítoszait) történetét a mítoszkutatások egymásból származtatják. E dolgozat kereteit szétfeszítené akár csak vázlatos ismertetése is ennek a kérdéskörnek, azt azonban az idézett (ill. említett) művek alapján bizonyítottnak kell tekintenünk, hogy a XX. században e két mítosz sajátosan kapcsolódik a modern ember világához: megjelenésük (minden esetben a technikai civilizációval ill. a várossal kapcsolatban) a pusztulásra ítéltség képzetét kelti, az ember ráismerését arra, hogy a hittelenség, morális értékvesztés nem maradhat büntetlenül.

Ivan Bunyin 1915-ben írta Господин из Сан-Франсиско című elbeszélését. Elemzői sokszor és sokféleképpen leírták már, hogy a régi és új világ szembeállításával hogyan foglal állást Bunyin az

elsekélyesedő, az emberi és természeti értékeket elértéktelenítő kapitalista társadalommmal szemben. Sajnálatosan kis hangsúlyt kapott azonban az elemzésekben két olyan momentum, amely pedig - megítélésem szerint - központi jelentőségű. Az egyik az elbeszélés mottója (Горе тебе, Вавилон, город крепкий...), a másik pedig az Újvilág-szimbólumként értelmezendő hajó, az Atlantisz (Атлантида) elnevezése.*

A történet maga néhány szóval elmesélhető - egy gazdag amerikai körutazásra indul az Óvilágba, Capri szigetén váratlanul meghal, az utat visszafelé ugyanannak az óceánjárónak a raktárában teszi meg, amelynek luxus-lakosztályait életében lakta. Ennek az embernek senki nem ismeri a nevét, tudjuk viszont róla, hogy tipikus amerikai karriertörténet az övé. Mélyről indult, saját erejéből, megfeszített munkával érte el azt a státuszt, amelyben már megengedheti magának, hogy szabadságát utazgatással töltse, hiszen ez az utazás maga is egy társadalmi helyzetnek a kelléke, amelynek kialakult koreográfiája van, mint mindennek, amivel az Amerikából való elindulás óta találkoznak. A főhős jellemzésében Bunyin az Újvilág emberének tökéletes magabiztosságát emeli ki, azt, hogy számára a világ birtokbavétele magától értetődő jog, amelyet eddigi tevékenységével (és pénzével) kiérdemelt (он был

*Hogy mennyire nem fordít figyelmet az irodalomtörténet az elsőre ezek közül, bizonyítja az is, hogy pl. az 1970-ben megjelent Bunyin-válogatás (И. А. Бунин: Избранное, Москва, 1970.) a szöveget mottó nélkül veszi át az 1965-67-es kilenckötetes összegyűjtött művekből. Pedig e két momentum árnyaltabbá teheti elemzésünket, és sok tekintetben rokoníthatja az elbeszélést azzal a világképpel, amelynek feltérképezésével az eddigiekben kísérleteztünk.

твердо уверен, что имеет полное право... ...для такой уверенности у него был повод...). Ezzel a magabiztossággal közlekedik a hajón és az Óvilágban is, mindaddig, míg valami nála is hatalmasabb erő el nem gyengíti, rá nem ébreszti, hogy egyetlen dolog van, amivel szemben nem őrizheti meg felsőbbrendűségét: saját teste, szíve, az öregedés. Paradox módon halála előtt a természeten túl még a létezését meghatározó tárgyi világ felett is elveszti uralmát: ...вправил в блестящие манжеты запонки и стал мучиться с ловлей под твердым воротничком запонки шейной. Пол еще качался под ним, кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и наконец, с сияющим от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло, не в меру тугого воротничка, таки доделал дело - и в изнеможении присел перед трюмо, весь отражаясь в нем и повторяясь в других зеркалах. - О, это ужасно! - пробормотал он.

A san-francisco-i úr számára ez már a második találkozás volt azzal a szörnyűséggel, hogy nem teljesen ura az őt körülvevő világnak. Az öregedés rettenetes érzése akkor jelenik meg először benne, amikor az átkelőhajón Capri felé a tengeribetegség összes kínját átéli; gyűlöli azokat az olaszokat, akiket láthatólag megóv ezektől a szenvedésektől a megszokás és a természettel való mindennapos kapcsolattartás.

A novella pontosan kidolgozott, feszes motívumrendszerén végigvonul ez az ellentét: minden, ami értéknek tekinthető, az Óvilág attribútuma, míg az új világ jellemzésében ezeknek az értékeknek a hiánya ill. hamissága, sekélyessége jelenik meg. Ilyennek tekinthetjük pl. a szépség kategóriáját: a hajó utasai

közül nincs senki, aki külsejében valamiféle harmóniát sugározna, ezzel szemben Capri lakói mindannyian tökéletes szépségükkel válnak ki az utazók közül - mint például a család szolgálatára kirendelt szobalány és szobainas, vagy az öreg csónakos, Lorenzo, a беззаботный гуляка и красавец, знаменитый по всей Италии, не раз служивший моделью многим живописцам. Ezek az ellentétek megjelennek a novellában szinte minden ponton, legyen szó akár szerelemről, akár hitről. A mi szempontunkból azonban lényegesebbek azok az elemek, amelyek a mottót ill. az Atlantisz-képzeteket teljesítik ki.

A hajó egy darab az Újvilágból, szerkezetében, szervezetében, életrendjében. Meghatározott, változtathatatlan rendje van az étkezéseknek ugyanúgy, mint a fizetett szerelmesek édelgésének. Az időjárás nem kedvez éppen az utasoknak (... до самого Гибралтара пришлось плыть то в ледяной мгле, то среди бури с мокрым снегом...), de ezzel sem kell foglalkozniuk, hiszen hisznek abban, hogy a kapitány, aki *bálványra hasonlít*, a hatalmában tartja a viharos tengert. Az Atlantiszt azonban a nápolyi kikötőben hagyják, és az Óvilág a továbbiakban sem fogadja kegyeibe a látogatókat, évek óta nem emlékeznek az őslakosok hasonló decemberre. Az átkelőhajó - ez már nem az Atlantisz a maga kapitányával! - csak szenvedést okoz, a tengeribetegség minden kínjával megismerteti az utasokat. Bunyin "időjárásjelentéseiből" kiderül, hogy az Óvilág különbséget tesz lakói és az idegenek között: esővel, viharral, ködde1 bünteti az ideérkezőket, illetve napsütéssel köszönti az olaszokat. A hajó és az Újvilág embereinek útját végigkísérik ezek a soha el nem álló esők, hóviharok.

Atlantisz és a Babilon-utalás eleve özönvíz-képzeteket kelt, a novellában, ezt erősítik az ismétlődő beszámolók a kegyetlen időjárásról.

Platón a Kritiászban így írja le Atlantisz pusztulását: *Sok nemzedéken át, amíg az isten (Posszeidon) természete elég erős volt beenük, engedelmeskedtek a törvényeknek és jó barátságban éltek a velük rokon isteni világgal. Gondolkodásuk igaz és fennkölt volt, megfontoltsággal párosult nyugalmat tanusítottak mind a sors viszontagságaival szemben, mind egymással való érintkezésükben, ezért az erényt kivéve mindent megvetettek, nem sokat törődtek a múló kincsekkel... De midőn az isteni rész tünedezett bennük, mert gyakran és sok halandó elemmel keveredett, s túlsúlyba kerül az emberi jelleg, nem tudva már jelen javaikat elviselni, elkorcsosultak, s éles látású ember szemében bizony hitványnak látszottak, hiszen legbecsesebb értékeiket elvesztették. Azok szemében persze, akik képtelenek az igazi, a boldogság felé vezető életet meglátni, épp ekkor tűntek a legszebbnek és a legboldogabbnak, amikor már tele voltak igazságtalan kapzsisággal és hatalomvággyal. Az istenek istene, Zeusz... büntetést akart rájuk mérni...* Itt megszakad a szöveg, mint ahogy megszakad Bunyin novellája is a Gibraltárt elhagyó hajó képével, ahol az emberek nem hajlandók tudomást venni saját halandóságukról, mint ahogy Babilon lakói is elpusztíthatatlannak hitték magukat és gőgjükben az istenihez mérték a mulandó embert. Громаден был корабль (...) созданный гордыней Нового Человека со старым сердцем - írja Bunyin, ebben a mondatban egy fogalomkörbe vonva mindazt, amiről eddig beszéltünk.

A TÁRGYAK LÁZADÁSA

(előzetes megjegyzések)

Mint Majakovszkij néhány város-versének elemzésekor már láttuk, viszonya a számára egyedül létező élettérhez meglehetősen ellentmondásos. Jövőpárti költőként hitet tesz az új művészet elvei mellett, ezt pedig csak urbánus művészetként képes tudomásul venni. Mind a képzőművészetben, mind a költészetben új kifejező eszközöket keres, melyek alkalmasak arra, hogy a felgyorsult, újfajta szemléleti élményt nyújtó környezetet átláthatóvá, birtokolhatóvá tegyék, ugyanakkor a művész mint alkotó tekinthessen környezetére, a közvetlen reprodukción túl rendelkezhessen azzal az illúzióval, hogy saját kezébe veheti sorsa irányítását. A világ birtokbavételének biztosítania kell az alkotó elme számára az újbóli felépítés lehetőségét, végsősoron tehát a teremtés tárgyaként szemléli környezetét. A harmóniát csak egy új világ megjelenítésével érheti el, ezért a valóságos, létező környezet mindig tárgyként fogalmazódik meg számára, az építés tárgyaként. Ehhez azonban el kell pusztítania a létezőt, le kell számolni a múlttal, mert ez a feltétele az utópiák megvalósításának. A deklarációk és manifesztumok, a direkt megbotránkoztatásra irányuló futurista fellépések idejét tehát a rombolás attitűdje határozza meg. Nem véletlenül jegyzi meg Benedikt Livsic e korszakot értékelve: *elfelejtkeztünk róla, hogy a tagadó formulák még nem jelentenek programot.* (LIVSIC, 1989. 534.)

Ezzel egyidejűleg azonban egyre tragikusabban fogalmazódik meg Majakovszkij költészetében ugyanaz a törtség- és katasztrófa-tudat, amely szinte egész korszakának világképét meghatározza. Ebben a fejezetben korai költészetének csak azokkal az elemeivel foglalkozom, amelyek a környezethez, a városhoz való viszonyát határozzák meg. Ebből a szempontból korszakhatárként kell ugyanis értelmeznünk a Трагедия...-t, hiszen az 1912-13-as évek verstermésének jellegzetes tematikája itt teljesedik ki, a mű első részében összegzi városi tájképeinek motívumait. A Трагедия... azonban ennél jóval összetettebb mű, tematikai sokszínűsége már egy következő korszak kiinduló alkotásává teszi. A városi tájban megjelenő költő tragikus figurája és a hozzá kapcsolódó elemek részévé teszik a művet az általam *lírai ciklus*nak nevezett sorozatnak, amelynek értelmezése a dolgozat második részének feladata.

Majakovszkij városképének értelmezésekor érdemes két dologra előzetesen felhívni a figyelmet. Az orosz urbánus irodalom kialakulásának elemzésekor már láttuk, hogy a városi tematika mindeddig Pétervár-tematikaként jelentkezett, tehát ebben a kérdéskörben központi jelentőségű volt Péter alakjának megítélése, a város az esetek többségében keletkezése/létrehozása következtében vált az orosz irodalom *átok-városá*vá. Majakovszkij ebben a tekintetben a brjuszovi, bloki urbánus költészet folytatója, nála ugyanis mind Moszkva, mind Pétervár a modern nagyváros típusát jeleníti meg, nem foglakozik eredetükkel. Élete jelentős részét Moszkvában töltötte, 1912 és 1915 között csak néhány alkalommal utazott Pétervárra, többek között 1913.

decemberében éppen a Трагелия... bemutatójára. Korai verseiben tehát a város számára általános tárgy, *minden város, a "földi város", az "Ember városának" szimbóluma*. (STAHLBERGER, 1964. 47.) Néhány példától eltekintve nem azonosítható tehát a város mint helyszín, amikor azonban igen, akkor minden esetben valamilyen hagyományra utal, mint pl. a Последняя петербургская сказка-ban, amelyben egyszerre jelenik meg Péter, a cár alakja, Puskin Медный всадник-ja, sőt, a szöveg egyértelműen felidézi Blok Петр című 1904-es versét is. Péter alakjához azonban egy jellegzetesen majakovszkiji motívum párosul: a *rabság* motívuma:

> И никто не поймет тоски Петра -
> узника,
> закованного в собственном городе.

A majakovszkiji városkép másik jellegzetessége, hogy a hagyománnyal ellentétben a város nem ellenpontként, antipólusként jelenik meg: nincs ugyanis természetképe, amellyel akár pozitív, akár negatív értelemben szembehelyezné a várost, még pontosabban, számára maga a város válik természetté. A *vissza a* (XIX. századi értelemben vett) *természethez* Majakovszkij számára nem járható út. 1928-as önéletrajzában ezt írja: (Необычайное) Лет семь. Отец стал брать меня в верховые объезды лесничества. Перевал. Ночь. Обстигло туманом. Даже отца не видно. Тропка узейшая. Отец, очевидно, отдернул рукавом ветку щиповника. Ветка с размаху шипами в мои щеки. Чуть повизгивая, вытаскиваю колючки. Сразу пропали и туман, и боль. В раступившемся тумане под ногами - ярче неба. Это электричество. Клепочный завод князя Накашидзе. После электричества бросил интересоваться природой.

Неусовершенствованная вещь. Eltekintve most a gyermekkori élmény felidézésének ideológiai tartalmától, amely sok tekintetben emlékeztet a programadó írások hangvételére, érdemes elidőzni az utolsó mondaton. A jelző egyszerre fejezi ki a természet tökéletlenségét a technikával (elektromossággal) szemben és a beavatkozás (tökéletesítés) lehetetlenségét. A természet - mint isteni alkotás - kész, nem ad lehetőséget az embernek, hogy komfortosabbá tegye, hogy átalakítsa, hogy saját képére formálja. Walter Benjamin már idézett Baudelaire-kommentárjában (*A szervesben - a szervetlenhez viszonyítva fölöttébb korlátozott az eszköz-minőség. Sokkal kevésbé lehet rendelkezni vele.*) hasonló attitűd fogalmazódik meg. Majakovszkij igényt tart a teremtő címére, költőként éppen a költői szó mindenhatóságát hirdeti, így menekülési útvonalként nem fogadhatja el a természet nyújtotta lehetőségeket a várossal szemben. Így aztán, amikor a városban már tűrhetetlennek ítéli helyzetét, a világegyetemet, az óceánt célozza meg:

Рядом луна пойдет -
туда
где небосвод распорот.
Поравняется,
на секунду примерит мой котелок.
Я
с ношей моей
иду,
спотыкаюсь,
ползу
дальше
на север,
туда,
где в тисках бесконечной тоски
пальцами воли

вечно
грудь рвет
океан-изувер.
Куда теперь?
Куда глаза
глядят.
Поля?
Пускай поля!

Ширь,
бездомного
снова
лоном твоим прими!
(Человек)

Mindkét esetben a végtelen tér jelenik meg a megkötözöttség, rabság (Majakovszkij városképeinek állandó motívumai!), a determináltság, a behatárolt vizuális élmény, a változtathatatlanság ellenpólusaként, vagyis az abszolút szabadság képzete. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül azt sem, hogy az abszolút szabadság képzete Majakovszkij esetében mindig az öngyilkosság, a személyes pusztulás motívumával jár együtt. Következik ez természetfelfogásából - az ember lévén biológiai lény, csak halála idejének szabad megválasztásával képes önmagát kivonni természeti (ebből ill. Majakovszkij antiteizmusából következően: isteni) meghatározottsága alól -, de következik abból a mély pesszimizmusból is, amellyel a költő személyes sorsát szemléli a világban.
(Távoli asszociációnak tűnhet, mégis érdemesnek látszik ebből a szempontból értelmezni Majakovszkij utolsó fennmaradt rajzát. A tökéletesen puszta tájban magányos vándor halad a felkelő vagy -ez a valószínűbb -lenyugvó nap által megvilágított végtelen tér felé, amely akár a tenger végtelensége is lehet. Ny. Aszejev a

rajzot értelmezve párhuzamot lát a Трагедия... második felvonásának vége és a kép szellemisége között. Hardzsijev kétségbe vonja Aszejev értelemezésének jogosságát, mondván, ez a felfogás *tökéletesen idegen az első színdarab metaforikus stílusától*. Szerinte a kép a Не для денег родившийся című filmforgatókönyv (Jack London Martin Eden c. regénye alapján Majakovszkij készítette, és ő játszotta a főszerepet is) utolsó jelenetére utal, amikor *Ivan Nov öngyilkosságot szimulálva felgyújt egy papírral beburkolt, petróleummal leöntött csontvázat, maga pedig átöltözik régi ruhájába és az ismeretlen messzeségbe távozik*. (HARDZSIJEV, 1975. 114.) Eltekintve most attól, hogy az 1918-as filmforgatókönyv számomra érthetetlenül asszociálódik az 1930-as rajzzal, meg kell állapítanunk, hogy - Hardzsijev szavaival élve -, ez az értelmezés tökéletesen idegen Majakovszkij utolsó néhány művének (töredékének) *metaforikus stílusától*. Aszejev megállapítása tűnik helyesnek, és ez könnyen belátható, ha nem szűkítjük le az asszociációs kört a Трагедия...-ra, hanem bevonjuk mindazokat a poéma-zárásokat is, amelyekről az előbbiekben beszéltem. Ivan Nov számára a szimulált öngyilkosság egy új élet lehetőségét nyitja meg, amelynek az értékrendjét neki van lehetősége megállapítani, e poémák hőse azonban éppen kudarcát ismeri be azzal, hogy a végtelen teret választja, a szabadságot, a pusztulás, az öngyilkosság szabadságát. Ne beszéljünk most arról, hogy ezt a rajzot - és a töredékeket - mindössze két hónap választja el a költő tényleges öngyilkosságától.)

(a rabság, az erőszak képei)

Majakovszkij városábrázolásásnak van néhány olyan állandó eleme, amely sajátos szemléletet eredményez. Ezek közül az egyik legszembeötlőbb a város - később általában a világ - mint börtön megfogalmazása. A képrendszer elemeiben tartalmazza a fogvatartottság minden attribútumát (rácsok, börtönőrök, bilincs, üldözés és végül akár a kivégzés is). Pl.

А за решеткой
четкой
железной мысли проводов -
перина.
И на
нее
встающих звезд
легко оперлись ноги.
(Утро)

(Ez a szövegrészlet mind hangulatában, mind képrendszerében sok tekintetben emlékeztet József Attila *Eszmélet*-ciklusának egyik darabjához:

Fülelt a csönd - egyet ütött.
fölkereshetnéd ifjúságod;
nyirkos cementfalak között
képzelhetsz egy kis szabadságot
gondoltam. S hát amint fölállok
a csillagok, a Göncölök,
úgy fénylenek fönt, mint a rácsok
a hallgatag cella fölött.

E hasonlóság értelmezésére a későbbiekben fogunk kitérni.)

Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов!
(Из улицы в улицу)

И небу - стихши - ясно стало:
туда, где моря блещет блюдо,
сырой погонщик гнал устало
Невы двугорбого верблюда.
(Кое-что про Петербург)

...города повешены
и в петле облака
застыли
башен
кривые выи, -
(Я)

A példák sorát szaporíthatnánk tovább is. C. M. Bowra e képrendszert egyrészt Majakovszkij - politikai tevékenység miatti - bebörtönözéséből eredezteti (BOWRA 1966. 35.), értelmezésében pedig a politikai rendszerrel való szembeszegülés egyik első jeleként fogja fel. Ami az eredetet illeti, valószínűleg elfogadhatjuk érvelését, hiszen maga Majakovszkij az, aki ezt egy későbbi versében megerősíti:

Меня вот
любить
уыили
в Бутырках.
то мне тоска о Булонском лесе?!
Что мне вздох от видов на море?!
Я вот
в "Бюро похоронных процессий"
влюбился
в глазок №%/ камеры.

Ezzel szemben a képrendszer jelentését illetően úgy gondolom, hogy 1913-ig nem beszélhetünk politikai irányultságról. Sokkal jellemzőbb az a szorongás és félelem, amely a környező tárgyi világ elembertelenítő hatásából ered, a tárgyi és emberi világ

tisztázatlanságának, elbizonytalanodásának érzése. Erre utal a Трагедия... első részének elkülönülő tematikai sora: a tárgyak lázadása tulajdonosaik, az emberek ellen. Ezt a feltevést látszik igazolni az a tény is, hogy míg 1913-ig a rabság-képzeteket kizárólag a tárgyi világ, a város alapozza meg, addig 13 után - bár a képrendszer továbbra is meghatározó a Majakovszkij-művekben - nyilvánvaló szociális-politikai töltést kap, térben pedig az egész világegyetemre terjeszkedik ki, már nem a város az, ami leigázza az embert, hanem az egész elidegenedett világ:

Загнанный в земной загон / влеку дневное иго я.
А на мозгах / верхом / "Закон",
на сердце цепь - / "Религия".

Полжизни прошло, теперь не вырвешся.
Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари...
Я в плену. / Нет мне выкупа!
Оковала земля окоянная.
Я бы всех в любви моей выкупал,
да в дома обнесен океан ее!

Кричу... / и чу! / ключи звучат!
Тюремщика гримаса.
Бросает / с острия луча / клочок гнилого мяса.
Под хохотливое / "Ага!" / бреду по бре́ду жара.
Гремит, / приковано к ногам / ядро земного шара.
(Человек)

Mint láttuk, a rabság - és ugyanígy az erőszak, akár szexuális értelemben is - képei 1913-ig szorosan kötődnek a városi tematikához. A tárgyi világhoz való viszony ellentmondásossága a Трагедия...-ban jelenik meg legnyilvánvalóbban. A вещи надо рубить vagy вещи надо любить dilemmáját a tárgyak lázadása oldja föl. Nem véletlenül használom a feloldani igét, hiszen a восстание вещей

apokaliptikus képeinek egy (bahtyini értelemben vett) karneváli értelmezése valóban egy problémakör megoldását jelenti, egy újfajta viszony kialakulását. (Ennek értelmezésére a későbbiekben térünk vissza.) Ebből a szempontból - és csak ebből - meg kell kérdőjelezünk a Трагедия... tragikus végkicsengését.

A *tárgyak lázadásának* elsődleges forrása, mint ezt Ny. Hardzsijev és R. Jakobson tanulmányaiból tudjuk (JAKOBSON, 1919. és HARDZSIEV, 1970[2].), Hlebnyikov két poémája. A Журавль-ban az ember ellen lázadó tárgyak lerombolják a fővárost, az apokaliptikus képzeteket keltő daru elpusztítja az embereket. a Маркиза Дэзес-ben pedig egy kiállítás képei és tárgyai elevenednek meg, míg az emberek kővé válnak, szobrokká alakulnak. Mint látható, a rombolás motívuma valóban közös a két szerző esetében, Majakovszkijnál azonban a rombolás, a lázadás - mint annyi esetben későbbi költészetében - csak megtisztító, elemi őserőként jelenik meg, amely előkészíti a terepet az új építéshez, egy újfajta viszony kialakulásához. Ezzel magyarázható, hogy a Трагедия... második felvonásának *új városában* már szó sincs az elidegenedett tárgyi világról. Ennek a résznek a központi kategóriája a *lélek* - amely persze a tárgyak sajátja is volt az első részben (Может быть у вещей душа другая?). Az embernek már nem a tárgyi világ az ellensége, hanem az a kiürült értékrendszer, amely megkérdőjelezi a szeretetet, szerelmet, költészetet, megváltást. Ez azonban már a későbbi Majakovszkij-művek problematikája felé mutat.

József Attila Tudományegyetem Központi Könyvtára SZEGED

(aranykorok Ovidiustól Majakovszkijig)

Ember és világának harmóniája utoljára Ovidius művében jelenik meg, igaz, már ott is múlt időben, tűnékeny állapotként. A helyzet pedig azóta egyre romlik. Az ember utópiákban kénytelen legalább eljövendő aranykorok mítoszát megvalósítani, hogy saját elviselhetetlen világával képes legyen szembenézni. Ovidiusnál a paradicsomi állapotokat jelzi, hogy természet és ember magától értetődő módon él együtt, a beavatkozás igénye nélkül:

> Ember nem kötelezte, kapák s eke föl se sebezte,
> és mégis megadott a mező mindent maga önként;
> mind megelégedvén a magától-lett eledellel,
> vackort gyüjtöttek, hegyi epret szedtek az erdőn,
> és somot és szedret, mely tüskés cserje között csüng,
> s mit hullat Jupiter terebélyes tölgye, a makkot.
> (Devecseri Gábor ford.)

Az aranykor végét jelenti a természettel szembeni védekezés - az eltávolodás - (*ekkor költöztek házakba*), az önellátás (*és a Ceres magvát legelőször a hosszú barázda most borította be, járom alatt most nyögtek az ökrök*) igénye. A vaskorszak emberei elfelejtették a *becsületben és erényben* való élet *nem fenyítéstől és törvénytől* származó parancsát:

> Vad vasból vésve a végső.
>
> Most e silányabb érc idejében betört a gonoszság
> mind, sebesen; menekül hűség, jog tiszta szemérem;
> és a helyükbe a csel s a ravasz szív száll, a csalárdság
> és az erőszak, a birtokolás vétekteli vágya.
> Vásznat most a szelekre - miket még jól nem is ismer -
> bíz a hajós; s mik a hegy tetején oly hosszasan álltak,
> még sosem-ismert sós habokon szökdelnek a szálfák.
> (...)

S már nemcsak gabonát és eledelt követeltek a gazdag
föld felszínétől, de a bensőjébe hatoltak,
s miket elrejtett, amiket Styx árnyaihoz vitt,
kincseket ástak elő, a sok átok létrehozóit.

Viszonylag terjedelmesen időztünk az ovidiusi világkorszakokon, mert a szöveg tartalmazza mindazokat a motívumokat, amelyek a XX. század jellegzetes életérzését meghatározzák. Ember és természet harmóniájának felbomlása már Ovidiusnál is a civilizáció - bár ő természetesen nem így nevezi - megjelenésével veszi kezdetét, abban az időszakban, amikor az ember a titkok megismerésére tör és saját céljaira akar fel- és kihasználni mindent, ami a világban körülveszi. Ennek az aranykornak nagy kultusza van a XX. század művészetében.

A teljesség leghalványabb igénye nélkül mindössze három olyan *aranykor*-képzetet állítok itt most egymás mellé, amelyek az ember és - a szó legtágabb értelmében vett - természet harmóniájának, tökéletes együttlétezésének képét vetíti elénk. Az első ezek közül Leonyid Andrejevtől származik, az egyetlen, amely múltidejűként e harmónia elvesztéséről beszél, ezzel együtt azonban - az elbeszélés (Губернатор) szövegéből következően - hisz az ősi világrend törvényeinek létezésében, ugyan emberfelettiként, mégis egy ősi közösség erkölcsi rendjének megnyilvánulásaként értelmezi őket. *Így lehetett ez azokban a távoli, ismeretlen időkben is, amikor még voltak próféták, amikor kevesebb volt a gondolat és a szó, amikor a vadállatok még barátkoztak az emberrel, s a villám kezét nyújtotta neki - így lehetett azokban a távoli, furcsa időkben a halál szabad prédája a törvények megszegője: megcsípte a méh, felöklelte a hegyes szarvú bika s a lehullani készülő kő is*

várta a pillanatot, amikor az ő fedetlen fejét zúzhatja szét; a betegség az emberek szeme láttára marcangolta, mint sakál marcangolja a dögöt; minden nyíl megváltoztatta röpte irányát, és az ő fekete szívét és lesütött szemét kereste; a folyók kiléptek medrükből, hogy az ő lába alól mossák ki a fövenyt, s még a hatalmas óceán is végigsöpörte a földet tarajos hullámaival, s bömbölve kergette őt a sivatagba. Ezernyi halál és ezernyi sír is. A sivatag betemette lágy homokjával, a sivatagi szél süvítése sírt és nevetett fölötte; hatalmas hegytömegek nehezedtek mellére, és évezredes hallgatásukba zárták a nagy megtorlás titkát; még a mindenbe életet lehelő nap is vidáman égette ki agyát és szeretettel simogatta a szerencsétlen szeme üregébe búvó legyeket. (Justus Pál ford.) Tekintsünk most el a megtorlás törvényének *életet az életért* (az eredetiben: за смерть платящий смертью) elvének érvényesülésétől, szempontunkból ugyanis sokkal lényegesebb a szerves és szervetlen természet tökéletes harmóniája, együttműködése az élet elleni bűn megtorlásában.

Hasonló egység létrejöttét feltételezi Alekszandr Blok akkor, amikor a civilizáció által a kultúrától eltávolított ember majd újra rátalál a стихия-ra, arra a музыка-ra, amely csak a természeti kultúra sajátja, a világnak tehát le kell - és a bloki koncepció szerint le is fogja - *dobnia magáról a humán civiliáció régi öltözékét*, hogy megvalósulhasson a человек-артист új fajtája. A természeti őserő állandóan jelenlévő fogalom Blok költészetében a tizes években. Eszkatologikus képzeteket ugyanúgy hordoz magában, mint a tökéletes megújulást előkészítő очистительная гроза, мировой пожар motívumkörét. Végeredményét tekintve azonban

- különösen a forradalmat követő években - a természeti ember kialakulásához vezet:

Человек - животное; человек -растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческий, а животной; черты первобытной нежности - тоже как-будто не человеческой, а растительной. Все это - временные личины, маски, мелькание бесконечных личин. Это мельание знаменует собою изменение породы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соотвествия, производится новый отбор, формируется новый человек: человек - животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера. (Крушение гуманизма - 1919.)

Harmadik példánk a futurista költő- és harcostárs, a már említett Velimir Hlebnyikov. Majakovszkij és Hlebnyikov egymáshoz való viszonyát sokan próbálták már elemezni (pl. PERCOV, 1976.[1], 1976[2]; HARDZSIJEV, 1970[2]; JAKOBSON, 1919.), számunkra azonban egyetlen szempont kiemelése tűnik lényegesnek: a hlebnyikovi költészet is át van hatva azzal a törtség-tudattal, amelyet eddig Majakovszkij és a kortárs irodalom jelenségein próbáltunk értelmezni. A válasz azonban, amelyet a XX. század e kihívására Hlebnyikov ad, sok tekintetben különbözik a majakovszkijitól. A Hlebnyikov-költészetet sajátos mitologizmus hatja át, ezzel magyarázható állandó múltba fordulása, a gondolkodás azon stádiuma felé irányultság, amelyben még a mítikus elképzelések határozták meg a világszemléletet. Számára a pogányság és a szláv múlt nem

egyszerűen a régiség dicsérete (ez önmagában is eléggé paradox a будетлянин szó megalkotójának és elsősorban önmagára alkalmazójának esetében), hanem a személyiség kollektívum alá rendeltségének, a teljesség és az egészszerűség megvalósulásának ill. még meglétének ideje. A természethez valamiféle panteisztikus viszony fűzi, ennek értelmében elutasítja a városi civilizáció minden elidegenítő hatását, mindeközben pedig szabadon használja időutazásaihoz a modern tudomány minden elméletét. A végcél azonban az új mítoszok kora, az ember természeti lénnyé válása, a világharmónia (ember - természet - világ) megteremtése.

(az ember-tárgy viszonytól a tárgyemberig)

Mint már említettem, Majakovszkij esetében nem beszélhetünk ebben az értelemben a természethez való visszatalálás költői programjáról. Állandó motívumai viszont költészetének a városi égbolt, a csillagok és az éjszaka - mint természeti jelenségek. Valamennyi negatív töltésű: az égbolt mindig éjszakai és csak rácsokon keresztül látható, az éjszaka a lélek sötét oldala, áruló, emberellenes, a csillagok pedig az elérhetetlen, önmagukban értéktelen, öncélú szépséget testesítik meg. Nem véletlen, hogy a világ átalakítását több esetben is ezeknek a természeti fogalmaknak a legyőzésével, megújításával, felhasználásával kezdi Majakovszkij:

пламя светилен
зареет в ночах, как победные стяги.
...

Мы солнца приколем любимым на платье,
и звезд накуем серебрящихся брошек.
(Трагедия Владимир Маяковский)

Эй! / Человек / землю самое / зови на вальс!
Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, исступленно царапая крыши,
в небо карабкались души артистов.
(Эй!)

Paradox módon azonban - bármennyire is természetellenes Majakovszkij - a megújulást csak ugyanazokkal a természeti erőkkel, ugyanazzal a стихия-val tudja elképzelni, mint Blok esetében láttuk. A forradalom - nemcsak 17-ben, hanem korábban a megjósolt és később a még mindig várt - a rombolásból, a világégésből, a vízözönből, a tűzvészből, a viharból indul és söpör el mindent, ami régi és elviselhetetlen számára.

(Majakovszkij természetértelmezésével kapcsolatban még egy sajátosságra kell felfigyelnünk: az állatképek szerepére költészetében. Metamorfózisai, állatábrázolása, szolidaritása az állatokkal kapcsolatban egy későbbi dolgozat tárgyát képezhetnék.)

Induljunk ki újra a tárgyak lázadása tematikájából! A Трагедия... második *felvonás*ában már nincs szó a tárgyakról és az *új város* is sokkal inkább emlékeztet a görög poliszok képére, mint az elidegenedett ipari nagyvárosra. Majakovszkij *tóga*ban, *koszorús költő*ként jelenik meg a színen, láthatóan megoldottnak tekinti az első *felvonás* alapproblémáját. 1917 előtti költészetében is már csak az említett kozmikussá tágított, az emberi világ minden bűnét magán hordozó, az istennel szembeszegülő Babilonok, ill. a tökéletes morális értékvesztést megélő tömegek képe jelenik meg. A

város természetesen továbbra is elfogadhatatlan, mégis egyetlen lehetségesnek minősített élettérként jelenik meg, de ez már nem az elidegenedett tárgyi környezet, sokkal inkább az egymástól elidegenedett emberek, a háborúk, szociális és erkölcsi feszültségek színtere. A Трагедия... második *felvonás*ának tragikus költője él tovább ebben a környezetben, aki a karneváli hangulat bolondkirályából modern Megváltóvá, bűnbakká változik, és már nem az elnyomorodott városlakók, hanem sokkal inkább az egész bűnös emberiség megmentésére/megváltására vállalkozik.

A tárgyi világ tematikájával csak 1917-ben találkozunk újra, és - nyilván nem véletlenül - csak az 1923-ig tartó költészeti periódusban jellemző. Érdekes módon, mint ahogy 1913-ban is felváltja a városi tematikát egy sokkal mélyebben és tragikusabban megélt emberi válság, ezzel párhuzamosan a konstruktivista jövőeszménytől is egy ugyanilyen mély költői válságtudat távolítja el Majakovszkijt. Így tehát a majakovszkiji jövőkép szempontjából éles határvonalat kell húznunk a forradalmat követő néhány év felhőtlen optimizmusa és a későbbi időszakban - nemcsak a *lírai ciklus*ba tartozó művekben - megjelenő paradox (mert a múltba, a forradalmi múltba visszatekintő), lelkesültnek éppen nem tekinthető jövőképe közé.

A tárgyi világ és az ember megvalósuló harmóniájáról ebben a néhány évben nem egy Majakovszkij-mű szól. Kiemelkedik közülük a Мистерия-буфф, amelyben boldog egyetértésben fog össze az urait maga mögött hagyó munkásosztály és az új gazdáira váró szerszámok serege:

Товарищи вещи, / знаете что?
Довольно судьбу пытать.
Давайте, мы будем вас делать,
а вы нас питать.
А хозяин навяжется - не выпустим живьем!

Hasonló viszony fogalmazódik meg emberek és tárgyak között a *150 000 000* nagy küzdelem-jelenetében is, ahol az alapvetően folklorisztikus motívum - a tárgyak, állatok, természeti jelenségek segítségére vannak a népi hősnek - sajátos osztályjelentést kap:

Машины стекались, сколья на мази.
На классы разбился
'и вывоз / и ввоз.
К бобрам
изящный ушел лимузин,
к блузам
стал
стосильный грузовоз.

A *tárgyak lázadásá*nak motívuma is megjelenik még egyszer Majakovszkijnál, a lázadás azonban itt is az osztályalapon történő megosztás ellen irányul, a tárgyaknak a munkásokkal kell szolidaritást vállalniuk, ha saját sorsukat is meg akarják változtatni:

Я разагитировал вещи и здания.
Мы -
только согласия вашего ждем.
Башня - / хотите возглавить восстание?
Башня - / мы / вас выбираем вождем!
...
Метро со мною.
...

Я уговорился с мостами.
...
Мосты забунтуют.

(Париж
Разговор с Эйфелевой башней)

A példák sorát itt is lehetne szaporítani, de talán ennyiből is nyilvánvaló, hogy Majakovszkij számára itt a tárgyak már véglegesen szövetségesnek tűnnek, nem ijesztő ellenségek, hanem az általa elképzelt gépelvű jövő temészetes velejárói. Ennek a jövőnek, az új *ígéret földjé*nek elérése központi témája a Мистерия-буфф című, sajátos műfajú alkalmi drámai műnek. Ebben jelenik meg először a modern próféta figurája - természetesen Majakovszkij játssza az első és második színrevitel esetében is -, amely sok tekintetben visszutal a Трагедия..., sőt, a Человек modern megváltójára is. Lényeges azonban köztük a különbség abból a szempontból, hogy ez az első olyan alkotás, amelyben a megváltó-szerep nem vezet kudarchoz, a megváltandók és prófétájuk között megvalósul a tökéletes összeolvadás (a szó szoros értelmében). Fontos az is, hogy az 1918-as első és az 1921-es második változat között milyen változtatásokat vezet be Majakovszkij a szövegbe. Mint ismeretes, a szerzői elképzelés szerint a Мистерия-буфф *a forradalom útja*, és mivel senki nem tudhatja, melyek azok az események, amelyek ezt az utat a jövőben még befolyásolhatják, minden *előadónak, színrevivőnek, olvasónak és kiadónak* jogában áll, hogy az éppen aktuálisnak tűnő dolgokkal *a formát meghagyva, a tartalmat kiegészítse*. Nem új dolog persze ez sem Majakovszkij költészetében, hiszen a *150 000 000*-t a szerző nevének feltüntetése nélkül adta ki első alkalommal, abban a

hitben, hogy ezzel eléri majd, hogy igazán kollektív műalkotás kerül ki a kezéből, amelyet mindenki a magáénak érez. Újdonság azonban, hogy a Мистерия-буфф az első olyan alkotása, amely meglehetős egyértelműséggel próbál meg kiszolgálni valamely tásadalmi megrendelést. A második redakció néhány helyén az elsőhöz képest a következő szövegrészek jelentek meg pótlólag:

(Фонарщик)
Домов стоэтажия земли кроют!
Через дома / перемахивая ловкие мосты!
Под домами / едища!
Вещи горою.
На мостах / поездов ускользающие хвосты.
Лампы / глаза электрические выкатили!
В глаза в эти / сияние
миллионосильные двигатели / льют.
Земля блестит и светит.
...
Это электрификация.
В саженые штепсели вставлены вилки.
Едет электротактор! / Электросеялка!
Электромолотилка!

Nem lehet nem észrevenni, hogy ez a változat az 1920-as nagyszabású GOELRO-terv bevonulása az irodalomba. Ebben az időszakban Majakovszkij úgy akar résztvenni az eseményekben, hogy tudatosan elfojt magában minden személyességet, egyéniségét, költészetét tökéletesen alárendeli a nagy, közös ügynek, mindenáron használni akar, akár azon az áron is, hogy önmagát tárgyiasítja - erre utal a Мистерия-буфф-nak az a jelenete, amikor a Человек (будущего) - feloldja önmagát a munkásokban, eggyé válik velük -, önmagát egy mechanizmus részeként fogja fel, és végső soron önmagát gépnek, gyárnak, üzemnek látja:

Я себя / советским чувствую / заводом,
вырабатывающим счастье.
Не хочу, / чтоб меня, как цветочек с полян,
рвали / после служебных тягот.
Я хочу, / чтоб в дебатах / потел Госплан,
мне давая / задания на́ год.
Я хочу, / чтоб сверхставками спе́ца
получало / любовищу сердце.
Я хочу, / чтоб в конце работы / завком
запирал мои губы / замком.
Я хочу, / чтоб к штику / приравняли перо.
С чугуном чтоб / и с выделкой стали
о работе стихов, / от Политбюро,
чтобы делал / доклады Сталин.
"Так, мол, / и так... / И до самих верхов
прошли / из рабочих нор мы:
в Союзе / Республик / пониманье стихов
выше довоенной нормы..."
(Домой!)

Más jelentése van azonban a gépszerűségnek a Протестую! című versben. Ebben megjelenik újra egy olyan motívum, amely központinak tekinthető Majakovszkij egész életművében: az idő. Itt most csak érintjük ezt a témát, a vers kapcsán azonban annyit meg kell állapítanunk, hogy ez az abszurd igény (переиначьте конструкцию рода человечьего) abból a felismerésből ered, hogy az embernek mint természeti lénynek a végső ellensége mégicsak az idő, amely ellen nem léphet fel; bármennyire is tudatosan próbálja kizárni gondolkodásmódjából a természetet, a betegség, a halál minduntalan arra emlékezteti, hogy nem oldhatja fel az emberi létezés paradoxonát: bár a Teremtő címére tör, bár létrehozhatja, megteremtheti saját komfortos világát, gépeket és városokat alkothat, önmagát nem tudja újrateremteni, így ki van téve saját biológiai léte végességének. Az idő az ember legfőbb ellensége. Ezért nem elégíti ki Majakovszkijt a *lépés*, ezért kell a jövőbe

ugrania (Довольно шагать футуристы, в будущее прыжок!)

***

Majakovszkij városképének vizsgálata egy sor olyan problémát vet fel, amelyek költészetének egészében oldhatók csak fel. Láttuk azonban, hogy mindez egy egész korszak meghatározó élménye, a XX. századi ember nem maradhatott érintetlen a hihetetlenül felgyorsult tudományos-technikai fejlődés által felszínre hozott filozófiai problémáktól. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy a dolgok túlságos leegyszerűsítésének tűnhet mindezt a városiasodás, a tárgyi világhoz való viszony szempontjából értelmezni, mégis úgy gondolom, hogy ez a szempont érzékelhetővé teszi a XX. sz-i ember tipikus létélményét, de túl is mutat azon. Miközben saját helyét keresi maga teremtette világában, létezése alapkérdéseivel kell szembenéznie. A bemutatott példaanyag - úgy gondolom - bizonyítja feltételezéseim jogosságát.

II. AZ ÖNIDÉZÉSRŐL

(ciklus, ciklikusság)

Roman Jakobson Новые строки Маяковского című tanulmányában négy *ciklus*ba sorolja a költő közel egyidőben keletkezett és a politikai tematikát periodikusan felváltó műveit, ezzel élesen szembeállítva e költészet *szociális* és *lírai* etapjait (JAKOBSON, 1956. 202.). Az ú.n. *szerelmi-lírai* ciklusok a Jakobson által tematikai azonosság alapján egymás mellé sorolt költői művek csoportjait jelentik. Terminusa (*ciklus*) a köznyelvihez közelálló jelentést hordoz, számára e műsorozatok lényegi sajátja a любовная тематика, amely időről időre felváltja a головная поэзия-t (uo.) (Szóhasználatában még bizonyos következetlenség is tetten érhető, hiszen a második *ciklus*-t egyetlen mű alkotja, az 1917-es Человек.)

Jakobson tehát nem feltételez a ciklusok létrejöttében költői szándékot. Az egyes etapok meglétét természetes költői tudathelyzetként ill. annak periodikus változásaként értelmezi. A ciklus szó jelentése - esetében - ezek szerint egyszerűen a spontánul szerveződő műsorozat szinonímájaként fogható fel.

Nem kell azonban a versnél nagyobb egységek (ciklus, kötet) megkomponáltságát kizárólagosan tematikai azonosságban meghatároznunk. Az egészként értelmezhető szövegek felfogásunk szerint egy újfajta szerkezetbe tagozódva (vers - verssorrend - ciklus - ciklussorrend - kötet) önmaguk értelmezési körét kitágítják, minden önmagában zárt műegész többletjelentésre tesz

szert egy új kontextusba ágyazódva. Az ily módon kombinált egységek legnagyobbika értelemszerűen a kötet; az előzetes költői terv maximális egysége. Vannak költők, akik az egyes költemények egészében gondolkodnak (pl. Anna Ahmatova, Borisz Paszternak, József Attila ilyenek), vannak, akik eleve gyűjteményekben. Ez utóbbiakhoz tartozik pl. Alekszandr Blok, Ady Endre vagy Weöres Sándor. Blok ciklusalkotása pl. többsíkú és ellentmondásos. Ligyija Ginzburg megfigyelése szerint az egyes ciklusok *keresztezik egymást, egy "verses regény" bonyolult struktúráját alkotják. Ez a ciklizálás dinamikus, halad az időben, mozgásában a költő sorsát ábrázolva.* (GINZBURG, 1974. 257.) Maga Blok így írt verseiről: *...sokuk önmagukban értéktelen; de valamennyi vers elengedhetetlenül szükséges egy* fejezet *kialakulásához; néhány fejezetből tevődik össze a* kötet; *minden kötet része egy* trilógiának; *az egész trilógiát pedig verses regénynek nevezhetem.* (...)

A századforduló, különösen az orosz szimbolizmus lírájában nem volt újdonság a ciklusokban való gondolkodás. Brjuszov is sorozatokba rendezte verseit, az így kialakuló ciklusok egymásutániságukban fejlődése, érdeklődése változásának egyes periódusait tükrözik (hogy témánk közelében maradjunk: az *Urbi et orbi* kötet В стенах ciklusa [1898.] egészen más városképet tükröz, mint az idézett apokaliptikus szövegek ciklusa). Andrej Belüj még egyes kötetei között is kiemelte a logikai, filozófiai rendet, a ciklizálás jelentőségét hangsúlyozva. 1909-es Вместо предисловия című írásában ezt írja: *Az* Urná-*ban saját tulajdon hamvaimat gyűjtöm össze, hogy ne vegye el a fényt az élő 'én'-em elől.*

Halott 'én'-emet az urná-ba zárom, és a másik, az élő 'én' igazságra ébred bennem. Az Arany az azúrban *még messze van tőlem... a jövőben. Az alkony azúrkékjét por és füst mocskolja be; és csak az éjszaka kéksége mossa le a harmattal a port... Lehetséges, hogy reggelre kitisztul az azúr...* Az egyes kötetek-korszakok (Золото в лазури, Пепель, Урна) megnevezésének jelentése közötti összefüggés közel áll a bloki koncepcióhoz, mégis más minőségű jelenség. Belüjnél a ciklusok közötti kapcsolat filozófiai; költészetéből hiányzik a perszonifikált *lírai én*, a bloki trilógia összes történetének középpontja. A bloki trilógia, a verses regény kontextusa - ez Blok világa, a bloki lírai hősök minden alakban és *maszkban*, ismétlődő témák és fejlődő szüzsé; poétikai utalások korábbi versekre és elképzelt későbbiekre. A trilógia kontextusa nem létezhetett addig, míg nem volt trilógia. Ezért a bloki kulcsszavak (nevezzük őket motívumoknak) a különböző korszakokban különböző mértékben dinamikusa, sem az első, de még a második kötetben sem rendelkeznek azzal a végleges töltéssel, amely majd a harmadik kötetben jellemzi őket. Többek között ezért leválaszthatatlan a harmadik kötet a bloki életműről, hiszen magában foglalja - ha átértelmezve is - az előző két kötetet.

Majakovszkij líráját (a szóhasználat természetesen nem véletlen!) vizsgálva a Bloknál vázolt módon kell közelednünk az életműhöz, ill. annak egy részéhez. Arra a lényeges kérdésre kell választ adnunk, hogy megkomponáltnak tekinthetünk-e egy költői életművet (ill. annak bizonyos egységeit, részleteit), feltételezhetünk-e kötetnél nagyobb egységet is a megszerkesztettség szempontjából. Hiszen a bloki példától

látszólag eltérően, Majakovszkijtól a ciklusalkotásnak még a gondolata is távol állt. Adott ugyan ki köteteket, de néhány tematikus válogatástól eltekintve (pl. Маяковская галерея - 1924, Мексика - Америка - 1926.) szinte kizárólag az újságokban, folyóiratokban megjelent, ill. előadóestjein elhangzott versek összegyűjtésének igényével (pl. Всё сочинённое Вл. Маяковским - 1919; Собрание сочинений, I-VIII. - 1925-1929. stb.) Talán egyetlen helyen említ *ciklus*t költészetével kapcsolatban. Lírai önéletrajzában az 1924-es évről ezt írja:

Emlékmű a kurszki munkásoknak. *Országszerte rengeteg felolvasás a Balfrontról. Puskin emlékvers:* Évfordulóra. *És ilyen típusú versek, egész ciklus.* (Radó György ford.)

A probléma csak az, hogy az 1924-es év egyébként sem túlságosan gazdag versterméséből egyetlenegyre sem mondhatjuk, hogy bármiféle rokonságot mutatna az említett művel. Erőszakot tehetünk persze a Majakovszkij-lírán és *ciklus*ba sorolhatjuk pl. a kurszki munkásoknak szóló verset a Puskin-emlékverssel, mondván, alkalmi mind a kettő. Vagy ugyanebből az évből összehozhatjuk a Тамара и Демон-nal azon az alapon, hogy a költő-elődhöz fordulás a központi témájuk, de e szempontok nem tűnnek elégségesnek, más pedig nem adódik a versanyag alapján. Van-e . tehát értelme Majakovszkij esetében az életművön belül megjelenő ciklusról beszélnünk?*

*Az összefüggő műsorozat (egy életmű-szakasz) ciklikusságára látszólag távoli - mert prózapoétikai - példa Esterházy Péter fehér-könyv sorozata. Az első kötet (Függő) megírásakor már létezett a Bevezetés a szépirodalomba cikluscím, de ezt akkor, 1981-ben még csak életmű-tervként értelmezhettük. Az ezután - menetrendszerűen - megjelent kötetek azonban az egymásra épülő

Az utólagosan megkonstruált ciklus beolvaszt, magába szervez korábbi műveket, de határozottan ki is zár a paradigmából másokat: szelektál, mint az egy kötetre kiterjedő komponálás. (A komponálás eszköze lehet a lapszéli jegyzet ugyanúgy, mint az esetleges szövegváltozatok, a beépítés folyamata pedig nyomon követhető a szerzői megjegyzéseken, a megjelent kritikák és észrevételek kommentálásán keresztül is.) Ez a fajta szelekciós gesztus tűnik számomra a komponáltság leglényegesebb ismérvének. Ez is határozott szerzői elgondolás eredménye, csak az egyes darabok elrendezésének fogásai különböznek az előzetes szerkesztés eljárásaitól.

A Jakobson által lírai ciklusokként értelmezett művekben ugyanez a szelekciós gesztus érvényesül. Az 1923-as Про это határozottan visszautal - szövegszinten is - az 1917-es Человек-re, a Человек-ben sorra bukkannak fel az 1914-es Облако в штанах és az 1915-ös Флейта-позвоночник egyes elemei, míg végül a pályát lezáró töredékek sem értelmezhetők e művek nélkül.

A szelekciós gesztus azonban nem kizárólag azt jelenti, hogy adott műveket kiemel az előzőek közül, és ezzel beemeli egy

szövegek, szövegrészek tényleges ciklusát alkotják, önmagukat egymással (is) értelmezik. Az Esterházy-példa a kötetnél nagyobb egységek megkomponálásának kettős természetére mutat: az életmű-ciklus elrendezése egyrészt előzetes (mert az Ágnes-ben benne van A szív segédigéi-nek lehetősége: az utóbbi az előbbinek egy félmondatát bontja ki), másrészt azonban visszaminősítő, utólagos is. A későbbi művek - főként az állandó visszajátszásokkal átértelmezik a korábbiakat, paradigmába, sorozatokba rendezik őket: e paradigma végérvényesen csak az egy kötetbe rendezés pillanatában szilárdul meg (és akkor most ne beszéljünk a nagy fehér könyvet követő művekről).

cikluskent értelmezhető műsorozatba. Ugyanezzel a megoldással határozottan ki is zár másokat. Egy - mégcsak nem is a ciklusba tartozó példán keresztül egyszerűen megvilágíthatjuke szelekciós gesztus lényegét. A már említett Юбилейное című versben Majakovszkij ezt írja:

Я
теперь
свободен
от любви
и от плакатов7
Шкурой
ревности медведь
лежит когтист.

Az utalás háromirányú: kizárja egyrészt az oly kevésre tartott szerelmi lírát, kizárja a társadalmi megrendelésre művelt és alapfeladatának tartott agitációs költészetet; végül egy nyilvánvaló utalással a Про это-ra kizárja a csüggedés, az elbizonytalanodás költészetét is. Majakovszkijnak van stílusérzéke: az alkalmi vers műfajával egyik sem fér meg. Hasonlóképpen működik a szelekciós elv a ciklus versanyagában is. Nem véletlenszerű az egyes művek egymásra épülése, oda-visszautalások hálózata foglalja őket egységbe.

Természetesen nem lenne elegendő a ciklus kijelöléséhez e hálózatot kizárólag a motívumismétlődések rendszerére szűkíteni. Ebből a szempontból ugyanis Majakovszkij költészete meglehetősen egyneműnek látszik. Lírájának motívumként felfogható elemei a legváratlanabb kontextusokban jelennek meg, gyakorlatilag elmosva korszak- és tematikai határokat. (Ilyen pl. a *nap* vagy a *hajó* metaforája, amely a korai művektől kezdődően, a Lenin-poémán

keresztül megjelenik szatíráiban, sőt még rajzaiban is.) A motívum-ismétlődésen túl tehát szempontunkból kiemelt fontosságúként kell kezelnünk az *önidézés*ként meghatározott poétikai formát, amely minden esetben meghatározott költői tudathelyzetre utal.

A *költői tudathelyzet* kategória részletes tárgyalása a későbbiek feladata, előljáróban csak annyit kell megjegyeznünk, hogy nem szűkíthetjük le a szerelmi érzés problematikájára, a megvalósulatlan szerelem tárgykörére. Különösen fontos ez a megkötés azért, mert a jakobsoni műsorozatot néhány egyéb, szempontunkból lényegesnek ítélt művel kell kiegészítenünk.

A tárgyalt művek csak ezekkel a pótlásokkal foghatók fel ténylegesen *ciklus*nak. Az előbbiek szerint tehát a következőképpen alakul a Majakovszkij-életműben feltételezett ciklus:

Трагедия. Владимир Маяковский (1913.)

Я (1913.)

I. Облако в штанах (1914.)

Флейта позвоночник (1915.)

Вот так я сделался собакой (1915.)

Ко всему (1916.)

Себе, любимому, посвящает эти строки автор (1916.)

Дешевая распродажа (1916.)

Лиличка! Вместо письма (1916.)

II. Человек (1917.)

Хорошее отношение к лошадям (1918.)

III. Люблю (1922.)

Про это (1923.)

IV. Письмо Татьяне Яковлевой (1928.)
Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви (1928.)
Во весь голос (1930.)
Фрагменты (1930.)

(A felsorolásban aláhúzással jelöltem a Jakobson által ciklusokba sorolt műveket és római számmal az általa feltételezett ciklusokat.)

A lírai ciklus részeként szándékozom értelmezni az 1913-as Трагедия. Владимир Маяковский című művet, bár hagyományosan Majakovszkij drámai művei közé soroljuk. A Majakovszkij-szakirodalomban nem újkeletű a kérdés, hogy melyik műfajhoz/műnemhez áll legközelebb ez a szöveg. Benedikt Livsic *lírai monológ*nak nevezi a művet (LIVSIC, 1989. 446.), amely - szerinte - sajátos átmenetet képez két műfaj, a tragédia és a poéma között. Pickel szerint *a tragédia drámai burka csak lírai lényegét rejti* (PICKEL, 1964. 63.), Vlagyimirov *drámai poéma*nak (VLAGYIMIROV, 1976. 21.), Percov *kifejtett lírai monológ*nak (PERCOV, 1976[1]. 206.), sőt, egy helyen egyenesen *lírai poéma*nak (UŐ. 204.) tiszteli. M. Mikulášek és L. L. Stahlberger viszik végig legkövetkezetesebben a *tragédia-koncepciót*, bár Mikulášek hajlandónak látszik engedményeket tenni a líraiság javára, Stahlberger viszont ab ovo visszautasít minden erre vonatkozó feltevést, és a művet mint a görög tragédia arisztotelészi elvei alapján felépülő alkotást fogja fel. (STAHLBERGER 1964. 34.; MIKULÁŠEK 1975. 64.) Itt kell megjegyeznünk, hogy szinte minden esetben (kivételt képez Stahlberger) helytelenül használják a mű

címét: hol csak *Tragédia*-ként, hol a *Vlagyimir Majakovszkij című tragédia*-ként emlegetvén. Erre utal Borisz Paszternak értelmezése is, amely szerint *művészetét tragédiának nevezte el. A tragédiának pedig a Vlagyimir Majakovszkij címet adta. A cím zseniális egyszerűséggel tárja fel, hogy a költő nem szerzője, hanem tárgya a lírának, amely első személyben szól a világhoz. A cím nem az alkotó neve volt, hanem a tartalomé.* (Rab Zsuzsa ford.) Meggyőződésem szerint a mű teljes és értelmezhető címe: Трагедия. Владимир Маяковский.

Nem feladatunk állást foglalni ebben a terminológiai zűrzavarban, számunkra kiindulópontként elegendő annyi is, hogy műfajától függetlenül korszakzáró- ill. nyitó műként kell kezelnünk a *Tragédia. Vlagyimir Majakovszkij*t. Motívumaiban, alakjaiban, szerkezetében és költői megoldásmódjában megelőlegezi ugyanis az 1917 előtti poémák képzetkörét - ezen keresztül pedig a ciklust alkotó későbbi műveket. Úgy fogjuk fel tehát poémának a tragédiát, ahogy Majakovszkij tragédiának minősítette az Облако в штанах című poémát (v.ö. О разных Маяковских XII/73.).

Összefoglalva: feltételezem tehát, hogy a dolgozatban önidézésnek nevezett - és a későbbiekben részletesebben tárgyalandó - költői eljárás határozottan kirajzolódó korszakokat különít el Vlagyimir Majakovszkij életművében. A korai poémáktól kezdődően néhány korszakos művön keresztül az utolsó töredékekig húzódó vonulat tematikailag kiválik az életmű nagy részét kitevő agitációs költészetből, mintegy esztétikailag is minősítve azt. Ciklus megjelölésünk nem tűnik az alkotói szándéktól függetleníthető, külső elemzői szempontnak. Nem véletlenszerű

ugyanis az egyes művek közötti kapcsolódás: a cikluson belüli utalásrendszer nem csak tematikus szinten működik (v.ö. Jakobson: "любовная тематика", "поэзия сердца"; JAKOBSON 1930.), hanem "mélyebb" poétikai szinteken is realizálódik, mert magát az utalásrendszert egy periodikusan visszatérő és alapjaiban nagyjából azonosnak tekinthető költői tudathelyzet alapozza meg. A Majakovszkij-életmű hit és kiábrándulás, hinni-akarás és reménytelenség (személyes és társadalmi értelemben egyaránt) korszakaiban íródtak. Így teljesen természetes, hogy az Облако в штанах végső csendjében ("Глухо. Вселенная спит.") megelőlegeződik a Человек végső pusztulás-képe ugyanúgy, mint a töredékek világméretű csendje ("Ты посмотри, какая в мире тишь!"). Az egyes művekben végigvonuló ellentétet csak a műsorozat (ciklus) teszi egyértelműen érthetővé. Így válnak a (fel)idézett művek értelmezővé és értelmezetté, az (ön)idéző költő önmaga imitátorává és interpretátorává a ciklus újabb darabjainak ismeretében.

(utalás, önutalás, önidézés)

Roman Jakobson *A szobor Puskin szimbolikájában* című tanulmányát Majakovszkij egy megjegyzésével vezeti be, amely szerint *egy valóban új, tehát eredeti költő poétikai formáját nem tehetjük magunkévá addig, amíg előzőleg valami - például az alapintonációja - nem hatotta át teljesen az olvasót és nem gyökeresedett meg benne. A későbbiekben ez a forma elterjed és ismétlődik, a költő pedig minél inkább elfogadottabbá válik, hívei és ellenzői minél inkább megszokják verseinek hangját, annál nehezebben képesek a költő életművéből absztrahálni ezeket a*

sajátos formateremtő elveket. (...) Egy költői mű bonyolult szimbolikájában vannak bizonyos állandó, szervező és magábaolvasztó elvek, amelyek egy-egy szerző életművének sokszínűségében az egységet képviselik; olyan elvek, amelyek e részletekre az egyéniség pecsétjét nyomják rá, és a gyakran bizonytalan és heterogén költői motívumok sokszínű sokaságában egy sajátos mitológia kohézióját viszik bele... (JAKOBSON 1937.) Alapvetően igaz ez a megállapítás Majakovszkij életművére is. Az előzőekben említett költői tudathelyzet ill. annak változásai minden esetben együttjárnak ugyanis az általam önidézésként meghatározott poétikai eljárás - a majakovszkiji szóhasználatban: *állandó, szervező és magába olvasztó elvek* - jelentős mértékű megszaporodásával.

A jakobsonihoz képest tehát némileg másként felfogott lírai ciklust a *poétikailag megkonstruált én-ek** inkongruenciája rendezi *ciklussá*. Így válik az inkongruencia poétikai szintre emelésének egyik legfontosabb eljárásává egy szoros allúzió-hálózat kialakítása a ciklus versanyagában. Az önmagában sem egynemű

*Nem feladata e dolgozatnak, hogy a túlságosan gyakran és definiálatlanul használt, így kissé tartalmatlan "költői/lírai én" fogalmát értelmezni ill. alkalmazni próbálja a Majakovszkij-életműre. A gondolatmenet számára e terminus túl általános, így a használhatóság kedvéért hipotetikusan a komplex költői én négy rétegét különböztetem meg. Mindenesetre feltételezek (1) egy "biográfiai én"-t (e rétegre nincs forrás, mert a kortársi-baráti visszaemlékezések is egy másik tudaton keresztül adnak képet róla), (2) egy "megkonstruált én"-t (=a személyiség víziója önmagáról és múltjáról; erről a legtöbb információt baráti beszélgetések, levelezés, u.n. önéletrajzi dokumentumok adnak), (3) egy "poétikailag megkonstruált én"-t (=a költő poetizált víziója önmagáról és múltjáról; erről információt

allúzió-hálózat teremt kapcsolatokat a különböző *poétikailag megkonstruált én*-ek között - kiemelt jelentőségűversszervező tényező. Az allúziók szövedékén belül megkülönböztethetünk egy szoros értelemben vett (külső) utalásrendszert, amely alatt kulturális/emlematikus asszociációkat értek. Ide sorolom azokat az orosz és világirodalmi utalásokat, amelyek egyrész egy-egy költő előd alakjára vagy költői hagyományának majakovszkiji átértelmezésére vonatkoznak, másrészt egy-egy mű és a Majakovszkij-életmű valamely helyének szituációs azonossága révén asszociálódnak.

A Majakovszij által leggyakrabban idézett/felidézett szerzők - látszólag paradox módon - azok, akiket a Пощечина...-ban kidobásra ítél a Jelenkor hajójáról. Ugyanazzal az ellentmondással találkozunk itt, mint amiről városképe kapcsán beszéltünk: a deklarációk és a költői gyakorlat éles ellentétével. A múlt művészetének tagadása, megsemmisítésének igénye, a régi romjain egy újfajta irodalom kialakításának parancsa a manifesztumok - helyenként még versek - szintjén is szembenáll a hagyományválasztás költői megvalósulásával. A. M. Pancsenko és I. P. Szmirnov tanulmányukban Majakovszkij és Hlebnyikov példáján illusztrálják azt a - számukra törvényszerűnek ható - folyamatot,

kizárólag a költői művek adnak), és végül (4) a "Költő"-t mint figurációt. Ez utóbbi magába foglalja az alteregot is, de szélesebb annál: a különböző poétikailag megkonstruált én-ek viszonylagos egysége, amely az olvasóban is megformálódik. Messze nem szükségszerű e személyiségrétegek egybevágása (kongruenciája): az u.n. költői válság periódusában a különböző poétikailag megkonstruát én-ek (korábbiak és jelenlegiek) összeütközése rajzolja át a Poet figurációját.

amelynek során a posztszimbolista nemzedék a megvetett és megsemmisítésre ítélt XIX. századi hagyomány helyett egy jóval régebbit választ, a középkori irodalom *metaforikus archetípusai*-nak feleleventésével. (PANCSENKO - SZMIRNOV, 1971. 33-34.pp.) Ugyanakkor a közvetlen elődök megítélésében is sajátos szelekciós gesztus érvényesül Majakovszkij esetében. E kérdéskör részletes tárgyalására nem szándékozom most kitérni, mindössze három momentumra szeretnék utalni: a Puskin-költészet megítélésében jelentkező paradoxonra, Majakovszkij Dosztojevszkij értelmezésére, ill. a gogoli groteszk világlátás hatására néhány művében (ez utóbbira majd a dolgozat *karneváli* fejezetében térek ki).

Puskinhoz való viszonyában az alapminőség az irónia és ezzel együtt - legalább ilyen mértékben - az önirónia. képtelen elviselni a halott klasszikust, a szobor-alakban megjelent költőt (ha Puskinról ír, minden esetben szobrokhoz/ról beszél):

Что
против - Пушкину иметь?
Его кулак
навек закован
в спокойную к обиде медь7
(В. Я. Брюсову на память)

A másik fontos mozzanat, amelyet a Puskin-életrajz és a hősök tekintetében gyakran kiemel, a romantikus költői magatartás és annak kudarcra ítéltetettsége. Itt érvényesül leginkább az önirónia attitűdje:

Я выдернул руку
не трогай сестра.
Поэтовы штучки думаешь.
Ленский
Второе облако пишет в штанах
сегодня
я слиток силы вселенной
я дуб с корнями выверну вмах.
(Про это - kéziratban maradt sorok)

Majakovszkij és Dosztojevszkij rokonságának könyvtárnyi szakirodalma van, különösen a *Bűn és bűnhődés* rokonságát emelik ki sokan. Elsőként Jakobsont érdemes említeni, aki a regény és a ПРО это egyes közös motívumait veti össze, és közben az életmű egységének nevében más műveket, állandó motívumaokat is bevon vizsgálódásai körébe. (JAKOBSON, 1959.) Lili Brik 1966-ban javasolja a kutatóknak, hogy fejtsék fel az életmű Dosztojevszkij-utalásait, hogy érthetővé váljon az a rokonság, ami a két írót összeköti. (BRIK, 1966. 203. p.) A legnyilvánvalóbb rokonságot a Про это és a Преступление и наказание mutatják. Érdekes módon azonban csak a regény első felében találunk azonos motívumokat. Rosszindulatú feltételezésként megkockáztathatnánk, hogy Majakovszkij csak eddig ismerte mélyebben a művet, valószínűbb azonban, hogy Raszkolnyikov figurája csak addig volt számára értelmezhető (és a műben magáraírható), ameddig az individuális lázadást testesíti meg - ha tetszik, a *bűnhődés* folyamata már egy másik poétikai hagyományban (Puskin és Lermontov) értelmeződik.

***

József Attila Tudományegyetem Könyvtára SZEGED

Az utalásrendszer újabb osztályát a biblikus emblémák/motívumok alkotják. Ezt a fogalomkört kettős természetűként kell felfognunk, hiszen elsősorban Majakovszkij 1917 előtti költészetében dominált, így később már nem csak emblematikus szinten jelentkezik (utalásként bibliai helyekre), hanem motívumként is: a költő már 1917 előtt önmaga hasonlatosságára formálta, átértelmezte a maga számára e képzetkört, s ilymódon funkciójában önutalást is kell abban a gesztusban látnunk, amikor a későbbiekben - elsősorban az 1923-as Про это-ban - visszatér a korábban átértékelt emblémacsoporthoz. (Az átértékelést persze nagyban megkönnyítette Majakovszkij közhely-szintű Szentírás ismerete is.) A Человек-ben Majakovszkij *magára írta, kisajátította* a Megváltó szerepét, és ezzel a figurával nem is akart szakítani azokban a művekben, amelyek a *ciklus*t alkotják.

Önidézésen - az előbbiek szerint - egy korábbi vershelyzet felidézését értem tehát. Ciklusteremtő eljárássá úgy válhat, hogy a felidézett - más szövegkörnyezetbe kerülve - rekonstruál egy - adott korábbi időszakra jellemző - lírai szituációt, ezzel együtt egy adott poétikailag megkonstruált lírai én-t is, amely szembesítődik a későbbi és poétikailag éppen - folyamatában felfogva: - megkonstruálódó én-nel. Az önidézési formák (szituatív, metaforikus, motivikus/szövegszerű) egymástól elválaszthatatlanok: egy-egy határozott sort alkotnak, amelyből helyenként hiányozhatnak ugyan elemek, mégis együttességükben válhatnak csak ciklusteremtő eljárássá. Szituatív önidézésen egymásnak megfelelő (ekvivalens)lírai helyzetek megjelenését

értem, amely természetesen többnyire csak tematikai azonossággal lenne magyarázható, amennyiben nem stimulálna egy hasonló metaforikus megkonstruáltságot, illetve nem implikálná egy motívumsor megjelenését.

Metaforikus önidézésen az 1917 előtti poémák jellegzetesen majakovszkiji képalkotási módjának felidézését értem: adott költői kép megszűnik önállóan funkcionálni, egy egész képsorozatot asszociál olymódon, hogy a tárgyi világ reáliáira vetítve egy tudati történés kifejezőjévé válik (pl. "пожар сердца" - Облако в штанах; "умершая любовь", "праздник" - Флейта-позвоночник). A képsorozat funkciója minden esetben az ösztönös, belső átélések objektiválása, a racionalitásra, a tudatosításra való törekvés. Az esetek többségében a kép mintegy önállósul (v.ö. BOWRA, 1970.), ez határozza meg a lírai szüzsé további fejlődését. Egy-egy képsorozat végén csaknem törvényszerűen jelenik meg az alkotás, a költői szó motívuma, ami mindenkor az egyedüli megmentő/megváltó erőt jelenti Majakovszkij számára.

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy az általam feltételezett önidézés - mint poétikai eljárás - az eddig ismert irodalmi terminológia sok elemével helyettesíthető lenne. Számomra azonban elsősorban funkciója alapján tűnik meghatározónak az életműben. A továbbiakban ezt kívánom bizonyítani egy kiemelt elem részletesebb elemzésével. Látni fogjuk, hogy a karnevál ill. ünnep szituációja egészen más kontextusban jelentkezik a feltételezet ciklus darabjaiban, mint a cikluson kívüli művekben. A költő-szerep értelmezésében gyökeresen más jelentést kapunk az Облако-ban, mint például az *adófelügyelővel* folytatott *beszélgetés*

alapján. Mint ahogy a jövőről alkotott kép is egészen más a lírikus Majakovszkijnál, mint a hivatásos forradalmárnál. Ezért állítom tehát, hogy a Jakobson által feltételezett tematikai elkülönítés nem elégséges kiinduló alap a *kétféle* Majakovszkij (ha létezik egyáltalán ilyen) megkülönböztetéséhez.

A KARNEVÁL

(Rabelais és Gogol? - és Majakovszkij?)

Mihail Bahtyin korszakos műve (*Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*) az utóbbi egy-két évtized méltán legtöbbet idézett műve. Az a szemléleti egész, amelyet Rabelais művei alapján a középkori nevetéskultúráról és annak karneváli megalapozottságáról adott, teljes joggal teszik olyan irodalmi ténnyé, amelyre még sokáig fognak hivatkozni a kutatók. A *groteszk realizmus* bahtyini meghatározása segíthet abban is, hogy a XX. század irodalmi jelenségeinek sorát egy új összefüggés-rendszerbe helyezve szemlélhessük. Különösen érvényesnek tűnik ez az avantgard művészet formáira, amelyek a Bahtyin által vizsgált kulturális tényekhez hasonlóan, szintén szembenállnak minden *hivatalossággal, dogmával, tekintélyi úton szentesített szabályossággal, befejezettséggel, megállapodottsággal, gondolati és világnézeti végérvényességgel és megoldottsággal.*

Az egységes karneváli kultúrának jellege szerint 3 alapformáját különíti el Bahtyin: 1/ *szertartások, színpadi formák (mint pl. a karnevál, vásári mulatság)* 2/ *komikus nyelvi alkotások (pl. a paródiák)* 3/ *a familiáris vásári beszéd különböző formái és műfajai (káromkodás, esküdözés, népi hetvenkedés).* Közös ezekben, hogy az élet anyagi-testi vonatkozásai (evés, ivás, nemi élet) hiperbolikus formában jelennek meg, ennek során a magasztos, szellemi, eszményi, elvont dolgok átfordítódnak a tiszta anyagiság

és testiség szintjére. A fent és a lent (mind kozmikus, mind testi aspektusában) következetes felcserélése azonban mindig megőrzi a maga ambivalenciáját: az alászállás egyenlő az új születésével, a fogamzással, a kezdettel. A groteszk ábrázolás *a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük, keletkezésük állapotában mutatja be.*

Ugyanez az ábrázolásmód érvényesül a népi ünnepek képeinek rendszerében is: *nem létezik tiszta, elvont tagadás. A képek ebben a rendszerben mindig egyszerre, ellentmondásos egységükben igyekeznek megragadni mind a keletkezés, mind az elmúlás pólusát. Az ábrázolás tárgya egy népi ünnepre emlékeztető komikus cselekmény. Vidám és fölszabadult, egyszersmind mély értelmet hordozó játék. Igazi főhőse és szerzője a régi világot (a dicstelen hatalmat és igazságot) lefokozó, csúffá tevő, halálba küldő s ugyanakkor egy új világgal vajúdó idő. E játéknak van protagonistája és nevető kara is. Protagonistája a viselős és vajúdó régi világ képviselője.* A népi ünnep formái - ebből következőleg - mindig a jövőbe tekintenek, és azt játsszák el, hogy ez a jövő - az *aranykor* - diadalt arat a múlt fölött. A gondolkodás és a beszéd legteljesebb szabadsága, az ünnepi jelenségek tökéletes ambivalenciája teszi, hogy maga az ünnep a középkori ember számára *átmeneti kirándulás egy utópikus világba,* hiszen *időlegesen megszünteti a fennálló uralkodó igazságot és a fennálló rendet, időlegesen eltörli a hierarchikus viszonyokat, privilégiumokat, normákat és tilalmakat.* (BAHTYIN, 1982. Bevezetés és I. II. fejezet)

Okkal idéztem viszonylag hosszan a bahtyini elemzést a népi

ünnep - karnevál - alapvető jellegzetességeiről. Majakovszkij költészetében ugyanis nyomon követhető egyfajta karneváli világszemlélet, különösen költészetének utopisztikus szakaszaiban. Szilágyi Ákos a forradalmak korának sajátjaként tartja számon ezt a *karnevalizálódást, amely hol az "életépítés", hol az élet "teatralizálása" vagy "esztetizálása" jelszavával állt elő, és tudatosan, vagy ösztönösen a népi hagyományokhoz, a vásári mutatványhoz, az utcai nyilvánosság formáihoz, a groteszk szemléletmódhoz fordult vissza legjobb alkotóiban.* (SZILÁGYI, 1975. 42.) M. Mikulášek is felfedezi a népi nevetéskultúra jellegzetes vonásait a Majakovszkij-életműben, de - érdekes módon - egészen más időszakban, nevezetesen a Клоп és a Баня című színművekben lát *kétségtelen genetikai, morfológiai összefüggést és hasonlóságot a középkori népi ünnepi, karneváli kultúrával.* (MIKULÁŠEK, 1975. 156.)

Felmerül a kérdés, vajon milyen forrásokból ismerhette Majakovszkij a népi karneváli kultúrának ezeket a formáit, amelyek - Bahtyin szerint - a középkorban és a reneszánsz idején meglehetősen szorosan kötődtek a nyugat-európai kultúrkörhöz. Ugyanezt a kérdést teszi fel önmagának Bahtyin is, amikor Gogol életművét értelmezve, felleli benne a népi nevetéskultúra olyan jelenségeit, amelyeket Rabelais-nál leírt. Megnyerő magabiztossággal el is hárítja azonban, nem igazán lelkesíti a feladat, hogy a feltételezett Rabelais hatást tényekkel is igazolja Gogol esetében. Ez a nagyvonalúság továbbra is érzékelhető gondolatmenetében, amikor a gogoli groteszket egyértelműen azonosítja a karneváli eredetű groteszk realizmussal,

állítván, hogy *a gogoli komikum problémáját csak a népi nevetéskultúra talajáról lehet helyesen fölvetni és megoldani.* (BAHTYIN, 1976. 364.) Mint ahogy már A.Gurevics is elmarasztalja Bahtyint a középkori kultúra túlságosan is egyoldalú, elfogult értékelése miatt*, úgy Jurij Mann is erősen megkérdőjelezi, hogy igazságos-e a gogoli komikumot és groteszket a bahtyini értelemben vett karneválra visszavezetni. Elemzésében pontról pontra cáfolja Bahtyin állításait és végül arra a következtetésre jut, hogy Gogol *jellemzően újkori komikus író, aki nem kötődik a karneváli nevetéselvhez (mégha észlelhetők is esetében érintkezési pontok).* (MANN, 1978. 40.)

Nem szívesen esnék abba a hibába, hogy közvetlen hatást feltételezek ott, ahol az nincs, ezért - a Bahtyintól tanult nagyvonalúsággal - csak annyit állapítok meg, hogy Majakovszkij költészetének sok olyan jelensége van, amelyek megértéséhez segítséget nyújthat a bahtyini értelemben felfogott karneváli nevetéskultúra alapmotívumainak bevonása vizsgálódásaink körébe. Nem tekintem feladatomnak a közvetlen hatásvizsgálatot, nem állíthatom teljes bizonyossággal, hogy Majakovszkij ismerte

---

Bahtyinnak sikerült megfejtenie egy "félig elfeledett és számunkra már sok tekintetben homályos nyelvet"... tudomásul kell vennünk ugyanakkor, hogy inkább a figyelmünket hívta fel a középkor népi kultúrájának problémáira, mintsem megoldotta azokat. Föltárta ugyan a középkori groteszket, de úgy tűnik, túlságosan egyoldalúan, komikus groteszkként értelmezte, megtagadva tőle éppen azt az ambivalenciát, amelyről olyan figyelemreméltóan ír. [GUREVICS, 1987. 304.),

Rabelais alapműveit (valószínűleg igen), az viszont bizonyos, hogy Cervantes *Don Quijotéját* igen (К счастью, вторая [книга] - "Дон-Кихот". Вот это книга! - Я - сам), és az is teljesen biztos, hogy Gogol a legtöbbet idézett és a leginkább kedvelt író Majakovszkij számára. Visszaemlékezések szerint oldalakat tudott idézni fejből Gogoltól, gyakran hivatkozott rá előadásaiban - és idézte műveiben. (v.ö. HARDZSIJEV 1970. 189.) Értékelte műveiben a külvilág poétikus megközelítését, kifejező szóalkotásait, prózájának folklor-eredetű elemeit, hiperbolizmusát, metaforáinak váratlanságát és leginkább a gogoli világszemlélet egyszerre tragikus és komikus jellegét, tehát mindazt, ami Bahtyin szerint a népi nevetéskultúrával rokonítja Gogolt.

A majakovszkiji karneváli világszemlélet több forrásból táplálkozik/-hat tehát. Az eddig felsoroltakhoz már csak néhányat kell hozzátennünk, hogy teljes legyen a kép. Pancsenko és Szmirnov már idézett tanulmányukban (PANCSENKO - SZMIRNOV, 1971.) szintén felsorolnak néhány olyan középkori irodalmi *metaforikus archetípust*, amelyek kapcsolatba hozhatók a népi ünnep fogalomkörével (*regenerációs metaforák, a ruhacsere travesztikus motívuma stb.*). És végül nem felejtkezhetünk el Nietzsche művéről a tragédia eredetéről, illetve a commedia dell'arte XX. századi bloki újraértelmezéséről. Hogy mindez hogyan olvad össze Majakovszkij ünnep-képében, korszakról korszakra hogyan változik a forrás, amelyből éppen merít, olyan kérdés, amely a jelenleginél részletesebb kifejtést igényel, így most legfeljebb vázolhatjuk a problémakör leglényegesebb vonatkozásait.

(karneváltól ünnepig)

Mikulášek és Szilágyi Ákos értelmezésével ellentétben a **karneváli (a továbbiakban a *karneváli* szót következetesen bahtyini értelemben használom, egyéb esetekben az *ünnep*et)** fogalomkör egyetlen tiszta megjelenési formájának a Трагедия... első felvonását tartom. Mindkettőjükkel egyetértek azonban abban, hogy mind a *forradalmi korszakokban*, mind a két későbbi színműben fellelhetők a karneváli életszemlélet alapmotívumai, de meggyőződésem szerint ezek a külsődleges tényezők nem járnak együtt azzal a minőséggel, amelyet Bahtyin *groteszk realizmus*ként határoz meg, hiányzik belőlük az a mögöttes tartalom, amely a középkori nevetéskultúrával rokonithatja őket. (Ennek bizonyítására a továbbiakban még visszatérünk.)

Formáját tekintve a Трагедия...első felvonása tökéletesn megfelel azoknak az elvárásoknak, amelyek a karneválszerű utcai mulatságokat meghatározzák. Majakovszkij korai költészetének - mint erről már beszéltünk, törvényszerűen az *utca, a tér* a színhelye. Nem egyszerűen a város egy pontja, hanem a tömegekkel benépesített hely, ahol sajátos módon fogalmazódnak meg a hierarchikus viszonyok. A művész, az artista, a bohóc, a ficsúr - a költői *maszkok* - kiválnak az utcai tömegből, minden erővel azon vannak, hogy a művészetet és az életet elválasztó falakat lerombolják, művészetté tegyék az életet és életté a művészetet. Ennek a viszonynak, magatartásformának sok jele van a korai versekben (Нате!, Кофта фата, А все-таки), a legteljesebben a motívumkör a Следующий день című jelenik meg:

Вбежал. / Запыхался победы гонец:
"Довольно. / К веселью! / К любви!
Грустящих к черту! / Уныньям конец!"
Какой сногсшибаельней вид? / Цилиндр на затылок.
Штаны - пила. / Пальмерстон застегнут наглухо.
Глаза - / двум солнцам велю пылать
из глаз / неотразимо наглых.
Афиш подлинее. / На выси эстрад.
О, сколько блестящего вздора вам!
Есть ли такой, кто орать не рад: / "Маяковский!
Браво! / Маяковский! / Здо-ро-воо!"
Мадам, на минуту! / Что ж, что стара?
Сегодня всем целоваться. / За мной!
Смотрите, / сие - ресторан. / Зал зацвел от оваций.
Лакеи, вин! / Чтобы все сорта. / Что рюмка?
Бочки гора. / Пока не увижу дно, / изо рта
не вырвать блестящий кран...
...
Теперь - на Невский.
Где-то / в ногах / толпа - трусящий заяц,
и только / по дамам прокатывается:
"Ах, / какой прекрасный мерзавец!"

A Трагедия... prológusában ugyanilyan pontosan jelenik meg a helyszín: ez azonban külsőségeiben még az elidegenedett, rémítő majakovszkiji város. Melyek azok az elemek, amelyek karnevállivá teszik? Elsősorban az anyagi-testi vonatkozások, az *evés, ivás, ürítés, nemi élet* fogalomkörének hiperbolikus formában való megjelenése, a bolondünnepek jellegzetes motívuma - a *királyválasztás,* ezzel kapcsolatosan a *regenerációra utaló travesztikus* képek és végül a karneváli ünnep meghatározásai: a *vidámság, a nevetés, tánc*. Lássunk most ezekre néhány példát:

I. - душу на блюде несу к обеду идущих лет...

- проходящие приносят ему [Маяковскому] еду - железного сельдя с вывески, золотой, огромный калач, складки желтого бархата.

- Разбейте днища у бочек злости, ведь я горящий булыжник дум

ем.

- Сцена постепенно наполняется. Стали беспорядком, едят дальше.

- На тарелках зализанных зал будем жрать тебя, мясо, век.

- На черном граните греха и порока поставим памятник красному мясу.

- мягкое ложе из настоящего навоза

- я не знаю, плевок - обида или нет

Az itt felsorolt példákban közös az, hogy az absztrakt, ennek következtében kiürült, elértéktelenedett fogalmakat az *anyagi-testi lent* fogalomkörébe helyezi, felfalásával egyidejűleg le is fokozza, de az újjászületés, megújulás lehetőségét is tartalamazza ez a mozzanat. Központi jelentőségű ebből a szempontból a душа és a век (время) fogalomköre. Az előbbiről az *átöltözések* kapcsán még lesz szó. Az utóbbi jelentésének felismeréséhez még két példát kell bevonnunk a körbe:

- Над городом - где флюгеров древки - женщины - черные пещеры век - мечется, кидает на тротуары плевки, - а плевки вырастают в огромных калек.

- На улицах, где лица - как бремя, у всех одни и те ж, сейчас родила старуха-время огромный, криворотный мятеж! Смех!

A nő alakja a karneváli nevetéskultúrában mindig ambivalens. A mindennapi élet közegében kétszínűség, állhatatlanság, érzékiség, bujaság, hazudozás; anyagiasság és alantasság jellemzi (v.ö. második felvonás - történet az *életrekelt csókok*ról), ugyanakkor azonban ez nem jelent lefokozást, hiszen a női test egyidejűleg az új élet forrása is, a *a jövő magvainak edénye, amely csak pusztulást tartalmaz minden régi és befejezett számára*

(BAHTYIN, 1982. 298.) A Majakovszkij ismerőseként megjelenő hatalmas, mozdulatlan és néma nőalaknak is ez a jelentése, gondoljunk arra, amikor a köznapi szerelemértelmezés elleni tiltakozásul kituszkolják a nőt, hogy тело отдать раздетому плясу, на черном граните греха и порока поставить памятник красному мясу. A lázadással viselős старуха-время teljesen nyilvánvalóan asszociálja a Bahtyin által is leírt híres kercsi terrakották néhány darabját, *amelyek állapotos öregasszonyokat ábrázolnak, groteszk módon egyszerre hangsúlyozva csúf öregségüket és terhességüket. Az állapotos asszonyok ráadásul nevetnek. Nagyon jellegzetes és kifejező gròteszk. És ambivalens; állapotos halál, új élettől terhes halál. Az állapotos öregasszonyok testében semmi nem befejezett, semmi nem állandó és végérvényes. Összefonódik benne az öregedéstől felbomló, már deformálódott test és az új élet még kialakulatlan, keletkezőben lévő teste.* (uő. 36.) A kép ilyen értelmezését teljesen nyilvánvalóan írhatjuk rá Majakovszkij старуха-время-jára is. A kép azonban egyszerre ki is tágul, az idő az az öregasszony, aki megszüli a katartikus lázadást, amely ebben a képrendszerben ismét csak vidám lázadás (Смех!), olyan világpusztulást jelent, amely ambivalensen önmagában hordja az új világ megszületésének lehetőségét, kizárja a befejezettség, változtathatatlanság mozzanatát.

A Трагедия... első felvonásában megvalósul a karneváli *ünnepi, össznépi, egyetemes és ambivalens* nevetés. A köztéri tömegből igazi karneváli közösség lesz, amely kiveti magából az egyetlen figurát, aki a köznapiságot, a létező viszonyokat, értékrendet és hierarchiát képviseli (обыкновенный молодой

человек).

A Трагедия...e mozzanatai azok, amelyek alapot adnak ahhoz a kijelentésemhez, hogy Hlebnyikovval ellentétben a *tárgyak lázadásának* motívuma nem (csak) az ember ellen irányuló elidegenedett tárgyi világ problematikájának tragikus felvetése, hanem egyszerre a megtisztulás utopisztikus lehetőségének megjelenítése is. Hlebnyikov poémáiból hiányzik ez a mozzanat, az emberiség nála halálra van ítélve, az ő katasztrófa-képzetei úgy apokaliptikusak, hogy a megtisztult, megigazult világ perspektívája nem jelenik meg bennük.

Meg kell azonban állapítanunk, hogy ez az utopizmus a Трагедия...első felvonására jellemző csak, mint ahogy a karneváli világszemlélet is. A második felvonásban a karneválból ünnep lesz, ennek a szónak és fogalomkörnek pedig már más a jelentése Majakovszkij lírai ciklusában. A váltás pontosan nyomon követhető két karneváli elem, a *királyválasztás* és az ezzel szorosan összefüggő *ruhacsere* képeiben. Lássuk most ennek a példáit (a felsorolásban vonallal fogom elválasztani az első és második felvonás példaanyagát):

II. - с душой натянутой, как нервы провода, я - царь ламп!

- А я прихрамывая душонкой, уйду к моему трону ... Лягу светлый, в одеждах из лени на мягкое ложе из настоящего навоза.

- Сегодня в вашем кричащем тосте я овенчаюсь моим безумием.

- (a költőn) лавровый венок

- Поэт! Вас объявили князем.

-Думал, радостный буду. Блестящий глазами сяду на трон,

изнеженный телом грек. Нет!

III.- Лягу, светлый, в одеждах из лени

- а в ваших душонках поно́шенный вздошек. Бросьте его!

- многие вещи сшиты наоборот

- Я... обошел и вашу сушу... в домино и в маске темноты

- из моей души тоже можно сшить такие нарядные юбки

- тела отдадим раздетому плясу

- И вдруг все вещи кинулись скидывать лохмотья изношенных имен

- (восстание вещей) - szinte kizárólag ruhadarabok!

- Площадь в новом городе. Маяковский переоделся в тогу.

- Вот она, белая (слезка), в шелке из нитей глаз, посылающих грусть!

- Вот еще слеза. Можно на туфлю. Будет красивая пряжка.

- Город, весь в празднике, возносил в соборах аллилуя, люди выходили красивое надеть. А у человека было холодно...

- он надел (поцелуй), как калошу.

- Обернул лохмотьями души своей дрожащее тело (поцелуя).

- Вот и сегодня - выйду сквозь город, душу на копьях домов оставляя за клоком клок.

(A felsorolás néhány eleme esetében már nem teljesen nyilvánvaló az átöltözés motívum és a regeneráció közötti archetipikus kapcsolat, de rendszerükben ez érthetővé válik. Ilyen pl. a ruházat - lélek képeztkör összekapcsolása, még olyan esetekben is, mikor csak egy-egy jelző [изношенный] utal a ruhacsere képzetkörére. Egymás mellett értelmezve azonban nyilvánvalónak tűnik, hogy ez a motívumsor következetesen egymásra épülő

elemekből áll.)

Mint a példaanyagból is érzékelhető, éles határvonal húzható az első és második felvonás között akár a ruhacsere, akár a karneváli királyválasztás szempontjából. Míg az első felvonásban mindkettő a karneváli életérzést - a fennálló hierarchia megszűnését, időleges eltörlését, a pusztításban, a jelenlévő elemeinek eldobásában megnyilvánuló megújulást fejezi ki, a második részből hiányzik ez a mozzanat. Az első felvonásban a karnevál *össznépi, egyetemes, ambivalens* vidámságából itt már csak a jelenlévő ünnepe marad, amely kirekesztő, nem egyetemes és nem a maiból való időleges kivonulás jele. Az első felvonás bolondkirályából a második felvonásban bűnbak lesz. *Az emberi bűnbak a közösség szimbóluma, az egész emberiségé, de bűnbaki funkciója időnként elidegeníti a közösségtől* (STAHLBERGER, 1964. 68.) Ez a bűnbak-mártír szerep lesz az, ami a továbbiakban Majakovszkij költészetét meghatározza, ez a közösségből való kiválás lesz az alapja későbbi műveiben az *ünnep* témakörének is.

(ünneptől nagygyűlésig)

A Трагедия...-tól kezdődően Majakovszkijnál két - egymástól élesen elváló - ünnep-képet találunk. Az első ezek közül az, amelyet Szilágyi Ákos a forradalmi időszakokban vél felfedezni költészetében. Pontosítanunk kell azonban ezt a képet is. Majakovszkij az utca, a városi közösség művészetét akarja létrehozni, ki akarja vinni az emberek közé a forradalmian új művészetet, minden erejével tiltakozik az öncélú, kamaraművészet ellen. A művészet számára mindig életépítés is, mégha első

lépésként a rombolást határozza is meg. A direkt megbotránkoztatásra szánt művek időszakában is a művészet lealacsonyítása ellen tiltakozik, márpedig az ő szempontjából lealacsonyítja a művészetet, ha nem hoz létre valamilyen közösséget. Egy-egy futurista fellépés mindig társadalmi esemény, olyan *performance*, amelynek elsődleges célja, hogy lerombolja a falakat a magas és alantas művészet, művész és közönsége, a színpad és nézőtér között. Ezzel magyarázható már korai műveinek intonációja, a határozottan felolvasásra, nem pedig elolvasásra szánt szövegek hangneme. Ez a *vásári életvidámság* (Россия, искусство и мы) a forradalom után válik számára még érzékelhetőbbé. Helyszíne azonban már nem a vásártér, hanem a nagygyűlés, közönsége pedig - bár nyilvánvalóan közösségként jelenik meg - nem a karnevál össznépi vidámságában feloldódó emberek csoportja. A nagygyűlésnek nem lehet célja a fennálló rend, hierarchia megszüntetése, éppen ellenkezőleg, funkciója annak fenntartása, bebetonozása, a szuverén ember önkéntes feloldása a közösségben. Majakovszkij sokáig vállalja ennek a funkciónak a kiszolgálását, gyakorlatilag élete végéig, rá kell azonban időnként döbbennie, hogy költészetét egy reménytelen, elérhetetlen cél érdekében teszi ilyen értelemben közösségivé. A *karnevál*ból ugyanis csak rövid ideig lehet népi ünnepet csinálni, a későbbiekben - hivatalos ünneppé válásával - éppen a fennálló rend szentesítése és megerősítése a feladata, vagy - a másik oldalról: familiarizálódása éppen a közösségi jellegét szünteti meg, végeredményben a közösség szétesése, a magánünnepek teaivó-szertartásai, a történelmi lépték helyett a kicsinyesség, a

ÓHT lesz jellemző rá.

Ez a folyamat természetesen nem XX. századi jelenség, Bahtyin a XVII. század végétől számítja a népi karneváli kultúra hasonló jelentésváltozását. Az ünnepi élet államosítása (amikor az ünnepből parádé lesz) és privatizálódása (amikor az otthon, a család, a magánélet válik az ünnep terévé) ellentmond a karnevál elsődleges funkciójának. A XX. századi forradalmak azonban olyan katartikus erőt képviseltek, hogy a benne résztvevő művésznek úgy tűnhettek, mint az utópiák azonnali megvalósulásának lehetősége. A várakozás, a jelenből való kilépés esélye igazi karneváli hangulatot hozott létre az utcákon és tereken, mindenki számára az együttműködés élménye lehetett a döntő. A forradalmi eseményeket követik azonban a hétköznapok, amikor az ünnep jelentheti mindennek a felidézését. Ezt az erőt kellett volna az ünnepeknek is tükrözniök, ehelyett nagyon hamar aktuálpolitikai törekvések színterévé váltak, ez pedig a történelmi emlékezettel ellentétben inkább megoszt, mint valódi közösséget alkotna. Az egymással szembenálló erők között véres harc folyik a történelem kisajátításáért, felhasználhatóságáért; a résztvevők és a saját politikai céljaikat szem előtt tartók nem találnak már közös hangot. Az ünnep végérvényesen az uralkodó ideológia kiszolgálójává válik, elveszti eredeti értelmét és tartalmát. A forradalmi apály időszakaiban nem képes azt a közösség-élményt nyújtani, ami elsődleges funkciója lenne, így már csak rituáléjában emlékeztet eredeti funkciójára, kiürült formává válik a maga szónoklataival, protokoll-listáival, koszorúzásaival, hivatalos - sztereotípiákra épülő - jelképeivel.

Majakovszkij költészetében gyakori az ünnepekre írt alkalmi vers. Sokáig (1923-ig) uralkodó motívumai ezeknek a forradalom természeti képei (буря, пожар, гроза, вихрь, потоп). Nem mint *volt*-ra emlékszik velük, hanem mint *bekövetkező*re, tehát az ünnepben olyan utópiák világméretű megvalósulásának lehetőségét látja, amely még az emberiség előtt áll. A későbbiekben ugyanezek a motívumok múltidejűvé válnak, jelenbeni jelentésüket elveszítik, a történelmi emlékezet már tehetetlen a köznapisággal szemben. Ez egy olyan tudati válsághelyzet, amely megkérdőjelezi benne saját költészetének, utopizmusának az értelmét is, és mint mindig pályája során, magányos küzdelembe kezd az egész közösség mozgósításáért, a lírához tér vissza.

Ünnepképeinek másik vonulata a Трагедия... második felvonásának ünnepe. A *ciklus* darabjainak mindegyikében szinte azonos módon fogalmazódik meg a lírai alaphelyzet, ez pedig már nagyon távol áll a *karnevál* felszabadító, össznépi nevetésétől.

(az ünnep magányossága - a magányosság ünnepe)

Gogol-értelmezésében Bahtyin - bár tanulmányában részletesen elemzi a romantikus karnevál-felfogásnak a középkoritól eltérő vonásait - nem hajlandó tudomást venni arról, hogy a gogoli groteszk és irónia nyilvánvalóan mind genetikusan, mind jelentését tekintve sokkal közelebb áll ez utóbbihoz, mint a középkori hagyományhoz. A romantikában a karnevál *kamaraformává* válik, olyan eseménnyé, amelyet *az egyén magányban, izolált helyzetét mélyen átérezve él meg*. Nevetése már nem össznépi, egyetemes és ambivalens, hanem ennek csak redukált formáiban - humor, irónia,

szarkazmus - jelenik meg. Ugyanígy, az őrültség motívumából is hiányzik az ünnepi téboly, a hivatalosan szentesített észjárás vidám paródiája, itt az elmagányosodott személyiség komor és tragikus őrülete az uralkodó jellemvonás. A maszkok, az átöltözések funkciója itt az elrejtőzés, valaminek az eltitkolása, a megtévesztés, nem pedig a dolgok viszonylagosságában való gyönyörködés. A népi groteszk ambivalens jellegével ellentétben a romantikus groteszk merev szembenállást, antitézist fejez ki, statikus kontraszt jellemzi. A XX. században a romantikus groteszk jelenik meg alaphagyományként, mind a szürrealista, expresszionista, mind a realista újrafogalmazás esetében.

Nincs ez másként az orosz századforduló irodalmában sem, ahol szintén a romantikus irónia és groteszk felelevenítése látszik alkalmasnak arra, hogy a világba vetett személyiség paradox életérzésének kifejezőjévé váljék. Legnyilvánvalóbb példái ennek Alekszandr Blok *lírai drámái*, amelyek a *commedia dell'arte* hagyományainak a romantikus irónia szellemében való átértelmezései. Alaposabb vizsgálatot igényelne, hogy Majakovszkijra hogyan hatott ez a szemléletmód, adalékként elég annyi, hogy az 1906-ban Meyerhold által rendezett Балаганчик-előadás és az azt követő színházelméleti viták, ill. az a tény, hogy ugyanez a Meyerhold vitte színre Majakovszkij Мистерия-буфф és Клоп című darabjait, sajátosan egy körbe vonják a három művészt. A szimbolista költővel szembeni kirohanások nem akadályozták meg Majakovszkijt abban, hogy elismerően nyilatkozzon műveiről, hogy komolyan vegye költészetét. Azt is tudjuk, hogy Blok maga is figyelmes hallgatója és kritikusa volt a

Трагедия...-nak. Ez persze nem teszi még nyilvánvalóvá a közvetlen hatást, de nem is vállalhatjuk jelen dolgozatban ennek bizonyítását. Sokkal lényegesebbnek tűnik az, hogy Blok (és általában az orosz szimbolisták második nemzedékének) irónia-értelmezésében felelevenedni látszik a hoffmanni romatikus tragikus groteszk, amelynek a középkori karneváli groteszk realizmussal szemben éppen az a legjellegzetesebb vonása, hogy *a váratlan perspektíva fényében felvillanó, szokatlan, elidegenedett világ - éppen meglepő szokatlansága miatt - ijesztővé válik, s a megszokott dimenzióból kibillentett emberen a bizonytalanság és a szorongás érzete uralkodik el*. (BARÓTINÉ, 1984. 57.)

A groteszk ábrázolásmód elemzésére tág teret nyújt Majakovszkij költészete, szempontunkból azonban célszerűnek látszik egyetlen momentumra - az *ünnep* témakörére - szűkíteni vizsgálódásaink körét. Mint már láttuk, a Трагедия... második felvonásában a *kétcsókos ember* monológjában megjelenik az ünneplő világ közösségéből kizárt hős motívuma:

> Город, / весь в празднике,
> возносил в соборах аллилуя,
> Люди выходили красивое надеть.
> А у человека было холодно...

Ez a tudathelyzet fogja a későbbiekben a költőt is jellemezni:

> Вам хорошо,
> а мне с болью-то как?

Ez a kifejezés felidézi az első felvonás egy oximoron formájú ambivalenciáját (amelyet egyébként a kutatók szerint éppen

Gogoltól vett volna át Majakovszkij [HARDZSIJEV, 1970. 185.], bár ugyanilyen joggal eredeztethetnénk Lautreamonttól vagy Nietzschetől is):

И вижу - в тебе на кресте из смеха
распят замученный крик.

A *macskás öregemberre* írt szövegrész már az első felvonásban kérdésessé teszi a karneváli hangulat össznépi és egyetemes jellegét, de a rezonőr-szerepet is magába olvasztja a nevető lázadás. A második felvonásra megszűnik a közösség lehetősége, a kiválást - jellemző módon - a költőség ténye idézi elő (Ты одинн умеешь песни петь.) A továbbiakban ez a motívum állandósul: a költő az, aki az ünnepet meghirdeti, de ezzel olyan erőt szabadít fel, amellyel sajátmagát azonnal ki is zárja a közösségből. A legkövetkezetesebben a Флейта-позвоночник-ban követhető nyomon ez a logikai sor.

***

A Флейта-позвоночник Majakovszkij legszemélyesebb poémája, amelyben az украденная любовь tematikája - amely végigkíséri egész költészetét - szinte törvényszerűen kapcsolódik egy másik, még keservesebb érzéshez, a végletes magányosság kifejeződéséhez. Volt és meglévő, áhított és elvesztett szerelmek ünnepét hirdeti meg a költő a prológusban:

за всех вас, которые нравились и нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застольной здравице,
подъемлю стихами наполненный череп.

(A következő néhány sorban az öngyilkosság lehetőségének felemlítése az első részben nyer majd magyarázatot.) A felidézett szerelmek mintha valóban egy búcsúkoncert részesei lennének.

Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

A két kijelentés sajátos kettősséget takar, amely végighúzódik az egész prológuson. A флейта - mintegy tárgyi kelléke a прощальный концерт reális élethelyzetének, a собственный позвоночник pedig belsővé teszi a képet, lezárja a стихами наполненный череп - душа - память - мозг által képzett sort. Ezek végig oppozícióban állnak a tárgyi világ egyes tényeivel:

у души	в пещере
как чашу вина	стихами наполненный череп
у мозга	в зале

A háromból két esetben még a nyelvi szerkezet is azonos: az általánosabb tárgyi fogalom alárendelődik a szubjektumnak, a belső részévé válik. Ez a fajta világlátás - tehát az egyéni érzések tárgyiasítása, illetőleg a tárgyi világ sajátos szubjektivizálódása Majakovszkij egész költészetére jellemző.

Hangsúlyos, kiemelt helyet foglal el a prológusban a Память! megszólítás. Az elmúlt, befejezett érzések felidézése áll majd szemben az első rész határozott második személyre irányultságával. Egyetlen igealak (нравятся) ad bizonyos folytonossági illúziót, de már a következő sor хранимых иконами képe időtlenné, múlttá teszi ezt is. A prológus tehát a befejezés, az eltávolítás céljából

íródik. Így a прощальный концерт is két jelentést hordoz: egyrészt az öngyilkosság előtti lezárást, másrészt pedig az új (последняя в мире любовь) kezdetét jelzi.

Az eddigi határozatlan többesszámú alakok helyét már az első részben egy pontosan behatárolható egyes szám második személyű alak lép:

Какому небесному Гофману / Выдумалась ты проклятая?!

(Szempontunkból különösen izgalmas a Hoffmann-utalás: a szerelem, mint égi büntetés - hiszen a továbbiakban az isten az, aki tenyerét dörzsölve figyeli a szerelemtől szenvedő Vlagyimirt - a szerelem ünnepén.)

A prológus праздник-képe teljesen objektiválódott már és reális élethelyzetként áll a költő előtt:

Буре веселья улицы узки.
Праздник нарядных черпал и чéрпал.
Думаю. / Мысли, крови сгустки,
больные и запекшиеся, лезут из черепа.

Мне,
чудотворцу всего, что празднично
самому на праздник не с кем.

A következő két sor visszautal a prológus öngyilkosság képeire (Возьму сейчас и грохнусь навзничь / и голову вымозжу каменным Невским.) Közvetlen jelentésén túl még egy összefüggésben fontos a Majakovszkij alkotta вымозжу ige. A prológusban meghirdetett búcsúkoncert helyszíne: у мозга в зале. A szerelem mint az égi Hoffmann büntetése elől nincs menekvés, az ember önmagában rejti a poklát (Куда уйду я, этот ад тая!). Mintha az általa felidézett képek, verbalizálni próbált érzések szembefordulnának vele,

olyannyira objektiválódva, hogy már szinte önálló hatalommá válnak vele szemben. Az egész poémán végigvonul ez a verseivel, képeivel szembeni sajátos viszony. Talán itt jelenik meg legélesebben a *költő* tragédiája: az alkotás már nem eszköz a kezében, rabszolgájává válik, írnia kell, de ez nem jelent számára sem megoldást, sem feloldozást.

Végletes egyedüllét és magányosság fogalmazódik meg tehát az első rész soraiban. Az ünnepre (a megújulás ünnepére) készülő költő egyedül marad, maga az ünnep nem képes betölteni funkcióját, az ellenséges (itt még kozmikus értelemben) közeg olyan felső hatalomként jelenik meg, amely éppen a megújulás mozzanatát teszi illuzórikussá. A továbbiakban az ünnep a mindennapiság, a быт szférájához kötődik - egyetemessége is megszűnik, a szerelem elrablójaként jelenik meg.

Két jellegzetes (az ünnepi képzetkörhöz kötődő) motívum érdemel még említést. A következő sorok tartalmazzák azt a tematikus sort, amelyről eddig ünnep és karnevál kapcsán beszéltünk:

> Кажется, / рухну с помоста дней.
> Я душу над пропастью натянул канатом,
> жонглируя словами, закачался над ней.
>
> Знаю, / любовь его износила уже.
> Скуку угадываю по стольким признакам.
> Вымолоди себя в моей душе.
> Празднику тела сердце вознакомь.

Az ünnep - amelyről már tudjuk, hogy a költői szó által létrehozni kívánt közösség-élmény kifejeződési formája - alapvető funkciója a köznapiságból való kilépés, a megújulás, a regeneráció. Ennek a

funkciójának azonban nem tud már megfelelni, ellenséges közeggé válik, a családi kapcsolatok, a hivatalossá vált ünnepek atmoszférája hatja át. A költő - mint zsonglőr, mint művész - nem képes önmagához hasonítani az őt körülvevő közeget, ünnepe nem lehet közösségi, önmagába zártsága teljesen nyilvánvalóvá válik. A karnevál mindig a megújulás, a tavasz, a virradat, a reggel ünnepe, Majakovszkij számára megint az éjszaka marad (Ох, это ночь! Отчаянье стягивал туже и туже сам.), és az őrület, ami már nem felszabadító szent őrület, hanem a sötét erők uralma az emberen. A vers, a költői szó sem világteremtő eszköz már, hanem az áldozatvállalás, a költői megfeszíttetés hordozója - a feltámadás reménye nélkül:

Вызолачивайтесь в солнце, цветы и травы!
Весеньтесь, жизни всех стихий!
Я хочу одной отравы - / пить и пить стихи.

Сердце обокравшая, / всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою, прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.

В праздник красьте сегодняшнее число.
Творись, / распятью равная магия.
Видите - / гвоздями слов / прибит к бумаге я.

Hasonlóképpen fogalmazódik meg az ünnepi tematika az Облако в штанах és a Про это esetében is. Míg az elsőben a Флейта-позвоночник-hoz hasonlóan az ünnep kezdetben önmagában hordja a megújulás utopikus mozzanatát, a pusztítás és a megtisztulás jelentését (Понедельники и вторники окрасим кровью в праздники!), szinte azonnal kapcsolódik hozzá az őrültség motívuma

(Ах, зачем это, откуда это в светлое весело грязных кулачищ замах! Пришла и голову отчаянием занавесила мысль о сумасшедших домах. [...] Уже сумасшествме. Ничего не будет.), majd pedig a költő-megváltó, a költői szó, mint megváltó erő tehetetlensége a világrenddel szemben. A Человек-ben ugyanez a befolyásolhatatlan felső erő irányítja a funkcióját ellátni képtelen ünnepet (главный танцмейстер земного канкана). A Про это-ban pedig a familiarizálódott, öncélúvá vált ünnep képe jelenik meg, amely éppen a közösségteremtéshez nem lehet megfelelő terep.

Az ünnepi tematikából vett példák sorát is szaporíthatnánk tovább, de úgy gondolom, hogy a felsoroltak meggyőzően bizonyíthatják azt a feltevést, hogy gyökeres átalakuláson megy át ez a problematika a Трагедия... karneváli képeihez képest. A két irányba (nagygyűlés és ünnep) fejlődő tematikai sor bizonyítja, hogy Majakovszkij számára egyik sem jelent megoldást, hiszen mindkettő elveszíti megújító funkcióját, ambivalens jelentését, közösségteremtő erejét - minden olyan vonását, amely a karneválnak megkülönböztető sajátja volt.

ÖSSZEGZÉS

A dolgozat alcímében azt ígértem, hogy megkísérlem értelmezni Majakovszkij méltatlanul perifériára szorult korai művét, egyrészt egy általánosan megfogalmazódó korélmény szintjén, másrészt pedig az egyén szintjén, az életműben elfoglalt helye alapján. Már akkor nyilvánvaló volt, hogy maga a mű csak alibiként szolgálhat mindannak kifejtéséhez, amit Majakovszkij-életmű egységes rendszeréről gondolok. Feltételezem ugyanis, hogy a Трагедия... csírájában magában foglalja mindazt, ami a későbbi művek alapproblematikájaként jelenik meg, már itt érzékelhető az egységesként felfogott, de valahogy mégis mindig kétarcúként megjelenő *poétikailag megkonstruált én* sajátos világérzékelése.

A Majakovszkij-szakirodalom - mind a mai napig - igen gyakran két végletben gondolkodik a költő életművéről. Vitathatatlan ugyan, hogy 1917 korszakhatár Majakovszkij költészetében, de ezzel nem tehetjük semmissé 17 előtti ill. utáni költészetét. Nem fogadhatjuk el azoknak a - többnyire szovjet - kutatóknak a nézetét (pl. METCSENKO 1957., GONCSAROV 1970.), akik az orosz futurizmust általában "halva született" irányzatként tartják számon, és megkísérlik bebizonyítani, hogy Majakovszkijnak ehhez csak annyiban volt köze, amennyiben a tudatos forradalmár hibázhat, amikor első, útkereső lépéseit az ösztönös lázadás határozza meg. Nem fogadhatjuk el azonban a másik végletet sem (BOWRA, 1966.), ami éppen a forradalom előtti költészetét abszolutizálja, ettől kezdve külső kényszer befolyását érzi, amely

- e nézet szerint - Majakovszkijt művészete *prostituálására* késztette. Igen jellemző ebből a szempontból Borisz Paszternak véleménye: *...a kései Majakovszkij a* Buffó-misztérium*tól kezdődően felfoghatatlan számomra. Távol állnak tőlem ezek a sután rímelő írásgyakorlatok, ez a kifinomult tartalmatlanság, ezek a közhelyek és elcsépelt frázisok, amelyeket oly mesterkélten, zavarosan és értelmetlenül tálal. Nézetem szerint ez a Majakovszkij semmilyen, nem létezik. És meglepő, hogy éppen ezt a semmilyen Majakovszkijt tartják forradalmárnak.* (PASZTERNAK, 1967.)

A két véglet kizárása azt is jelenti egyben, hogy alapfeltételként kell kezelnünk a költői életmű egységesként való értelmezésének elvét. A feltételezett ciklus egyes darabjainak értelmezése Majakovszkij jövőképének vizsgálata szempontjából is igen lényegesnek tűnik. Jövőbe fordulásának megléte ill. hiánya, minőségi átalakulása ugyanis minden esetben sajátos szemlélet ill. magatartásforma-változást tükröz. De ez mindenképpen csak az egész életműben gondolkodva válik nyilvánvalóvá. Újra csak Jakobsonra kell hivatkoznunk, aki már 1930-ban megtett mindent annak megakadályozása érdekében, hogy a Majakovszkij-életművet az értelmezői önkény feldarabolja, hogy egymástól élesen elkülönülő két költő figurát tételezzen, hiszen - meggyőződése szerint - *Majakovszkij költői életműve az első versektől az utolsó sorokig egységes és oszthatatlan. Egyetlen téma dialektikus fejlődése. A szimbolika rendkívüli egysége. Egy véletlenül odavetett szimbolum a későbbiekben kibomlik, új perspektívában jelenik meg...* A motívumok, a szimbolika változása (humorosból tragikussá, patetikusból ironikussá) *nem a tegnapi hit megtagadása, hanem egy*

egységes szimbolika két síkja - tragikus és komikus, mint a középkori színházban. (JAKOBSON, 1930. 357.) Ez a gondolatmenet nem zárja ki Jakobson szerint a Majakovszkij-költészet *lírai és szociális korszakokra* osztását. Hogy mennyire lényegesnek tartja ezt az egységes szemléletet az életmű vonatkozásában, bizonyítja, hogy újra és újra visszatér (önidézés!) a gondolatmenethez, igazolandó, hogy a két *össze nem olvasztható* sík *összekeveredésében áll a majakovszkiji költészet sajátos polifonikussága* (JAKOBSON, 1959. 412.)

A jövőkép változásának szempontjából 3 nagy korszakot különíthetünk el Majakovszkij életművében. Az első 1917-ig tart, a forradalommal ér véget. A másodikat az 1923-ban írt Про это zárja, a harmadik pedig a Во весь голос és a töredékek számadásával fejeződik be. Ha ezt a korszakolást összevetjük a feltételezett *ciklus* egyes darabjainak keletkezési idejével, illetve felfigyelünk a korszakzáróként értelmezett műveknek a ciklusban elfoglalt helyére, arra a következtetésre jutunk, hogy a korszakváltás még ebben a meglehetősen leszűkített tematikai körben is a személyes felé fordulás, a kiábrándultság, egy előző korszak eszményei átértékelésének jegyében történik. Az egyneműként kezelt korpuszban azonban élesen elválik egymástól az utopista-forradalmár Majakovszkij és a magára maradó lírikus. A ciklusba tartozó művek végső *csend*jei mélyen ellentétesek az egy-egy korszakot meghatározó hittel, miszerint van jövő. Még direktebben fogalmazva: az utópiák mellett egyre határozottabban jelentkeznek költészete bizonyos korszakaiban az antiutópiák.

Az ellentmondás az egységesként kezelt költői életmű ill. a

ciklus versanyagának elkülönítése között csak látszólagos. Önmagában ugyanis mindkettő értelmezhetetlen lenne, mert csak a korszakzáróként értelmezett művekből válik nyilvánvalóvá, hogy adott időszakban Majakovszkij számára mitől tűnik utopikusnak a választott költői magatartás, miért kell egy újfajta megoldást keresnie, miért - és mit - kell átértékelnie.

Ez a sokáig feloldhatatlannak hitt ellentmondás évtizedekig meghatározta Majakovszkijról alkotott képünket. Minden kutató deklaratíve ragaszkodik hozzá, hogy a maga egységében kezelje az életművet, mégis sajátos szelekciós gesztusok érvényesítésével hol az egyik, hol a másik oldal került a figyelem középpontjába - nem ritkán direkt politikai megfontolások alapján. Ezt a szembenállást vélem megszüntethetőnek, amikor a Majakovszkij-életművön belül feltételezek egy *lírai ciklus*t. A ciklusba tartozó műveket nem az elemzői önkény rendezi egymás mellé, hanem a - meggyőződésem szerint - nagyon pontosan körülírható költői eljárás, az *önidézés*. Feltűnő ugyanis, hogy Majakovszkij egész költészete egy meghatározott szimbolum-rendszer elemeire épül, korai verseitől egészen az utolsó töredékekig. Csak a teljes rendszer feltérképezésével, az egyes elemek megjelenési gyakoriságának, adott kontextusban elfoglalt helyének kijelölésével juthatunk közelebb az életmű értékeléséhez. Amennyiben elvégezzük ezeket a vizsgálatokat, tapasztalni fogjuk, hogy az elemek némelyike csakis és kizárólag egy adott kontextusban jelenik meg, megőrizve elsődleges jelentését, egy állandó és időről időre visszatérő költői tudathelyzet jelölőjévé válik. A megjelenés ciklikussága ad alapot arra, hogy körülírható korszakokat különítsünk el

Majakovszkij költészetében - a ciklusba tartozó darabok ugyanis mindig korszakzárónak bizonyulnak. Nem szakíthatók el ugyanakkor az őket megelőző szövegektől sem, hiszen éppen korszakzáró jellegükből adódóan, újrafogalmazzák adott időszak alapkérdéseit (személyiség és közösség viszonya, a költőszerep változásai, a jövőről alkotott kép lehetségessége, szerelem és életforma viszonya stb.) Ebből következik, hogy a ciklushoz tartozás nem kizárólag a szerelmi tematika alapján állapítható meg (bár többnyire valóban központi ez a téma), hanem ennél jóval általánosabb, a személyiséget és a vállalt közszolgálatot érintő kérdések felvetése jellemző rá. Ebből a szempontból tűnik számomra központi jelentőségűnek néhány kiemelt motívum, tematikai sor, szituáció értelmezése, mint például a jövőkép változásának jellegzetes iránya, a karnevalizálásra való törekvés - és a megvalósítás lehetetlenségének belátása - vagy a költészetről és funkciójáról szóló majakovszkiji elmélkedések áttekintése. Jelen dolgozatban természetesen nem vállalhattam a kérdéskör teljes kifejtését, egy jellegzetes példán keresztül (Karnevál és ünnep) szerettem volna érzékeltetni a fentieket. Az elemzés egyébként még ezen a szinten is további megoldandó kérdéseket vet fel - ezeket a dolgozatban jeleztem -, úgy vélem, ezek megválaszolásával még adós a Majakovszkij-kutatás.

A dolgozat első fejezeteiben az urbanizálódás és a technikai fejlődés által felvetett, jellegzetesen XX. századi életérzést próbáltam meghatározni. A világirodalmi kitekintésből kitűnik, hogy valóban korérzésről van itt szó, mégha különböző időben és különböző módon jelentkezik is ez a kérdéskör Európa nemzeti

irodalmaiban. Túlzásnak hathat, hogy az irodalmi jelenségek sorát erre az életérzésre vezetem vissza, de meggyőződésem, hogy a XX. század legjelentősebb sokkját éppen az ember előtt feltáruló hatalmas alkotó lehetőségek és az emberrel szembefordúló tárgyi világ megfogalmazásának lehetetlensége, ellentmondásossága okozza. A tárgyiasulás nem hagyja érintetlenül az emberi kapcsolatokat sem, végsősoron a tömeglét problematikája is erre vezethető vissza, ha tetszik, ez is civilizációs ártalom. Ebből következik a kultúra szerepének újfajta meghatározása ugyanúgy, mint a kultúra megszűnését prognosztizáló filozófiák megjelenése. Én itt csak a diagnózis felállítására törekedtem - meglehet, önkényes válogatással -, így kívántam érzékeltetni a XX. század emberének tipikus létélményét.

(1992. október)

IRODALOM

APOLLINAIRE, G. (1974.) A kubista festők (Keszthelyi R. ford.) Corvina, Bp.

ARBATOV, B. (1923[1].) Овеществленная утопия; Левый Фронт 1923/1.

ARBATOV, B. (1923[2].) Утопия или наука; Левый Фронт 1923/4.

BAHTYIN, M. (1976.) A szó művészete és a népi nevetéskultúra (Rabelais és Gogol (Köncöl Cs. ford.) in uő. A szó esztétikája, Gondolat, Bp. 1976.

BAHTYIN, M. (1982.) Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája (Köncöl Cs. ford.) Európa, Bp. 1982.

BARÓTINÉ Gál M. (1984.) A commedia dell'arte költői átértelmezése a romantikus irónia jegyében Blok *Komédiásdi* c. drámájában, Filológiai Közlöny XXX/1.

BENJAMIN, W. (1969.) Zentralpark (Bizám Lenke ford.) in uő. Kommentár és prófécia Gondolat, Bp. 1969.

BOWRA, C. M. (1966) Poetry and Politics 1900-1966. Cambridge at University Press

BOWRA, C. M. (1970) Majakovszkij futurizmusa in uő. Alkotó kísérlet, Európa, Bp.

BRIK, L. (1966.) Предложения исследователям, Вопросы Литературы 1966/9.

BRJUSZOV, V. (1975.) Собрание сочинений в 7-и томах, Москва, 1975.

EÖRSI, I. (1979.) Levél egy időszerűtlen klasszikushoz Élet és Irodalom 1979. júl. 25.

FISCHER, E. (1966.) Korszellem és irodalom, Gondolat, Bp.

GINZBURG,L. (1974.) О лирике, Ленинград, Сов. Пис.

GONCSAROV, (1970.) Маяковский - в кривом зеркале советологии, Вопросы Литературы, 1970/3.

GONCSAROV, (1977.) Образно-метафорическая система Маяковского, Русская Литература 1977/3.

GUREVICS, A. (1987.) A középkori népi kultúra (Kövér György és F. Nagy Géza ford.) Gondolat, Bp.

GORLOV, N. (1975.) Des futuristes et du futurisme, in Le

József Attila Tudományegyetem Egyetemi Könyvtára SZEGED

formalisme et le futurisme russes devant le marxisme, szerk. Gerard Conio, Éd. l'Age d'Homme, Lausanne.

HARDZSIJEV, Ny. (1970[1]) Маяковский и живопись

(1970[2]) Маяковский и Хлебников

(1970[3]) Заметки о Маяковском in uő - TRENYIN, B. Поэтическая культура Маяковского, Москва, Искусство, 1970.

HARDZSIJEV, Ny. (1975.) Заметки о Маяковском; in Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essais (ed. Bengdt Jangfeldt, Nils Ake Nilsson) Acta Un. Stockholmiensis, Studies in Russian Literature 2. Stockholm

IVANOV-RAZUMNYIK (1921.) "Футуризм" и "вещь"; Книга и революция, 1921/8-9.

JAKOBSON, R. (1919.)* Новейшая русская поэзия (Набросок первый: Подступы к Хлебникову), in uő: Selected Writings tomus V. The Hague Mouton

JAKOBSON, R. (1930) О поколении, растратившем своих поэтов, uo.

JAKOBSON, R. (1937.) A szobor Puskin szimbolikájában; in uő. A költészet grammatikája, Gondolat, Bp. 1982.

JAKOBSON, R. (1956.) Новые строки Маяковского; in Русский литературный архив, New York

JAKOBSON, R. (1959.) Достоевский в отголосках Маяковского; in SW V.

KATANYAN, V. (1961.) Маяковский. Литературная хроника; Изд. Худ. Лит. Москва

KOMLÓS A. (1973.) A magyar költészet Petőfitől Adyig; in uő. Költészet és bírálat, Gondolat Bp.

KRISTEVA, J. (1974.) La révolution du langage poétique; Éd. du Seuil, Paris

LIVSIC, B. (1989.) Полуторроглазый стрелец (Стихотворения переводы, воспоминания) Сов. Пис. Ленинград

---

*Roman Jakobson írásainál minden esetben az első megjelenés idejét tüntetem fel, mert úgy gondolom, hogy a Majakovszkijról alkotott képünket a kezdetektől az ő írásai befolyásolták leginkább.

MALEVICS, K. (1918.) Архитектура как пощечина железобетону Искусство Коммуны 1918/1.

MANN, Ju. (1978.) Поэтика Гоголя; Москва, Худ. Лит.

METCSENKO, A. (1957.) Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского; Коммунист, 1957/18.

METCSENKO, A. (1965.) Маяковский. Очерк творчества; Сов. Пис. Москва

de MICHELI, M. (1978.) Az avantgardizmus; Képzőműv. Alap Bp.

MIKULÁŠEK, M. (1975.) Победный смех (опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского) Opera Universitatis Purhynianae Brunensis, Brno

PANCSENKO, A. - SZMIRNOV, I. (1971.) Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. in Древнерусская литература и русская культура XVIII - XX вв. (ред. Дмитриев, Лихачев, Салмина) Наука, Ленинград

PAPERNÜJ, Z. (1958.) Маяковский в работе над поэмой "Про это"; in Литературное наследство, т. 65. Новое о Маяковском, Москва, Изд. АН СССР

PAPERNÜJ, Z. (1961.) Поэтический образ у Маяковского; Москва, 1961.

PASZTERNAK, B. (1967.) Люди и положения; Новый мир 1967/1.

PASZTERNAK, B. (1982.) Воздушные пути. Проза разных лет; Москва, 1982.

PERCOV, V. (1976[1].) Маяковский. Жизнь и творчество - I-III тт. Москва, Худ. Лит.

PERCOV, V. (1976[2].) Majakovszkij, a kapitalizmus bírálója; in uő. Nagy idők mesterei Európa, Bp.

PICKEL, F. (1964.) Лирический эпос Маяковского; Москва, Наука

STAHLBERGER, L. (1964.) The Symbolic System of Majakovskij; The Hague Mouton and co.

SOMLYÓ, Gy. (1980.) Philoktétész sebe (Bevezetés a modern költészetbe); Gondolat, Bp.

SZIGETI, L. (1977.) Egy Ady vers értelmezéséhez (Kocsi-út az éjszakában); Acta Hist Litt. Hung. Tomus XV. Szeged

SZILÁGYI, Á. (1975.) Líra és forradalom; in uő. Hamu és mamu, Az orosz irodalmi avantgard 1917 előtt és után, Holnap, Bp. 1989.

SZIRMAI, É. (1982[1].) Jövőkép Majakovszkij költészetében; in Acta Iuvenum (Sectio Litteraria) Tomus III. Szeged

SZIRMAI, É. (1982[2].) Лирическое "самовоспроизведение" как прием создания циклов в поэзии Маяковского (На материале поэмы "Про это") Acta Un. Szegediensis Diss. Slavicae XV. Szeged

SZTYEPANOV, V. (1975.) Велимир Хлебников. Жизнь и творчество Сов. Пис. Москва

SZVERBILOVA, T. (1987.) Комедии В. В. Маяковского и современная советская драматургия; Киев, Наукова Думка

TAMÁS, A. (1964.) Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig; Akadémiai Bp.

TAMÁS, A. (1975.) Líra a XX. században; Tankönyvkiadó Bp.

URBAN, A. (1979.) Образ человека - образ времени; Москва

VÁRKONYI, N. (1972.) Sziriat oszlopai; Magvető, Bp.

VLAGYIMIROV (1959.) Об эстетических взглядах Маяковского; Сов. Пис. Москва

TARTALOM

Bevezetés 1.
I. VÁROS ÉS VIDÉKE
(a XX. századról) 5.
1. A VÁROS MINT AZ ESZTÉTIKUM TÁRGYA 7.
2. A VÁROS MINT FILOZÓFIAI KATEGÓRIA
(kelet és nyugat) 19.
(város az orosz irodalomban) 36.
(egy kis kitérő - szép új világok) 42.
(összefoglalásul - egy san-franciscoi úr) 50.
3. A TÁRGYAK LÁZADÁSA
(előzetes megjegyzések) 56.
(a rabság, az erőszak képei) 62.
(aranykorok Ovidiustól Majakovszkijig) 66.
(az ember - tárgy viszonytól a tárgyemberig) 70.

II. AZ ÖNIDÉZÉSRŐL
(ciklus, ciklikusság) 78.
(utalás, önutalás, önidézés) 87.
A KARNEVÁL
(Rabelais és Gogol? - és Majakovszkij?) 95.
(karneváltól ünnepig) 100.
(ünneptől nagygyűlésig) 106.
(a magányosság ünnepe - az ünnep magányossága) 109.
ÖSSZEGZÉS 118.
IRODALOM 124.
TARTALOM 128.