

A konstrukció és a mondanivaló

Major Nándor

1.

Az utóbbi években észlelhető forrongás a szovjet művészetben, úgy tetszik, sok mindenben emlékeztet a „nagy korszak”, a húszas évek lázas, izgalmas tevékenységére, s már ez is elegendő okot szolgáltat arra, hogy fokozott érdeklődéssel várjuk és olvassuk a hozzánk eljutó rokonszenves, figyelemreméltó műveket, főként a fiatalokét, akik e forrongás hordozói, még ha egyelőre nem is számolhatunk be igazán kiemelkedő műről. Érdekes volna párhuzamot vonni a két korszak között, meglepő összefüggésekre rámutatni, szellemes ötleteket elmondani, viszont jóval idősebb, s talán lényegretörőbb is, ha a fiatal szovjet írók hozzánk eljutott tucatnyi műve kapcsán arról szólnak, amit a felvetődő problémák csomópontjának tartunk.

Témánkkal kapcsolatban abból indulunk ki, hogy felhívjuk a figyelmet, milyen messzemenő következményekkel járt mindaz, amit korunkban egy terminológiai eltolódás jelez: egyre ritkábban beszélünk arról, hogy *korszakalkotó, nagy* műveket kell alkotni, s egyre több felől visszhangzik, hogy újat kell alkotni. Az új szó fogalma azonban, ha terminusként használjuk, meglehetősen nagy zavart kelt. Tudjuk például, hogy minden egyes új mű egyben új minőség is a maga nemében, ekkor azonban az új szó egészen más tartalmat fed, mint amikor sorra vesszük s kimutatjuk a mű új jegyeit külön-külön. Vagy például azt mondjuk, *nagy* mű csak az lehet, ami újat hoz, ennél-fogva a művekben azt kutatjuk, vajon hoztak-e valami újat, s ha úgy

képezzük, hogy igen, erőnknek ennek az újnak a kimutatására fordítjuk, s úgy véljük, ezzel már bebizonyítottuk azt is, hogy a szóban forgó esetben nagy műről van szó. Nem közvetlenül, hanem közvetve bizonyítottunk, s megfélemlítettünk arról, mennyi veszélyt rejteget az ilyen eljárás. A mindennek fölé helyezett eszmény: újat hozni az irodalomba — az írók erőlködve kergetik ezt az ideált, s lassan bele is kergülnek, az olvasók, kritikusok lázasan kutatják az újat, s azt vélik felfedezni már ott is, ahol csak rég feledésbe merült dolgok bukkannak fel, a legjobb esetben — új körülmények közepette. Újat hozni az irodalomba — lucidabb pillanataiban úgy tetszik az embernek, hogy ez elérhető eszmény, hiszen az ujjain megszámlálhatná azokat, akik *lényegbevágóan* újat hoztak az elmúlt pár száz év alatt, azzal, hogy az új egyben nagy művekben jelentkezett. S ha ide jutunk, megbízhatóbb kritériumot keresünk, kezdjük megbecsülni azt is, ami nem hozott *feltétlenül* újat, bátran elvetünk sok mindent, ami csupán periférikus dolgokban új, s elszántabban ellenállunk az optikai csalódásnak is: nem hagyjuk, hogy a délibáb újnak játssza ki előttünk azt, amit kis fáradsággal felkutathatunk, szemügyre vehetjük eredeti helyén, eredeti méreteiben: s milyenségében.

Ha tehát látom is, hogy a fiatal szovjet írók „a valóság felelősebb ábrázolására törekednek, miként a tíz év előtti szovjet irodalom java-része”, miként Sötér István írja a fiatal szovjetek műveiről *Olvasónaplójában* a *Nagyvilágban*, ezt a *felelősséget* a XXII. kongresszus munkájának *szellemével* hozva kapcsolatba (talán helyesebb volna a szovjet fejlődés általános irányvonalával kapcsolatba hozni), azt már nem értem, miért van az, hogy: „az irodalom számára a valóság bonyolultabb ábrázolásának szükségét jelenti ez az új szellem.” Ugyanis: miért volna új az a szellem — bárhol a világon —, amely a valóság *bonyolultabb* ábrázolásának szükségét jelenti, amikor is ez az igény hosszú évtizedekkel ezelőtt, legalábbis a kritikai realizmussal, bevonult az irodalomba, továbbá: mikor nem volt ez *szükség* is egyben, hiszen — maradjunk csak a marxizmusnál — a klasszikusok úton-útfélen ezt hangoztatták száz évvel ezelőtt is. Úgy tetszik tehát, hogy Sötér s közöttem lévő különbség az *új* fogalmának értelmezésében rejlik: történelmi szemlélve a dolgot, újnak azt tartom, amit az előttünk lévő korok mint kvalitást nem ismertek (tehát nem *abszolút* újról beszélek), Sötér viszont, prakticista módra, mindazt újnak tartja, ami a mostanit a *közvetlenül előtte lévőtől* megkülönbözteti. S nem ő az egyetlen, aki így tesz: kritikusok serege jár ezen az úton. Így már láthatjuk, micsoda veszélyeket rejteget a fentebb említett terminológiai eltolódás: ha való igaz is, hogy a korszakalkotóan nagy mű mindig újat hoz magával, ahhoz már volna egy-két szavunk, lehet-e a tézist csak úgy visszájára fordítani, mondván: az a mű, amely újat hoz, egyben nagy is. Pedig a gyakorlati kritika zöme az utóbbiból indult ki, s ezzel az *újra teszi a hangsúlyt*. Ha ehhez még hozzátesszük, hogy az új fogalmát úgy értelmezik, miként Sötérnél láttuk, elképzeltetjük, milyen messzire jutottunk eredeti kérdésfeltevésünktől.

A problémát megvilágítandó, érdemes lesz elidőznünk kissé s néhány példával szemléltetnünk, milyen hamis eredményekhez vezet-

nek bennünket ezek az objektív mezében megjelenő relativvá vált mércék az új fogalmának különböző értelmezése folytán. Látni fogjuk, emiatt nem kis nézeteltérés támadt közöttünk a fiatal szovjet írók műveinek megítélésében. Kezddhetjük azzal: ha szó szerint igaznak véliük is, hogy „valamikor a valóság eszményítő bemutatását hittér pártos irodalomnak”, az is igaz, hogy még nem mondható új dolognak, ha valaki egy retrográd korszak baklővéseit, hiedelmeit, babonáit elveti, s visszatér azokhoz a normákhoz, amelyek e retrográd korszak előtt világszerte közismertek voltak: a szintén marxista Engels sem az eszményítést tartotta pártos irodalomnak, sőt egyszerűen: nem azt tartotta irodalomnak. Ha valaki feje tetejére áll, és ezt sokan újnak látják, nem tapsolhatunk neki, s nem tekinthetjük új dolognak, ha jobb belátásra jut és ismét talpra áll, még ha látjuk is, hogy most szokatlanul mozog.

Hasonlóképpen állunk a bátorsággal is, amit Sötér szintén a fiatal szovjet írók művei kapcsán mint jellemző jegyet említ: „Az új szovjet írók bátorsága abban áll, hogy a valóság biztató, pártos voltát felismerték. Rájöttek, hogy nem az ő értelmezésükben, hanem magában az életben vannak jelen azok a felemelő, lelkesítő, szép és emberi vonások, melyeket valamikor az eszményítés vegykonyhájában próbáltak előállítani.” Ha most Sötér példájára mi is relativista mércével élünk, mondhatnánk, igen bátor dolog volt Sötértől, hogy erre a rendkívül fontos dologra „rájött” s le is írta, de Sötér nyilván nagyon jól tudja, nem volna olyan egyetértelmű ez a dicséret: a kétségtelenül marxista Engels, amikor Balzackal kapcsolatban a „realizmus diadaláról” beszélt, voltaképpen ugyanezt állította: ha az író a teljes valóságot a maga arányaiban realista módon írja le, a mű a haladást, a haladó erőket szolgálja, az író szándéka *ellenére*. Engelsnek ezt a nézetét sokan és sokféleképpen magyarázták, közben csupán arról feledkeztek meg, hogy ilyen nézet — egyéb komponensek mellett — csak akkor lehetséges, ha valami formában magának a valóságnak pártos voltát vallja az ember. A valóság pártos voltának felismerése tehát nem a szovjetek találmánya, s nem is új. Sötér viszont valóban sok újat mondhatna nekünk, ha a fiatal szovjet írók műveiből konkrétan kimutatná azt, amit állít, s ha részletesen feltárná az Engels által épp hogy csak érintett problémát: mikor, hogyan, mi okból „pártos a valóság.” De nemcsak erről van szó, nemcsak a realista művekben életre kelt hősök, azok tettei, életkörülményei, gondolatvilága, az ábrázolt társadalom mozgásiránya — ha valóságos milyenségében szerepel — pártosak, s nemcsak az író írja le, akarva, nem akarva, pártosan ezt a világot, hanem — s erről gyakran megfeledkezünk — az olvasó is pártos, és ennek megvannak a maga következményei. Gondoljunk csak arra, milyen nagy szerep hárul az olvasó világszemléletére Babel *Lovas-hadseregének* megítélésekor. Ha már nála tartunk: írásaiból kitűnik, ő is úgy vélhette, hogy „nem az ő értelmezésében, hanem magában az életben” vannak jelen a felemelő emberi vonások, s ha a mai fiatal szovjet írók ezt teszik, akkor csupán a szovjet irodalom elfeledett hagyományaihoz térnek vissza — s itt ne feledkezzünk meg arról, hogy a szovjet korszak nem valami gazdag a hagyományok sokféleségében.

Közben érdemes elolvasni A. K. Voronszki 1924-ben keltezett cikkét, melyben Babel *Lovashadseregével* kapcsolatban szó esik az agitációs eszményítésről és a nagyobb igényű valódi irodalomról. Így van ez még akkor is, ha a fiatal szovjet írók, elvetve azt a módszert, amely „az eszményítés vegykonyhájában” állítja elő pártos hőseit, nem tudják, *e téren* kinek a nyomdokain haladnak. S ma már megvan minden okunk arra, hogy úgy képzeljük: nem kell ahhoz különösebb bátorság, hogy valaki ezeket a marxizmus klasszikusai által is a művészet ősi hagyományainak tudott dolgokat felújítsa.

Bátorságról szoltunk — irodalmi művekkel kapcsolatban. A gyakorlati kritika éppenséggel örömet leli a terminológia összezagyválásában, kivált a biológizmussal él: bátorságról, felelősségérzetéről, életkedvről, lelkesedésről s egyebekről beszél. Elengedhetetlenül fontosnak tartja, hogy a mű lelkesítsen, a hőstől is, írótól is elvárja a lelkesedést és az életkedvet, s ha kimutatja, eleve elismerésnek számít. Erről szólva Soljan nemrég okkal példálódzott Orwell-lel, aki egy helyen arról ír, hogy míg az értelmi munkát jobbra igen kritikus szemmel nézzük, a testi munkát hajlandók vagyunk eleve becsületes kenyérkeresésnek, becsületes dolognak, egyszóval becsületesnek tartani, bármily abszurd és felesleges legyen is kontrét esetekben. Ilyetén állunk a lelkesedéssel és az életkedvvel is, holott irodalmi műben nyilván nem pusztán maga a tény, a lelkesedés és az életkedv általában, hanem a *miértje* és a *hogyanja* kell hogy érdekeljen bennünket, tehát nem a biológiai, hanem az etikai és az esztétikai vonatkozásai. S a fiatal szovjet írók művei, lévén, hogy a szerzők kerülik a fehér-fekete típusalkotást, egyre inkább igénylik az árnyaltabb vizsgálatást és megkülönböztetést ezen a téren is. Arról van ugyanis szó, hogy a lelkesedés vagy életkedv *in abstracto* vizsgálatánál a személyi kultusz korszakának dogmái által vezérelt és azok módszereihez ragaszkodóknak a lelkesedése is pozitívumnak tűnhet fel e kritika szemében, azokat pedig, akikből épp ez az ideológia és gyakorlat ölte ki a lelkesedést, vagy egyszerűen nem is tudta felkelteni bennük, kallódó embereknek tartja. Sőtér Kuznyecov *Az élet lüktetése* című elbeszéléséről ír s a novella hősről — ezúttal tehát nem az író vagy a mű lelkesedéséről, illetve lelkesítéséről van szó — megállapítja: a sofőr „mindenfajta lelkesedés vagy öntudatos lelkesedés nélkül hajtja végre” a feladatot, de nyomban mentegeti, és szemérmesen hozzáteszi: „mentségére szolgál, hogy már két éjszaka nem aludt.” Nem beszélve arról, hogy nem értjük, miért kellene az embereknek szakadatlanul lelkesedniök, sőt, természetesen, miért kellene egyáltalán lelkesedniök, Sőtér megfélekezik arról, miféle ember, miféle lehetetlennek látszó megbízásáért kellene lelkesednie a hősnek. Erre szeretnék rámutatni: a lelkesedés *in abstracto* nem magyarázná a szovjet társadalom mozgásirányát az utóbbi években. A lelkesedés *miértje* még aktuálisabban vetődik majd fel, ha a szovjet írók a bürokrata karrieristáknak abszurdumba fulladó s embert tépő intézkedéseiről, tevékenységéről és az ő saját tragédiájukról meg ezzel kapcsolatban másokéről írnak, hogy azért, hogy leplezzenek, hanem azért, mert az irodalom dolga, hogy számot adjon a világról, a „valóság pártos” volta pedig — úgy véljük — arra az

esetre is érvényes, ha ezekről a dolgokról írnak. Antonov *Üresjárat* című elbeszélésében már egy ilyen esettel is találkoztunk (szintén egy sofőrnek s egy munkavezetőnek a tragédiájáról van szó), s a fentiekről győződünk meg. Ami pedig a lelkesedés és lelkesítés *mikéntjét*, tehát esztétikai vonatkozásait illeti, az érdekelhet bennünket, hogyan sikerült a műnek a tartalmi-formai egységgel felszippantania, magába olvasztania, vajon csak külsőségekben, díszként, látványosan, a műre és a hősökre aggatva, szájbarágón, expliciten jelenik-e meg, vagy szervesen, tehát szinte észrevétlenül, konkrétan: *miként*.

Mindenekfelett azonban: akik a szovjet írók műveivel kapcsolatban elsősorban felelősségtudatról, bátorságról, lelkesedésről, öntudatról — felette kétes terminusként használva őket — beszélnek, s tetejében még mindezt a mű külsőségeiben vélik felismerni, ahelyett, hogy elemzéssel kifejtenék kétségtelenül meglévő *esztétikai* kvalitásait, voltaképpen kiskorúsítják s lebecsülik a szovjet szerzőket.

Az imént már szembenéztünk a gyakorlati kritika egy újabb hiedelmével. Arra gondolunk, milyen rémületet kelt ezekben a kritikuskokban, ha az irodalmi művekben olyasmire bukkanak, amiben holmi „leleplezést” sejtnek. Akadtak emberek, akik ennek hasznosságáról szóltak. Az előbbieket viszont elvetik ezt a pragmatizmust, de ugyanilyen pragmatikus elvet szegeznek ellene. Sőtér a fiatal szovjet írók műveiről szólva azt mondja, hogy eszmeisége „megkülönbözteti ezt az új ábrázolásmódot attól a fajta kritikai árealizmustól, mely kétes értékű élvezettel »leplez« le, és ítél el ott is, ahol pedig segítenie és együttéreznie kellene.” Ezúttal ne szóljunk arról, hogy a fiatal szovjet írók eszmeisége nem ott — nem a felszínen — jut kifejezésre, ahol Sőtér látni véli, s arról se, mit tart ő (ismét csak) új ábrázolásmódnak — az alábbiakban lesz még szó bőven róla. Itt csak mutassunk rá, az irodalomnak nem az a feladta, hogy leleplezzen, sem az, hogy együttérezzen vagy segítsen (ezek szerint a személyi kultusz éveiben például kinek kellett volna az irodalomnak segítenie s kivel együttéreznie s *miként?*); úgy tetszik, az *ilyen* pragmatikus szempontoknak az irodalomban semmi helyük, mert hogy hova vezetnek, mindnyájan nagyon jól tudjuk.

Így már láthatjuk, hova jutott a gyakorlati kritika a szempontok eklektikus összeagyásával, milyen messze került a mindenkori kritika eredeti kérdésfeltevéseitől. Megelégszünk ezzel a vázlatos fejtegetéssel, s belenyugszunk abba, hogy a bebarangolt területen esetlegesen hányódtunk erre-arra, mivel útvezetőnk Sőtér rövid írása volt, melyet nyilván ő sem szánt nagyigényűnek, viszont annál inkább kivíáglottak belőle a gyakorlati kritikának azok a gyengéi, amelyek nagy feneket kerítő írásokban áttételesebben lapulnak meg. Ily módon kiváló alkalmat szolgáltatott szerény észrevételeim elmondására. Beilleszkedtem az ő kereteibe, az ő érdeklődési körébe, az ő terminológijával éltem (utalok arra, hogy a *pártosság* helyett szívesebben használok az *angazsátságot*, s más alkalommal talán majd ennek okairól is írok), s abból igyekeztem kimutatni fogyatékoságait. A továbbiakban szemügyre veszünk egy-két figyelemreméltó problémát a fiatal

szovjet írók műveiből, már amennyire a hozzánk eljutott egy-két könyv, tucatnyi elbeszélés s az a körülmény, hogy fordításban olvastuk őket, lehetővé tette ezt.

2.

Előjáróban idézzük Mallarmé két híressé vált verssorát:

*Ha eszméd nagyon kimondod
Műved páráját lerontod*

s nyomban idézzünk a hozzá nem éppen túlságosan közel álló Engels M. Harknesshez írt leveléből: „Minél jobban rejtve maradnak a szerző nézetei, annál jobb a műnek.” Hogy a fiatal szovjet írók lemondtak a szovjet irodalomra oly viszolyogtatón jellemző „szájbarágásról”, s hogy az explicitéssel kapcsolatban ismét a régóta közismert elvhez igazodnak — egyelőre ez a legérdekesebb jelenség náluk, s érthető, hogy figyeimünket elsősorban ez köti le. A gyakorlati kritika köreiből általában nagy a tanácsstalanság azt illetően, merre is kutassák most már a művek eszmeiségét vagy irányzatosságát. Pedig közismert dolog, hogy a *realista* művekben (amilyenek a fiatal szovjet írók művei) merre kell keresnünk a mű irányzatosságát; némi útbaigazítással szolgál akár Engelsnek (aki ugyan nem volt szakember e téren, s egy ízben mentegőzik is emiatt, de az irodalom szociológiai vonatkozását illetően — s a bennünket foglalkoztató kérdés is ilyen természetű — voltak megszívlelendő elképzelései) Minna Kautskyhoz írt levele: „Azonban mindig hiba, ha a költő a saját hőiséért rajong. Ön pedig, úgy látom, itt némileg beleesett ebbe a hibába. Elza alakjában még van bizonyos egyénítés, ha idealizáló is, de Arnoldnál a személy még inkább eltűnik az elv mögött. Hogy ez a hiányosság miből keletkezett, kiérezhető a regényből magából. Nyilván belső szükségét érezte Ön annak, hogy ebben a könyvében nyilvánosan állást foglaljon, tanúságot tegyen a világ előtt meggyőződéséről. Ez most megtörtént, letudta a dolgot és nem kell, hogy ebben a formában megismételje. Nem vagyok az irányköltészetnek mint ilyennek ellensége. (...) Nézetem szerint azonban az iránynak a *helyzetből és a cselekményből* kell folynia, anélkül hogy kifejezett utalás történe rá és a *költő nem köteles* a művében rajzolt társadalmi összeütközések *kulcsát az olvasó kezébe adni*,”

A kiemelések tőlem származnak: megjelölik vizsgálódásunk útját. Mindenekelőtt tehát a fiatal szovjet írók műveinek *konstrukcióját* vesszük szemügyre, s még néhány dolgot, ami ebből adódik, ügyelve arra, meddig merészkedhetünk pusztán a fordítás ismeretében.

Úgy tetszik, vizsgálódásra legalkalmasabb Kuznyecov *Az élet lüktetése* című elbeszélése, mindenekelőtt azért, mert az érdekes konstrukció jelentős szerepet játszik az írás mondanivalójának kicsengésében, azonkívül még egy okunk van arra, hogy épp ezt az írást válasszuk: Sőtér is foglalkozik vele, s nem lesz érdektelen szemügyre vennünk, milyen eredményre jutott. Mielőtt azonban munkához lát-nánk, vessünk egy pillantást a többi fiatal szovjet író előttünk heverő

írásaira is, hiszen akad közöttük néhány, konstrukció tekintetében igen érdekes alkotás. Bennünket Antonov *Úresjárata* című elbeszélésének bonyolult konstrukciója vonz leginkább — s minthogy Antonovot is a fiatalok között említjük, látnivaló, hogy nem generációként fogjuk fel őket. A szerző, aki maga is szereplője az *Úresjárata*nak, első személyben ír egy sofőrrel, akivel az imént ismerkedett meg, s akit nyomban leendő riportja hőseül választott. A meglepő fordulatokban igen gazdag írás három egymástól jól elkülönülő részre tagolódik (noha a szerző tíz „fejezetre” osztotta) aszerint, hogy a sofőr előbb a munka hősenek, majd a megrögzött gazembernek, végül pedig a megrontott, félrevezetett embernek a szerepében jelenik meg előttünk. S e három fordulathoz három véletlen segít hozzá: a szerző véletlenül szemeli ki hőseül ezt a sofőrt, ugyanis korunk hőseit már előzőleg olyannak képzelte fizikailag, amilyen ő; majd pedig, az erdőben kószálva, véletlenül eltéved, s ez vezeti rá, hogy a sofőr gazember; s ugyancsak véletlen folytán jön rá, hogy csupán megmételvezett bűntárs, a gazember viszont nem ő, hanem a karrierista munkavezető. Így már a sofőrrel alkotott képünk — az ő aktív közreműködésével, hiszen a végén valóban hősieken viselkedik — közelebb kerül az írás elején róla alkotott képhez. Ezt a konstrukciót akár le is rajzolhatnánk: három egymást érintő, egymástól jól elválasztott, tehát nem egymást szelő kör — azzal, hogy a harmadik érinti az elsőt is. Azt kellene kikutatnunk, amit ez a három kör — hogy képletesen szóljunk —, ily módon mindegyikükön kívül eső, de együttesen alkotott központjába bezár. Képzeldhetünk akár arról is, hogy ez a központ — vizuálisan szemlélve —, három kiálló tüskéjével, a három véletlennel az egyes körök közé ékelődik. Képzeldés helyett azonban inkább állapítsuk meg, hogy a három részre tagolódo elbeszélésnek van bevezetője s befejezése is, s ezekben is egy-egy véletlen mozdítja elő a cselekményt: a szerző véletlen folytán szánja rá magát, hogy a tajgára utazzon, s a véletlen folytán menekül meg onnan, a biztos fagyhaláltól: egy repülőgép észreveszi a hóvihar után a járhatatlan utakon veszteglő teherautót.

Ez az érdekes, sok talányt rejtegető konstrukció, melyhez hasonlót azonban már nem egyszer láttunk, nagyon csábítja a kritikust, amikor azonban a konkrét szövegből a vele kapcsolatos sejtéseit ismételten megkísérli ellenőrizni, rájön, hogy pusztán a fordítás alapján nem bocsátkozhatik bele ennek az utalásokban igen gazdag, szókimondó, helyenként ugyan riportázsba fulladó, s az explicitiségtől sem annyira tartózkodó szöveg konstrukcióbeli összefüggéseinek és ellentmondásainak elemzésébe. Ugyanis a konstrukció egymást érintő s egymáshoz visszakanyarodó körei egy fajta bűvös kört zárnak be, tehát zárt világot adnak, s ha ehhez még hozzáadjuk a sorozatos véletlenek nem is akármilyen, hanem magában a konstrukcióban kifejezésre jutó, mégpedig jelentős, hogy úgy mondjuk, egyetlen előmozdító szerepét, akkor ez a konstrukció reménytelen kiúttalanságot sugall. A feszültséget az adja meg, hogy a parázs szenvedéllyel megírt, köntörfalazástól mentes szöveg explicit részei, az összezsapó erő, az ábrázolt jellemek, a történés mozgásiránya előre mutat, s meggyőzően ellentmond a bűvös kör konstrukciójának, s hogy *miként* — annak megválaszolását egy-egy

mondat árnyalatnyi eltérése is befolyásolhatja. Az egyértelmű feleletet főként az utolsó, a menekvést előmozdító véletlen nehezíti meg. Ha a konstrukcióban ekkora szerep jut a véletleneknek, kivált ilyen aktuálisan társadalmi témájú szövegben, akkor az a mondanivalót módfelett bonyolulttá teszi, s a vizsgálódót gondos szövegelemzésre készíti. Az eredeti hiányában azonban nem vállalkozhatunk a konstrukció és az expliciten levonható mondanivaló közötti feszült ellentmondás kibogozására, noha az rendkívül izgalmas feladat volna. Könnyen lehetséges, hogy az eredetit olvasva felrónánk a szerzőnek ezt a konstrukciót. Hogy milyen sok múlik egy-egy mondaton, ahhoz elég elolvasni Lukács György kritikáját Déry Tibor *A befejezetlen mondatáról*, melyben Lukács kimutatja, hogy ha Déry egy bizonyos helyen kihúzott volna néhány mondatot, egészen más kicsengése volna a háromkötetes műnek.¹

Érdekes Antonov *Aljonka* című elbeszélése is. Konstrukcióját tekintve őst közvetlenül Boccaccio *Dekameronjában* látjuk: egy teherautón, mely hosszú útra indul a lakatlan szűzföldeken, összeverődik néhány ember, a beszélgetés során — anélkül, hogy megállapodnának benne — ki-ki elmond egy-egy önálló, kerek kis novellát. Az elbeszélés keretébe lazán vannak beépítve ezek a novellácskák, s mondhatnánk, kissé ügyetlenül. A kihalt vidéken, a teherautón ugyan alig történik valami, az ügyesen vezetett párbeszéddel a szerzőnek mégis sikerül elébünk varázsolnia a szűzföldek életét, páratlanul érdekes embertípusokat és emberi sorsokat ismerünk meg (itt kell felhívunk a figyelmet arra, hogy úgy tetszik, Antonov vonzódik az egzotikus tájak életének rögzítéséhez, ám műveiben mégsem találunk egzotikus romantikát, ellenkezőleg, meglepően izig-vérig modern életet, problematikát, embereket állít elénk), s ez főként azért sikerül a szerzőnek, mert ügyesen él a retrospekció és az asszociáltatás olyan módszereivel, melyeket a modern próza eredményesen alkalmaz. Ennek ellenére sem sikerült a kis novellákat szervesen beleágyaznia az elbeszélés egészébe, csupán minimális megokoltságukat biztosította: azt, hogy a szereplők a beszélgetés során felvetődő apropók kapcsán mondják el életüknek egy-egy eseményét. Előző novellájának szerkezete fegyelmezetten zárt, ezé viszont roppant laza: a szerző beiktathatna akár még tizenöt szereplőt tizenöt újabb novellácskával, az írás nem sýnylené meg, folytathatna a végtelenségig; maga a konstrukció lényegesen nem segít hozzá a mondanivaló kibogozásához.

A retrospektíva különben nagy gondot okoz a modern prózának, a boccacciói konstrukció s a vele való küzdelem ott kísért Joyce-től Proustig s Faulknerig, konstrukcióbeli bonyodalmakat és aránytalan-

¹ Még egy példa: a *Lítjeraturnaja Gazeta* ez évi 23. számában I. Kozlov hírl adja, hogy Kuznyecovnak *Az asszony* című elbeszélésében, amelyet a *Junosztj* tavalyi 6. száma közöl, egyik hőse, Subman tanító ezt mondja: „Szerfelett haragszom azokra, akik atom-bombákat találnak fel ahelyett, hogy minden erővel és eszközzel az élet meghosszabbításán fáradoznának. Paradoxon ez: pusztító, nem pedig életét eszközöket találunk fel.” Mivel a kritika kifogásolta, hogy a szerző nem tud „főlebe emelkedni hőseinek”, Kuznyecov kihúzta ezt a párbeszédet, úgyhogy amikor az elbeszélés újra megjelent, ez a rész már nem szerepel benne, s Kozlov úgy véli, a szerző helyesen járt el. Ez a példa is mutatja, mennyit tesz egy-két mondat kihúzása, másrészt viszont intelem számunkra, mert nem ismerjük a szövegvariánsokat. A kritika érvével viszont több okunk is van nem egyetérteni, ez azonban más témakörhöz tartozik, s alkalomadtán majd foglalkozunk is vele.

ságokat okozva (gondoljunk csak Faulkner *A medvéjére*: az elbeszélés fele a voltaképpeni elbeszélés, a többi, szinte csak függelékként hozzácsapva, az elbeszélésbe bele nem ágyazható retrospekció), s ez a küzdelem hozta létre Norman Mailer híres időgépét is, mellyel azokat a konstrukciós nehézségeket vélte megoldani, melyeket a szokásos úton be nem építhető, de a szerző által a mű egészére nézve fontos, nélkülözhetetlen, a lényegét alaposan befolyásoló retrospekció okozott. Antonov még csak kísérletet sem tett *Aljonkájában* arra, hogy birokra keljen ezzel a konstrukciós feladattal, maga ez a laza konstrukció csupán abban a szembetűnő törekvésében volt segítségére, hogy egy konkrét cselekmény nélküli elbeszélésben képet fessen a sztyeppe, a szűzföld életéről. Ez a törekvés viszont korunk prózáját jellemzi — s ezzel már utaltunk is a problémákra, melyek felmerülnek, s megválaszolásuk ez esetben is — mint annyiszor, például Pilnyáknál is — közismert.

Szólhatnánk Akszjonov *Kollégák* című regényéről, melyet azonban, műfaját tekintve, ifjúsági regénynek tartunk, a „műfaj” minden átkával: van benne tévelygés, kaland, rokonszenves, izmos, álmodozó, naiv, durcás „három jó barát”, akik az életbe lépve meghökkennek, veszélybe kerülnek hajólétrákon, munkásbarakkokban, majd lövöldözés is van benne és életmentés is, megfeszített ádozatos munka is, ott vannak az orvosi hivatás titkai is, egzotikum is, sport is, csalódás is, szerelem is, életkérdések felvetése is, filozofálgatás kamasz szinten, mindentől egy kicsi — s mindez az akcióregények jellegzetes felszínességével. Nagyon markol, meghökkentő, sosem hallott dolgokat mond a szovjet emberek életéről — de csak a felszínen marad. Izgalmas olvasmány, rokonszenves írás, de inkább csak azt sejteti, mit kaphatunk az írótól, ha van hozzá készsége és tehetsége, hogy bonckésével mélyebre hatoljon. A *Fej vagy írás* címmel megjelent szöveg — azt gyanítjuk, *Jegy a csillagokba* című újabb regényének részlete — azt bizonyítja, várakozásunk megokolt, törölmetszett íróról van szó, s ha a regény egészéhez hozzájutunk, érdemes lesz külön foglalkozni vele.

Marad Kuznyecov *A legenda folytatása* című könyve, melynek érdemleges taglalása szintén meghaladja e cikk terét, ugyanígy Viktor Nyekraszov *Kira Georgijevna* című mélyre nyúló kisregénye is. Georgij Szemjonov *A nádas öblökben* című elbeszélésében és Jurij Kazakov két novellájában, *A remetében* és *A falusi állomáson*ban a konstrukciónak nincs akkora szerepe, hogy érdemes volna külön is vizsgálgatni.

Íme a leltár, s most már visszatérhetünk Kuznyecov *Az élet lüktetése* című novellájához. A cselekményt egyetlen mondatban összefoglalhatjuk: az útépítők telepének munkavezetője felsőbb utasításra megbízza a bulldózer sofőrjét, vigye el az áradástól járhatatlan utakon a telep orvosát egy távoli faluba, ahol egy asszony vajúdik — az elbeszélés ezt az utat írja le. Konstrukcióját olyan zeneműhöz hasonlíthatjuk, melyben az erőteljes nyitány után messze tájakra kalandozik a zene, időnként azonban fel-felhangzik a nyitány egy-egy tétele, s a nyitányra való emlékezés szokatlan feszültséget ad a messze kalandozott részeknek: új rezdüléseket bolygat meg bennünk. Rendkívül egyszerűnek látszó, de annál rafináltabb konstrukció: az elbeszélés

nyitányában a sofőr és a munkavezető összecsapását látjuk a reménytelennek látszó feladat miatt, igen éles képet kapunk a munkavezetőről, azután pedig a sofőrt kísérik rendkívül nehéz éjszakai útján, aki töprengés közben sok *mindenre* visszaemlékezik, közülük azonban egyet nagyon kiemelt az író: miéрт mosolygott a munkavezető, amikor az orvossal útnak indultak a bulldózeron. Háromszor vetődik fel ez a sofőrben, kiemelt helyen: a második „fejezet” ezzel a kérdéssel végződik, majd pedig az ötödik „fejezet” ezzel kezdődik. A kérdést voltaképpen válasz nélkül hagyja az író. A nyitányból visszacsengő tétel ez: ilyenkor mindig felmerül előttünk a munkavezető statikussá merevedett, nyitánybeli képe, s mivel a kérdés megválaszolatlan marad, az olvasó nem tulajdonít neki fontosságot, a reflexek dolganak véli (mint mikor ritmikusan, látszólag értelmetlenül felmerül bennünk egy-egy szó vagy mondás, arc vagy mozdulat), figyelmét azonban annál inkább felkelti, s mivel nem tud vele mit kezdeni, öntudatlanul összeveti a két hőst: a gonoszkodó, hajszoló, úgy tetszik, kiszáradt lelkű „skatulya-embert”, aki mégsem egyértelműen ellenszenves, hiszen felcsillan tragikusan *emberi* képe, ezt a munkavezetőt, és a sofőrt, a kallódó, letört fiatalembert, akinek az élet értelme kétségessé vált, alapjában véve becsületes, miként Sőtér mondja róla: „a jó munka öntudatlan igényéből dolgozik lelkiismeretesen.” Fontosnak tartjuk itt megjegyezni, hogy egyikről sem nyerünk olyan képet, mintha öntudatos, lelkesedő volna — az író ezt nyilván feleslegesnek tartja, egyébként távol áll az eszményítés szándékától. Nem foglal állást. Mégis némi útmutatásul szolgálhat az a körülmény, hogy az író nem olyan felépítésű cselekményt nyújtott, melyben a két hős együtt mozoghatna előttünk, s arról sem gondoskodott, hogy a munkavezető akár a cselekmény végén ismét csak a háttérbe tolta², ám nem engedte, hogy elfelejtsük, a nyitány ismétlődő tételeivel újra és újra elébünk varázsolta, úgyszólván „belejátszotta” a cselekménybe. A sofőr mellé azonban egy harmadik hőst tett *attól a pillanattól kezdve* a cselekmény végéig, amikor a munkavezető levonult a színről, s eltűnt a kulisszák mögött. A munkavezető *helyett* adta az orvost. S ez a csere nem az író szeszélyéből fakadt: *feltétlenül* szükség volt rá. Az orvos sem lelkes, még csak különösen öntudatosnak sem mondható, legfőbb vonásai — s ennek a továbbiakban nagy szerepe van —, hogy hivatástudata rendíthetetlen. Nélküle a sofőr nem hajtott volna végre egyébként pátoszmentes hőstettét; egészen világos, hogy fél úton megrekedtek volna (a sofőr ötször határozta el, hogy visszafordul), s abban az esetben egészen más lett volna az írás kicsengése. A szerző tehát szemmel láthatóan (ötször) nem ezt akarta, ezért viszont arra kényszerült, hogy épp *olyan* embert tegyen a sofőr mellé, akivel hőstettre képes. Afféle kísérő árnyként, afféle mozgatóerőként, afféle példaként. Persze, mint már mondtuk, ez a „példakép” sem eszményített. Így már érthetjük, milyen fontos sze-

² A sablonoktól óvakodva gondoljuk végig a konkrét szöveg árnyalt összefüggéseit e konstrukcióval; aprólékos kifejtése messze vezetne bennünket, a vizsgálódás útjának jelölése végett jól értjük meg egymást: a konstrukciót illetően nem arról van szó ez esetben, hogy a szerző a pozitív hőst a háttérben hagyta, a munkavezető ugyanis nem pozitív hős; miközben róla, a háttérbe tolt hősről megmarad mindvégig a kedvezőtlen statikus képünk, a sofőr hőstettét visz végbe előttünk.

repe volt a fentebb említett szereplő-cserének, s önként adódik a munkavezetőnek mint típusnak és a helyébe lépő orvosnak az összevetése. Mivel nekik *fedőszerep* jutott, tetteiknek s az általuk kiváltott reakciónak az összevetése — nem utolsó sorban a szerző gondos, árnyalt lélekrajzának számbavétele miatt! — igen tanulságos volna. Elégedjünk meg az utalással: a munkavezető csupán ellenállást vált ki a sofőrből, a fiatal orvos szintén, de ugyanakkor meg is indít egy folyamatot benne. A fedőszerep *mondanivalóbeli* értelmére ez is fényt derít.³

Hogy ez a konstrukció igen beszédes, s hogy vele a szerző voltaképpen már állást foglalt, nem kell bizonygatnunk. Ilyetén, ha egy elbeszélést olvasva látván látjuk, hogy az író semmiben sem foglalt állást expliciten, de egy sereg dolgot vetett fel s nem adott rá választ, a jellemeket ellentmondásosan bonyolultnak rajzolta — akkor bizvást fordulhatunk a konstrukcióhoz némi útbaigazításért.

A fentiek tudatában ismét vissza kell térnünk az elbeszélésben túlságosan is kiemelt s meg nem válaszolt kérdésre: miért mosolygott a munkavezető? Említsük meg, hogy voltaképpen több dologra nem kaptunk egyértelmű választ: például arra se, sikeres volt-e ez a viszonytagságos, áldozatos út: a sofőr hiába faggatja az írás végén az orvost, elég kétértelmű, kitérő választ kap, így a levegőben lóg a hőstett „értelmének” kérdése is — a voltaképpeni nagy kérdés mégis az a másik: egy helyen leírt szavakkal is figyelmeztet bennünket fontosságára az író: „Mi az ördögnek mosolygott? — töprengett kínlódva Vahrusev (a sofőr), mintha nagyon sok függne a választól, mintha ez a felelet fényt derítene mindenre, s békét, megnyugvást hozna.” A sofőr találgatni kezd: „Gonosz, alattomos ember és karrierista. A doktor előtt

³ Vessük fel itt a problémát: miért osztotta Kuznyecov hét „fejezetre” elbeszélését, amikor is az itt vázolt konstrukció legfeljebb két fejezetet igényel: ott tagolódk két részre a konstrukció, ahol a sofőr az orvossal útnak indul. (Fentebb már említettük, hogy Antonov *Úresjárata* konstrukció tekintetében három részre s egy bevezetőre meg egy befejezésre tagolódk, a szerző azonban tíz „fejezetre” osztotta, s tegyük még hozzá: ahol a konstrukció tagolódk, sehol sem kezdett új fejezetet a szerző.) Miért járt el így — a kérdés méltán érdekelhet bennünket. Hogy ne bonyolódjunk hosszas fejtegetésekbe: úgy tetszik, Kuznyecov nincs egészen tisztában bizonyos konstrukció nyújtotta lehetőségekkel, más lehetőségeit viszont felelte ügyesen kihasználja, tudatosan vagy ösztönösen. A zömével „töprengő” részeket például elválasztotta a mozgalmas részekről. Azonkívül sikerült a részeket külön-külön felépítenie, már ahogy a közismert szabály előírja: a fejezeteket mindig úgy kell befejezni, hogy ugyanakkor újabb problémát vessenek fel. Kuznyecovnál ez a szabály így módosul: a fejezeteket ott kell *abbahagyni*, ahol egy újabb, váratlan mozzanat felvetődik, a következő fejezetet viszont nem azzal kell kezdeni, amit az imént felvetettünk, hanem egy egészen más, szintén váratlan mozzanattal. Itt javára kell írunk, hogy ezrei alkalmá nyíltik egy-egy fontosabbnak tartott dolgot hangsúlyozottan kiemelni: miként láttuk, egyebek mellett ezzel emelte ki azt a kérdést is, miért mosolygott a munkavezető. Ezenfelül azonban, úgy látom, nyomósabb oka is volt Kuznyecovnak arra, hogy írását több fejezetre ossza: egy ilyen szűkszavú, tömör prózában, amelyben csak úgy patog a párbeszéd, a belső monológ is csupán néhány igen kifejező mondatra korlátozódik, egy-egy újabb bonyodalmon is egykettőre túl vagyunk, s közben szemtől szemben állunk a hősökkel, magunk is utazunk velük ezen a hosszú, sötét éjszakán, tehát egy ilyen szűkszavú prózában igen nehéz az idő múlásának illúzióját kelteni. A fejezetek viszont azzal, hogy mintegy félbeszakítják a cselekményt — épp ott szakadnak meg, amikor egy újabb mozzanatot vet fel az író, majd pedig a következő fejezet nem a felvetett, hanem egy még újabb mozzanattal kezdődik —, a fejezetek azt az illúziót keltik, hogy közben órák múltak el. Ilyenformán elmondhatjuk, hogy Kuznyecov nem szokványosan, noha nem ismeretlen módon, de mindenesetre funkcionálisan, igen ügyesen osztotta fejezeteire elbeszélését — viszont lehetősége nyílt volna arra is, hogy a konstrukció tagolódását figyelembe vegye, s közben ugyanezt a hatást érje el.

persze mézesmázosan beszélt, és álnokul mosolygott.”⁴ Később még egyszer felmerül benne: „A munkavezető jobbnak akart mutatkozni az idegen előtt, mint valójában? Megindította, megijesztette, hogy lekapták a tíz körméről (a felettesei) a telefonban? Vagy örült, hogy diadalmaskodott, és kinevette Vahrusevet?”

Egyéb utalást nem találunk. Meg kell hagyni, a sofőr okkal tapogatózik errefelé: a nyitányban a munkavezető szitkozódott, tegette és letölkfejezte a sofőrt, később viszont, az orvos előtt ekképp magázta finomkodva, atyáskodó fölénnyel: „Az országúton haladjon, Vahrusev. (...) Szíveskedjék odatalálni, csak egy híd van. És iparkodjék mielőbb vissza a bulldózerrel, nélküle bajosan boldogulunk.”

Mindez azonban csupán találgatás, de nem felelet. Hát akkor mit jelentsen? Hiába olvassuk el újra és újra a szöveget, sehol sem lelünk összefüggést. Pedig: „mintha ez a felelet fényt derítene mindenre”. Önmagában van talán a jelentése s értelme? Miként lehet? Mondjuk: szimbólum talán?

S ekkor felmerül bennünk egy bizonyos jól ismert mosoly: filmeken, fényképeken, szobrokon láttuk. Ötven évvel ezelőtt a parvenü raccsolni kezdett, a személyi kultusz idejében viszont oly jól ismert volt az *acélos* emberek egy bizonyos mosolya. Nem mindenki mosolygott úgy, s nem is *mindenkor*. Jellemző mosoly? S azt a mosolyt ma már szimbolikusan vehetjük?

Ha arra gondolunk, hogy e mosoly a nyitány ismétlődő tételeként mindannyiszor „belejártsza” a cselekménybe a háttérbe tolt munkavezetőt, akkor szinte mi sem természetesebb, hogy az író épp azzal jelenítse meg előttünk, ami szimbolikusan annyira illik rá. Talán jellemző, hogy a sofőr nem azon töpreng, miért adott a munkavezető oly szokatlanul jószívű gondoskodással egy kabátot az orvosnak — s ezzel is „belejártsaná” a cselekménybe —, s ugyanakkor miért oly kegyetlen hozzá — mert hiszen adott, s ez nagy csoda volt tőle a sofőr szerint —, hanem azon, miért mosolygott.

S ekkor fölremlik bennünk: mintha már másutt is olvastuk volna, hogy ezzel a mosollyal jellemezték egy embert. Átlapozva az írásokat, valóban rábukkanunk Antonov *Üresjárat* című elbeszélésében: a tajga fakitermelő telepének munkavezetője, a rátermettség nélküli szemszedett karrierista, aki még attól sem riad vissza, hogy gyilkos-

⁴ Az idézett részek, a sofőr töprengésével, úgynevezett belső monológok — s számunkra igen rokonszenves, hogy a szerző a modern prózának ezzel az eszközával él. A sofőr belső monológja azonban csak helyenként íródott első személyben, s amikor a munkavezetőről töpreng, *sohasem*: mindig harmadik személyben emlegeti magában, s ezzel nem kis bonyodalmat okoz: voltaképpen beugrik az író szerepébe, felveszi az író személyét. Persze az író is, a hős is, egy harmadikról ír és töpreng, azért használják mindketten a harmadik személyt. Csakhogy: van rá mód, hogy a belső monológban legalább a személyes névmással vagy annak ragjával különböztessük meg az író és a hős személyét ilyen nagyon is fontos helyeken: „Úgy látom, gonosz, alattomos ember.” Vagy: „Az *hízem*, karrierista.” Vagyis: úgyesen fel kell használni az első személy névmásait: engem, velem, hozzám, tőlem stb. Ezzel kapcsolatban is az eredeti kellene látnunk, hogy levonhassunk belőle némi következtetést. Ha ugyanis Kuznyecov valóban nem különbözteti meg ezeken a helyeken az író és a hős személyét személyes névmás [használatával, akkor bátran megállapíthatjuk, hogy a nem-explicitéséget — egyebek mellett — igen sokban épp ezzel éri el, a belső monológ turpis használatával. Ebben az esetben viszont szemfényvesztés is van benne. A szerzőt különben is legtöbbször azonosítandó lehet egy bizonyos *fojtig* (s hogy meddig és miként, az más kérdés) *valamelyik* hősével (leginkább egyazon írásban hol az egyikkel, hol a másikkal), hát annál inkább érzékeny a személyes névmások használata — miként az kifűnik Michel Butor egy figyelemre méltó tanulmányából.

ságot készítsen elő oly jellemző módszerekkel, amikor az a veszély fenyegeti, hogy mesterkedése napvilágra kerül, így jelenik meg előttünk: „Ez volt a szokása, hogy mindig mosolygott; akkor is, ha nem volt rá különösebb oka. Amikor elmosolyodott, szájából kivillant egy fémfog.”

Valóban oly jellemző volna ez a mosoly? Úgy tetszik, a szovjet írók műveiben talán öntudatlanul is bizonyos típusok s tulajdonságok jellemző ismertetőjeként bukkan fel. Ugyanebben a novellában valaki nem értve a szöveget, melyet az ajándékba kapott tárgyhoz mellékeltek, ezt mondja: „Ezt meg hogy értse az ember?” — kérdezte. — Komolyan vagy tréfásan? Mit jelent? Vannak emberek... Az ember sose tudja, mit forralnak a mosolyuk mögött... Lehet, hogy valami rakétán török a fejüket, de éppúgy lehet, hogy az életükre törnek.”

Úgy látjuk, szimbólumnak kell tekintenünk azt a talányos mosolyt Kuznyecov novellájában, s ha ez helyes felelet, akkor valóban igaz, ettől „nagyon sok függ”, noha nem mondhatjuk, hogy „fényt derít mindenre, s békét, megnyugvást hoz”, mert hiszen a mosoly konkrét oka továbbra is talány marad. Mint szimbólum azonban jelentős útmutatást ad a novella konstrukciójából származó mondanivaló kibogozásához; megerősít bennünket abban, hogy fentebb helyesen értelmeztük a konstrukciót. De éppen ezért nem győzzük eléggé hangoztatni: a szerzőt dicséri, hogy mindennek ellenére nem faragott negatív hőst a munkavezetőből (vagyis épp ez a konstrukció segítette, hogy ne faragjon belőle azt, s mégis állást foglaljon).⁵ A nem explicit prózának épp ez adja szokatlan átütő erejét: a mű bonyolult tartalmi-formai összefüggései felítatva hordják magukban a mondanivalót, eszmeiséget, angsaltságot.

Ha azt a mosolyt helyesen ítéljük szimbólumnak, akkor el kell mondanunk, hogy Kuznyecov végre kitört a szovjet művek szokványos szimbólumainak bűvköréből. A szovjet művészek még manapság is igen kedvelik a szimbólumokat, mégpedig főként a természeti jelenségek ragadják meg képzeletüket. Kuznyecov elbeszélésében a *vadvizek* — Sötér helyesen mutat rá — nyilván a társadalomban felbukkanó visszasságok jelképei. A mondanivalót illetően igen fontos, hogy a sofőr a vadvizekkel küzd egész éjjel, amikor pedig dolgozgeztével hazaindul, *derült az ég*. Azonos című filmet is láttunk nemrég, s annak

⁵ Sőt, az árnyalt jellemrajzban — a munkavezetőnek a sofőrben élő képét illetően — annyira ment a szerző, hogy két egészen észrevétlen, megbújt mondattal „előre vetítette” a munkavezető képét. A sofőr ugyanis egy belső monológban — a munkavezető mosolyára történt háromszori miért kérdésseltevése után —, noha egyébként nem szív-bajos, a kihaát tájon, az éjszakában azon töpreng, hogy hiszen van itt hely elég a földön az embereknek, hogy örüljenek egymásnak, elviseljék egymást, ne marakodjanak, ne éljenek a vadállatok törvényei szerint, becsülniök kellene embertársalkat, nos, ekkor egyebek között ezt mondja: „Hogyha a munkavezető értené ezt, mindig mosolyogna, nemcsak ma...” Ez a mondat igen kétértelmű volna, ha nem épp itt, a sofőrben fentebb említett gondolatok betetőzéseként szerepelne. Ebben a formájában s ezen a helyen kívánság: a mindig mosolygó ember, vagyis a csupa-mosoly ember mosolya nem az a mosoly, tehát nem kelt kétségeket. Ez a kívánság azonban némiképp sejtetés is azzal a három ponttal, s egyelőre várakozunk: jót vagy rosszat egyaránt gyaníthat az ember. A *kívánság* intenzitását jelzi, hogy néhány oldalal később, az elbeszélés végén még egyszer megjelenik a sofőrnek a munkavezető, mégpedig *álmában*, ami pedig a *sejtetést* illeti, beszédesnek találom, hogy a sok emberrel benépesített álm leírásában erre is rábukkanunk: „A skatulya formájú munkavezetőről álmódott, tangót táncolt vele, és olyan óvatosan vezette, mintha egy törékeny leányzót tartana a karján.” Jelentősége a mondanivalót illetően kétségtelen. Egyben szép bizonyítéka annak, milyen távol áll az írótl a fehér-fekete típusalkotás.

szimbólumát is jól értették. Ugyanabban a filmben a *hóolvadás*, a *jégzajlás* szimbólumával találkozunk, ami a jó öreg Pudovkin óta szintén a szovjet szimbólumok elnyűtt körébe tartozik. Antonov *Üresjárata*bán az írás befejező részének hófúvásában, a *viharban* is szimbólumot látunk, s tekintettel arra, hogy *Aljonkájában* mikor jelenik meg a *forgószél*, azt is szimbólumnak tartjuk. Kazakov *Remetéje* viszont *ködben* futkos, amikor megjelenik előttünk. Szimbólumnak kell tekintenünk azt is, amit Akszionov *Kollégák* című regényében, az első fejezet végén, a jövőjükéről tanakodó, sétáló fiatalokról ír: „a tavaszi *áradás* zsi-vaja közepette azonban néha *hátratekintenek*, oldalra és előre néznek — *előre néznek és keresik az utat*.” Szokványosságukat nem kell bizonygatnunk, s azt sem, milyen egyoldalúak azalla, hogy főként a társadalomra utaló szimbólumokat használják, viszont megfélelkeznek például a jellemekre, tulajdonságokra s oly sok egyébre utaló szimbólumok használatáról. Ilyen értelemben frissnek találjuk Kuznyecov mosoly szimbólumát.

Vessünk azonban egy pillantást arra, hogyan értelmezte Sötér e mosolyt. Kezdi ezzel: „... miért mosolygott a munkavezető? (...) Az olvasó úgy képzelheti: ez a mosoly a bizalom mosolya volt. Bizalom ebben a fiatalemberben — bizalom abban, hogy minden kelletlensége, tiltakozása ellenére is jól fogja megoldani a feladatot”. Most figyeljünk jól: ez a munkavezető mosolya, tehát az ő bizalma a fiatalemberben — legalábbis az olvasó úgy képzelHETI. Ezt a feltételes módot jól ki kell emelnünk, mert a továbbiakban Sötér megfélelkezik róla, s úgy kezeli a dolgot, mintha úgy is volna. Ezt írja: „Fontosnak érzem ezt a mosolyt — kissé az író mosolyát is látom benne, az író bizalmának jelét.” Tehát a munkavezető mosolyát, melyet a munkavezető bizalmának képzelHETTünk, azonosította az író bizalmával KISSÉ. Ezt a szót is emeljük ki jól, mert a továbbiakban elfeledkezik róla Sötér, s tisztára az író mosolyaként és bizalmaként kezeli: „... legalább egy mosoly jelzését kell arra felhasználnunk, hogy a kibontakozást sejtessük. Ez az írói mosoly: eszmeiséget is kifejez, s megkülönbözteti ezt az új ábrázolásmódot attól a fajta kritikai álrealizmustól stb.” Mint látjuk: ez az *írói* mosoly. Itt hamis okfejtést, hamis bizonyítást látunk. Mindenekelőtt az a tétel, hogy a munkavezető mosolya bizalmának jele, *minden* érvet nélkülöz, pusztán feltételezésen alapszik. Ez még nem volna baj, ha ezzel Sötér nem akarna *mást* bizonyítani. De ő akar, mégpedig azzal, a turpisággal, hogy a tételt a „bizonyítás” folyamán felcseréli: a munkavezető mosolyából így lett az író most már nem is feltételezett, hanem kész ténynek vett eszmeisége egy sereg feltételezés és tételcsere után, míg nem eljutott a végkövetkeztetésig: ahhoz, *hogy mi különbözteti meg* ezt az új ábrázolásmódot attól a bizonyos kritikai álrealizmustól. Az ilyen bizonyítás hamis voltáról — sőt többszörösen hamis voltáról — bőven tájékoztat bennünket Fogarasi Logikája.

Am ettől függetlenül: hogyan tekinthetnénk épp annak a hősnek a mosolyát az író bizalma kifejezésének, akinek az elbeszélésben — miként a konstrukcióból láttuk — *legalábbis* kétes szerep jutott. Ezt akarjuk mondani: voltaképpen az író szándékától függetlenül (azaz:

akarta-e azonosítani magát a munkavezetővel vagy sem), bizalmát akkor fejezhetné volna ki mosollyal, ha az orvost ruházta fel vele: az elbeszélésben kapott szerepe csakis őt tette volna erre alkalmassá. Abban az esetben vehettük volna szimbolikusan a bizalom megnyilatkozásának. S az eszmeiség külsőségeiben való kifejezésének is. Viszont a munkavezető mosolyát — a mű fentebb vázolt sajátosságai folytán — akkor sem tekinthetjük a bizalom és eszmeiség kifejezésének, ha a szerző annak szánta.

3.

Sőtér akkor talált telibe Kuznyecov novelláját illetően, amikor megállapította: „Hiányzik belőle mindenfajta érzelmesség, ellágyulás”, majd pedig hozzáteszi, hogy Kuznyecov „általában a kemény és szikár írásművészetet kedveli; inkább szűkszavú, mint részletező, s például a tájakat, a környezetet is igen sommás eszközökkel eleveníti meg”. Mondhatjuk, hogy ez nemcsak Kuznyecovot, hanem az általunk olvasott fiatal szovjet írók műveit általában jellemzi, s ezt igen biztatónak találjuk. Minden jel arra vall, hogy a páratlan hagyományokkal rendelkező orosz irodalom ismét elfoglalja az őt megillető magas helyet a világirodalomban, sőt kifejezhetjük azt a személyes reményünket is, hogy a világszerte pangó, a kisszerű dolgokon rágódó irodalomba nagy felrissülést hoz majd ez az irodalom, s nem egy tanulságot is. Ha Sőtér megemlíti, hogy: „Sajnos, a humanizmust sok író téveszti össze a sentimentalizmussal, s ez a hiedelem odavezet, hogy a szívhez, az olvasók érzelmeihez szólás egyféle kenetes, vizenyős ábrázolási módba hanyatlak”, s hazájának irodalmát illetően levonja a tanulságot, mondván: „Nem szeretném, ha a tíz év előtti patetikus hangnemet az érzelmes hangnem váltaná fel nálunk”, akkor mi a magunk esetében elmondhatjuk, milyen kívánatosnak tartjuk, hogy az irodalom a csip-csup dolgok helyett a nagy társadalmi témák felé forduljon, azok felé, amelyek az igényes művészetnek, lett légyen bármilyen irányzat vagy iskola, mindig is alapvető éltető nedvei voltak.