

AZ „ÍGY JÓ!” FORMAMŰVÉSZETÉRŐL

BOTKA FERENC

A leningrádi Kis Operában vagyunk, 1927. november 7-én, az októberi forradalom 10 éves évfordulójának ünnepein.

A színház főbejárata vörös bársonyba öltözött. A színpad hatalmas függönyén vetítövásznon fehérlik. Trombiták hangja harsan. Lassan elötétül a nézőtér. Megkezdődik az előadás.

A nézőtér azonban egyre izgatottabb, egyre zajosabb lesz. „Elég! Mikor lesz már vége?” — hangzik fel itt is, ott is a sorok között. Majd a szétszórt felkiáltások hatalmas erejű tiltakozássá növekednek. „Le a háborúval! Elég!” — harsogják a mikrofonok a színpad mögött elhelyezett szavalókórus hangját.

A vetítövásznon drótsövények, futóárkok képe tűnik elő a fokozatosan oszló homályból. Zuhogó őszi eső monoton dobálása hallatszik. Az árkokban halvány, szürke katonák.

A nézőtérén a tiltakozás hangjai harsognak. A katonák közül kiemelkedik egy árny. Tisztán és keményen hangzik követelése: „Elég! Le a háborúval!” Majd társainak helyeslésétől kísérve, sorolja el, egyre indulatosabban, az ideiglenes kormány be nem váltott ígéreteit a földről, a szabadságról, a békéről.

Az elégedetlenség nőttön-nő, a szavalókórus deklamációja mellé felzárkózik a teljes zenekar. S most már — kórus, hangszerek, gesztusok és színek harsogják a tiltakozás és a bosszú tette serkentő felhívását: „Ne túrd hát! Üsd, vágd!” —

A Kis Opera együttese Majakovszkij *Október Huszonötödike* c. „dramatizált poémáját” játssza, amely nem más, mint az *Így jó!* (oroszul: *Haraso!*) c. elbeszélő költemény első részlete (2—8. fejezet).

Az előadás és „szövegkönyve” érdekes, sokszínű hagyományokra támaszkodik. Már a forradalom legelső évfordulójától kezdve szokássá vált, hogy a november 7-i eseményeket és azok előzményeit versben, színjátékban elevenítse fel az új, szocialista művészet. Futurista ünnepek, pantomim előadások, tömegjátékok válogatják egymást e kísérletek hosszú sorában. (Köztük talán a legemlékezetesebb Kerzsencev 1920-beli tömegjátéka, *A Téli Palota bevétele*, amely százezres tömegeket mozgatva, a forradalmi események eredeti színhelyén, a leningrádi Palota-téren rekonstruálta a győzelmes felkelés óráit.)

Maga Majakovszkij is több ízben tett kísérletet a forradalom grandiózus változásainak ábrázolására. Első ilyen műve a *Buffo-Misztérium* (1918), amely a középkori misztériumjátékok és a modern cirkuszi

előadások groteszk keverékében elevenítette fel a „tiszták” és a „tisztátlanok” világméretű összecsapását, a „tiszták” győzelmes bevonulását a földi paradicsomba. Második kísérlete, a *150 millió* (1920) az eposzok nyelvén, az orosz Iván és Wilson Woodrow mitikus alakjainak küzdelmében igyekezett bemutatni a szocializmus és kapitalizmus erőinek élet-halál küzdelmét.

Amikor a leningrádi színházak vezetősége, 1926 decemberében, kéréssel fordult Majakovszkijhoz, hogy írjon színdarabot az októberi forradalom tízéves évfordulójára, készséggel gyürkőzött neki harmadszor is a témának. A kapott feladatot azért is szívesen vállalta, mert a dramatizálás feltételei: a mű ne legyen se opera, se operett, de a megszületett drámai törvényeket követő színdarab se — közel állt elképzeléseihez. A témát nem drámában, hanem lírai telítettségű prózában, „színpadi kompozíciójú irodalmi feldolgozásban” kívánta megörökíteni. Mi több, elképzelései nem szorítkoztak a forradalmi harcok pusztá reprodukciójára, — művét az egész szovjet korszak dokumentumának szánta. A színház számára írt hét fejezetet, amelyek az országon végigsöpülő forradalmi hullám és az első kommunista szombatok képével zárulnak, kiegészítette a polgárháború és az azt követő évek rajzával. Műve így a forradalom utáni évtized eseményeinek, változásainak teljes igényű ábrázolásává emelkedett.

SE MONDÁK, SE REGÉK, EPOSZRA KI GONDOL?

Az „októberi poéma”, ahogy művét alcímében jellemezte, azonban nemcsak időben kitágított tematikájában különbözött előzményeitől. Lényeges, sőt alapvető, minőségileg teljesen újszerű felfogás jellemzi a mű alkotói szemléletét és művészi módszerét is. E változások szorosan összefüggnek azokkal az új áramlatokkal, törekvésekkel, amelyek a szovjet irodalmi életben a húszas évek elején keletkeztek, s amelyek természetszerűen Majakovszkij költészetében is visszhangra leltek. A költő alkotómódszere 1927-ben már messze túllépett a forradalom lázas összecsapásait visszatükröző expresszionisztikus ábrázolásmódon, amely hol bibliai képekben, hol eposzi alakokban adta vissza a tovadübörgő változások érzelmi lobogását. Szemléletére igen erősen hatott az az új művészi program, amely a proletárirók, de a futuristák bal szárnyából rekrutálódott lefisták (LEF — a Művészetek Bal Frontja rövidítése) megnyilatkozásaiban is egyre gyakrabban szerepelt, s amelyet röviden faktográfiának nevezhetünk. A faktográfia hirdetői éles polémiában álltak a forradalom romantikus ábrázolóival, a legenda-teremtőkkel, mítosz-alkotókkal; hittel vallották, hogy a művészet feladata nem holmi „kigondolt” történetek, érzések leírásában, „kiszínezésében” rejlik, hanem az élet hétköznapi tényeinek, erőfeszítéseinek szikár és puritán megörökítésében. A társadalom — úgymond — olyan grandiózus változásokon megy keresztül, amelyekre az emberiség történelmében még eddig nem volt példa. Ilyen időkben a legcsekélyebbeknek látszó esemény is rendkívüli fontosságú, s a művészet akkor teljesíti a legeredményesebben feladatát, hivatását, ha vállalja a krónikaíró szerepét: a tényeket művészi formába rendezve örökíti meg korát.

Az *Igy jó!* fejezeteiben lépten-nyomon érezhetjük a faktográfia programjában meghirdetett nézetek hatását. Majakovszkij életrajzírói feljegyezték, hogy a költő gondosan tanulmányozta az októberi felkelés résztvevőinek visszaemlékezéseit, „konzultált” a még élő szemtanúkkal, bejárta az egykori harcok színhelyeit. A november 7-i eseményeket bemutató 6. fejezet egyes részletei alapján akár a régi Pityer (Pétervár) térképét is felrajzolhatnánk. Előttünk a Nyevszkij, a város főutcája, az azt keresztező Ligovka, az előkelő „Szelekt” vendéglővel. Látjuk a Téli Palota Néva-parti részét, a folyó túlsó partján fekvő Péter-Pál erődöt, a Nyikolajevszkij- (ma: Schmidt hadnagy-), a Troiczkij (ma: Kirov-) és Lityejnij-hidakat. Látjuk a palota belső terét, az azt körülölelő hadügyminisztérium két szárnyát, középen a híres rácsos bejárattal, s a város másik oldalán fekvő Szmolnijt, a felkelés központját. Ez a konkrétság és pontosság érvényesül az események neves résztvevőinek a megjelentetésében is: a poémában több ízben szerepel Lenin, megismerkedünk a párt veteránjaival, Antonov-Ovszejenkóval és Podvojszkijjal, a Téli Palotát ostromló csapatok prancsnokai-val, találkozunk az ellenséges tábor vezetőivel, mindenekelőtt Kerenszkijjal, az Ideiglenes Kormány fejével, s kormánya számos tagjával.

Ezzel az aprólékos, történelemrajznak is beillő alaposággal azonban nemcsak az *Igy jó!* „történeti” fejezeteiben találkozunk. A részletező precizitás jellemzi a magánéletet megelevenítő kisebb lélegzetű leírásokat is, így például annak a hatalmas moszkvai bérkaszárnának a rajzát, melyben a költő élete végéig lakott, s amelyet egykori tulajdonosáról Sztahеjev házának neveztek (11—12. fejezet). Itt voltak az El-En-Té (Legfelsőbb Népgazdasági Tanács) és a Glavtop (Tűzelőanyagellátási Főigazgatóság) irodái s az ugyancsak tulajdonosáról elkeresztelt Zungyelovics vendéglő: egész kis világ, amelynek bemutatása — a faktográfia előbb említett követelményeinek megfelelően — szintén a „történelemhez” tartozik. (L. például a spekulánsok nyüzsgésének rövid jelzését, a „jobb időket” megélték felvillanó képét, akiknek még mindig maradt annyijuk, hogy jegy nélkül étkezzenek a Zungyelovicsnál; a mindenütt ott sürgő „pótolhatatlan” specialista alakját, aki minden lehetőséget megragad, hogy kiváltságait aprópénzre váltsa, vagy közeli „rokonát”, a közoktatásügyi népbiztos, Anatolij Vasziljevics Lunancsarszkij, személyes támogatását élvező és távolról sem igénytelen tudós gunyoros rajzát, aki vaj, tüzelőfa és foszfor helyett — lóhussal tér haza a raktárból stb. stb.).

KORTYOLJ A FOLYÓBÓL, MELYNEK NEVE — „TÉNY”

Az elmondott példák mellett azonban az elbeszélő költeményben számtalan olyan helyet is találunk, amelyek azt bizonyítják, hogy Majakovszkij sok mindenben túllép a faktográfia programjában meghirdetett elveken.

Mindenekelőtt: találunk az *Igy jó!*-ban „történelmietlen” részleteket, amelyekben felbomlik az események szigorú kronológiai rendje. Ilyen például a csodálatos mozgalmasságú 10. fejezet, amely a Szovjetunió köré fonódó katonai blokádnak, a meginduló intervencióknak és a feltámadó belső ellenforradalom képét vázolja. Majakovszkij egyidejűleg ábrá-

zolja a jobboldali kozákság és a monarchista fehér csapatok délről, nyugatról és keletről induló támadásait. A történelem megállapítja ugyan, hogy az imperialista intervenciók novoroszijszki és archangelszki partraszállásai még 1918-ben, hogy Jugyenicis tábornok Petrográd elleni támadása 1919-ben, s hogy Kolcsak tengernagy szibériai és Vrangel krími akciói ugyancsak 1919-ben, illetve 1920-ban történtek. Majakovszkijnek mint művésznek azonban ebben az esetben mégis igaza van. A világ minden tája felől támadó ellenforradalom, s a kíméletlenül fojtogató ostromgyűrű egyszeri, „szinkrón” felidézésében sokkal hűbben és életszerűbben ábrázolja a fiatal szovjetország élet-halál küzdelmét, mint azt a történelemkönyvek adataiban precíz, de száraz leírásai teszik.

Másik példának a Kuzskova—Milyukov kettős dada-jelenetét tartalmazó 4. fejezetet említenénk. J. D. Kuzskova a jobboldali szociáldemokrata párt neves képviselője volt. Ez a párt élesen szembeállt a bolsevikekkel és a polgári forradalom után közeli kapcsolatba került a még jobboldalibb „alkotmányos demokrata” (kadét) párttal, amelynek élén a rábeszélőkészségéről híres, nagy bajuszú P. M. Miljukov állt. A leányszoba-jelenet, amelyben az ötvenes évekhez közel járó hölgy megvallja „titkát” az ágya mellett virrasztó „bajszos dadának”: belebolondult a szabadságról fennköltten szavaló Kerenszkijbe (Szásába) — valóban képtelenség, ellentmond minden nagybetűvel írt Ténynek. De igenis jogos és művészileg helytálló, ha a tény fogalmát abban az idézőjelbe tett formájában használjuk, ahogy az Majakovszkij programadó invokációjában szerepel. Az adott szituációban ez a jelenet sokkal többet mond el a különböző jobboldali pártok egymáshoz való közeledésének belső indítékairól, szabadság-frázisaiknak minden motívumáról, mint a legkülönbül megírt politikai replika. S ha az elmondottakhoz még azt is hozzávesszük, hogy Majakovszkij mindezt olyan irodalmi parafrázis keretében mutatja be (Tatjana szerelmi vallomásának átírása, Puskin: *Jevgenyij Anyegin* c. elbeszélő költeményének III. fejezetéből), amely minden orosz és világirodalmat ismerő olvasóban ellenállhatatlanul feltörő szatirikus emóciókat gerjeszt, akkor válik előttünk igazán indokolttá és igazolttá a költő „valóságtól elrugaszkodó” groteszk játéka.

A faktográfia követelményeit e merészen felborító esetektől eltekintve még egy harmadik dologra is rá szeretnénk mutatni. Majakovszkij egyetlen sorában sem mutatható ki a tények mechanikus, „objektív” kezelése, ami — mondjuk — egy statisztikai jellegű szociográfiai munka elengedhetetlen feltétele. A költő mindig alaposan megválogatja, milyen tényt, jelenséget vagy eseményt vesz a tollára. S a válogatáson túlmenően, tényenként és esetenként más és más az a mód, ahogy azt alkotásának épületébe beágyazza. Másképpen állítja elének például a régi rend képviselőinek portréit, cselekedeteit (1. például a Kerenszkijt bemutató 3. fejezetet, vagy a „liberális” hadsegéd és Popov törzskapitány politikai „eszmeftuttatását” az 5. részben), s megint másképpen a háborútól és ígéretéstől megcsömörlött katonatömegek ösztönös lázongását (2. fejezet) vagy a felkelést tudatosan előkészítő szervezett munkásokat (5. fejezet).

Mindezek azt bizonyítják, hogy az *Igy jó!* sokfelé ágazó, színes és változatos tematikája mögött nagyon is határozott, céltudatos és lé-

nyegre törő szerkesztői koncepció áll, amely a nagy történelmi mozgások alapvető vektorait, eredőit igyekszik felfedni, megmutatni.

A faktográfia után itt kell felhívunk a figyelmet azokra a vonatkozásokra, amelyek az elbeszélő költemény művészi megformálását a húszas évek másik irodalmi irányzatával, a konstruktivizmussal is rokonságba hozzák. A konstruktivisták (többségükben festők és szobrászok) az ábrázolás tárgyát alkotó látvány, jelenség lényeges, belső tulajdonságainak megragadására törekedtek. A legtöbbször eltekintettek a külsőleges, lényegtelennek tartott momentumok rögzítésétől, csak feszülő erővonalak, formák, színhatások összefüggéseire figyeltek, s így kifejezési eszközeik is csupán a vonalak, görbék, színfoltok kombinációira szorítkoztak. A konstruktivizmus számos képviselője nagy figyelmet szentelt a különböző térhatások tanulmányozásának, s a kubizmus nyomán különböző ábrázolási síkok váltogatásával igyekezett a tárgyak, jelenségek lényegéig hatolni.

Hogy a konstruktivizmus és az *Igy jó!* alkotómódszerének összefüggései mennyire tudatosak és programszerűek, annak bizonyosságára érdemes röviden idéznünk a költő 1928-ban írt önéletrajzának (*Én*) idevonatkozó sorait: „különböző fontosságú történelmi tények szerepelése — az ábrázolási síkok váltakoztatásával —, amely csak a személyes asszociáció folyamatában lehet törvényszerű...” Maga Majakovszkij a „Beszélgetés Blokkal” c. részt és az „Egy csöndes zsidó mesélte nekem, Pavel Iljics Lavut” kezdetű fejezetet hozza fel példaként az említett ábrázolási eszközökre. — Mi is ezt tesszük.

Az orosz szimbolizmus legjelentősebb reprezentánsával való találkozás leírása közvetlenül az októberi felkelés győzelmének bemutatása után következik az elbeszélő költeményben (7. fejezet). A fegyverzaj elült, a rakparton egy lélek se, a halvány holdfényben az Auróra „ormótlan bálnaként” bukkan elő a sötétből. Az utcakövön apró tábornóz ég, mellette sovány, görnyedt katona — Alekszandr Alekszandrovics Blok. A kezét melengeti. Majd az ismert beszélgetés következik a futuristák beigazolódott forradalmi programjáról, a szimbolizmus és a régi művészeti irányzatok alkonyáról. S Blok rezignáltan felel: „Jó így.” De hozzá teszi: „Azt írják... faluról... a kastély lángban áll, könyvtáram odalett.” A lejátszódott történelmi változások szempontjából pillanatnyilag érdektelennek látszik, hogy azok hogyan tükröződnek Blok felfogásában, de állásfoglalása mégis rendkívül érdekes, röviden felvillanó fényében megpillantjuk a haladó értelmiségnek forradalommal szembeni átmeneti ingadozását, de Blok egész későbbi költészetének kettősségét is. — Majd hirtelen 180 fokot vált az ábrázolás síkja: előttünk dübörögnek az orosz falu ösztönös forradalmi megmozdulásának lépései, amelynek fékezhetetlennek látszó erejét „vigyázta, vezette, sorokba rendezte a párt”. A két cselekménysorozat látszólag független egymástól. Egymás mellé helyezve azonban meglepő mélységekben fejezi ki a forradalom méhében működő belső erőket.

Vagy nézzük a tönkrevért ellenforradalmi hadak fejvesztett menekülését megjelenítő 16. fejezetet. Fontos ezt leírni? A „lényeghez”: a szovjet fegyverek visszavonhatatlan történelmi győzelméhez e végvonalás bemutatása már — látszólag — semmi újat sem ad. Ez igaz. Magának a menekülésnek a ténye valóban érdektelen. Mindezt azon-

ban Majakovszkij annak az ogyesszai félénk zsidó kispolgárnak a szemével mutatja be, aki hónapokig, évekig rettegett a fehérterror kegyetlenkedéseitől, pogromjaitól, s most kárörvendően szemléli — még csak — félig félrehúzott ablakfüggönye mögül az ellenfél pusztulását. E képbén nemcsak Vrangel bukását érzékelteti a költemény, hanem a Lavut által képviselt rétegek első szabad lélegzétvételét, s ezen túlmenően azt a felszabaduló belső magatartást is, amely már potenciálisan a szovjet rendszer hívévé predesztinálja őket. (Pavel Iljics Lavut egyébként Majakovszkij baráti köréhez tartozott, az 1926—30-as években a költő szavalóestjeit szervezte.)

Itt, a különböző „ábrázolási síkok váltakoztatásá”-nál — sőt, mint az utóbbi példánál láttuk: keresztezésénél, egyidejű szerepeltetésénél — kell beszélnünk a költő „egyéni világát” megörökítő fejezetekről, amelyek ismét más látószögből mutatják be a kor tovarohanó változásait.

(A kérdés rövid felvázolásánál nem kerülhetjük meg annak a szokatlan és az életben eléggé ritkán előforduló háromszögnek a felrajzolását, amelynek szereplői: a költő, barátja Oszip Brik, s annak felesége, mindkettőjük kedvese — Lilja Jurjevna. Maga Lilja a következőképpen emlékezik vissza hármójuk kapcsolatára: „Oszip Makszimovics első férjem volt. Tizenhárom éves voltam, amikor vele találkoztam. Abban a gimnáziumban, ahol én tanultam, ő politikai gazdaságtan szakkört vezetett. 1912-ben házasodtunk össze. — Amikor megmondtam neki, hogy Majakovszkij és én megszerettük egymást, úgy döntöttünk, hogy nem fogunk elválni egymástól. Majakovszkij és Brik már közeli barátok voltak, olyanok, akiket azonos szellemi érdeklődés és közös irodalmi munka szorosan összekapcsolt. Így történt, hogy életünket szellemileg, de nagyrészt területileg is együtt éltük le.”)

E „kis világban”, amelyet a költő az osztályok összecsapásaitól robbajló és hatalmas feszültségeket hordozó fejezetek közé iktatott, az eddig megismert problémáktól teljesen elütő, de szintén az egykori élethez hozzátapadó gondok, kérdések bukkannak elő: A költő gerendát cipel a didergő városon át, hogy „négyyszer négy rőfnyi” lakásukban elviselhető hőmérsékletet teremtsen. Baltájuk nincs, zsebkéssel lát neki a munkának. Mikor már ropog a tűz és mindnyájan elszendvednek a régen várt melegtől, a rövid boldogság majdnem életükbe kerül: az eldugult kémény füstje kis híján megmérgezi őket. — A békeidőkben kiló- sőt mázsaszámra kapható só valóságos kinccsé válik, most már dekákban és grammban mérik, s Majakovszkij az utolsó csipeten nővérével, Oljával osztozik, aki azt markában kuporgatva viszi édesanyjukhoz, régi preszniai lakásukba. — De már ennyivaló sincsen, a szomszédok az inget kölesre cserélik, s Lilja szeme bedagad a vitaminhiánytól. A költő — egész napos szaladgálása eredményeképpen — virág helyett sárgarépával kedveskedik neki...

Ismét feltehetjük a kérdést: lényeges ez? Mond valami újat, érdekelteset a nagy történelmi tabló egységében? Feltétlenül igen! A leírt „apróságok” alulról, az egyszerű és szenvedő, a szovjet hatalmat kibőjtőlő honpolgárok világa felől mutatják be a hosszú polgárháború nehéz hétköznapijait. A 11—15. fejezetek „kis világa” éppoly lényeges építőeleme az elbeszélő költemény épületének, mint az őket megelőző „történelmi” részletek. Példájukon nagyon jól érzékeltethető, hogy a

faktográfiához hasonlóan, a konstruktivizmuson is messze túllépett a költő. Felhasználta ugyan az irányzat programjának néhány gondolatébresztő momentumát, mindenekelőtt az ábrázolás többsíkúságára vonatkozó elképzeléseket, valamint a műalkotás feszes, ökonomikus megszerkesztésére irányuló törekvéseket; de ugyanakkor nem követi a konstruktivista alkotások külső, absztrakt formai megoldásait. Az új rendszer segítségével kitapintott erővonalakat csak váznakak tekintette, — teljességre törőn: húst-vért, életet rakott rájuk. A felfedett „grafikus” összefüggéseket nem tartotta öncélnak, nem állt meg statikus bemutatásuknál, vektor-vonalaikból rendszereket alkotott, amelyek a tipikus helyzetek megvilágítását szolgálják, s amelyek bonyolult mozgása bejárja az élet minden területét.

S e teljességhez és többsíkúsághoz még az is hozzátartozik, hogy Majakovszkij a szorosan vett epikai cselekménybe a hagyományos értelemben vett tényeken, eseményeken kívül, az érzéseket, a lírát is beleágyazza. A lírát olyan formában, ahogy azzal az egyes jelenségek megfogalmazását kíséri, mintegy állandóan változó felhangként, kiegészítésként, és olyan formában is, hogy egy-egy szerkezeti egység után megállva, kerek, akár önálló költeményként is helytálló „kitérőkben” összegezi érzéseit. (L. a 9. és 17. fejezeteket.) Az *Igy jó!*-nak ezek a „lírai betétjei”, amelyek a szovjet hazafiságnak legszebb, legemlékezetesebb megfogalmazásai közé tartoznak, szintén a poéma szerkesztési alkotóelemei, az ábrázolt korszak totalitásának méltó érzékeltetői.

TAVIRATKÉNT REPÜLJ, KÖLTEMÉNY!

Az elbeszélő költemény e sokfelé ágazó és változatos tartalmát nem lehetett a képszerű megjelenítés hagyományos formáival, eszközeivel megragadni. A sorokban a kor változásai lélegzetet elállító gyorsasággal rohannak, s dinamizmusuk nem ábrázolható a megszokott állóképekkel, nyugodt áradással. A költőt a tárgy mozgástörvényeinek felfokozott tempója ellenállhatatlanul a képszerű megjelenítés új formáinak kikísérletezésére, megalkotására kényszeríti, amelynek azonban már szintén vannak előzményei a húszas évek művészi törekvései között.

Az „orosz montázsra” gondolunk, a némafilmnek arar a formai vívmányára, amely elsősorban Eizenstein nevéhez fűződik, s amely a *Patyomkin páncélos* c. filmben nyerte el klasszikus megvalósulását. (A film az 1905-ös forradalom huszadik évfordulójára készült, s mindössze két évvel előzte meg az *Igy jó!* megszületését.)

A „montázs” szakít a tárgyak, jelenetek szokványos, statikus bemutatásával, a látványt több aspektusból, a mozgás különböző stádiumaiban rögzíti. A rohanó gyorsvonal helyzetváltozásait például nem egyetlen nézőpontból fényképezi, hanem felbontja képeit: távoli és közeli felvételek váltogatják egymást a legkülönbözőbb oldalakról felvéve, úgy, hogy azok minél tökéletesebben kifejezzék a mozgás sebességét, dinamikáját. A „montáznak” ezt az egyszerű formáját már a század első évtizedének filmjei is felfedezték, de művészetté — a *mechanikai* mozgások puszta reprodukcióján túlmenően — csak a húszas évek szovjet filmművészete emelte: Eizenstein montázstechnikája a lázas

tempóban tovarohanó társadalmi mozgások tökéletes, adekvát kifejezőmódjává fejlődött.

Majakovszkij már a tízes években otthonos volt a filmművészet kérdéseiben, később maga is filmezett, számos forgatókönyvet írt, közvetlen tanúja volt az „oroszmontázs” kialakulásának. Még lírai költeményei is tele vannak filmtől kölcsönzött formai fordulatokkal, s így nem meglepő, ha kosztatáljuk: az *Így jó!* képszerkesztése — legapróbb részleteiben is — az egykori filmművészet vívmányaitól, mindenekelőtt az Eisenstein által kialakított montázstechnikától nyerte ihletését, „alapozását”. (De hadd tegyük hozzá: maga Eisenstein is jól ismerte Majakovszkij formaművészetét, s erős hatással volt rá a költő művészi látásmódja, képalkotó fantáziája. A kapcsolat tehát kölcsönös volt.)

E költészetbe transzponált montázstechnika egyik legklasszikusabb példája az elbeszélő költemény 6. fejezete, amelyből — mint forgatókönyvből — akár kisfilmet is lehetne készíteni a november 7-i eseményekről. Csendes, „semleges” képpel kezdődik: őszi szelek fújnak, a Troickij-hídon autók, villamosok futnak. Ezután a forradalmi erők felvonulata következik Lenin emlékezetes meghatározása szerint: „Három erővel kell kombinálnunk: a flottával, a munkásokkal és a katonai csapatokkal.” A költő három képben mutatja be a Névára hajózó kronstadti matrózokat, a forradalom mellett álló kekszholmi testőrezredet és a központ felé tartó vörös katonákat. A forradalmi erők felvonulása három más tárgyú képpel váltakozik: a fehérek gyülekezőhelyére, Gatsinába menekülő Kerenszkij alakjával, a felkelés irányítóinak készülődésével a Szmolnijban, és a Téli Palotát egyre gyorsabban körülvevő ostromgyűrű bemutatásával. Ezután a „Két árny támadt...” kezdetű sorokkal a Palota-tér építészeti komplexumának „totál”-ban készített felülnézeti képe következik. Egyrészt: a forradalmi tömeg a térre nyíló kaput, a „palota torkát” szorongatja, másrészt a hadügyminisztériumnak a kapu két oldalából kiinduló két szárnya, a palota előrenyújtott karjaiként, derékon roppantja az ostromlókat. Majd újra a földön vagyunk: a Bocskarkjova női „halál-zászlóaljával” szemben álló forradalmi pavlovszkij ezred türelmetlenkedik, várja a támadás jelét (a kép megszakítja a „totált”, abba ékelődik), a palota védőinek egy része: a Mihály- és Konsztantyin-tüzérek, a kozákok, s az „asszonyhad” a túlerő láttán gyorsan elvonul (a kép a „totál” után következik). Ezt követően a palota belsejét látjuk: az Ideiglenes Kormány „záró”-ülését. Majd felvillan az utolsó kontraszt: az elnöklő Konovalov közelképe s a felkomorló Auróra. Az események ezután már egyre gyorsabban peregnek: a Péter-Pál erőd és az Auróra lövései, fényjel a Péter-Pál erődről, tömegrobajok, rohamok „hajrá”-i. A mozgalmasság a palota belső ostromában kulminál: sortűzek a lépcsőházban, szuronyharc a díványok, függönyök körül, csizmák, puskatások felvillanása stb. A „detrönizáció” után újra lelassul a tempó: először éneklik új szöveggel a Szmolnijban az Internacionálét, Podvojszkij „munkáját befejezve” elhagyja a harcok színhelyét, a hajnali szürkületben szuronyok csillogása vigyáz a kivívott győzelemre. Majd végül a zárókép, a kompozíció befejezése: újra az októberi szelek, a Troickij képe az autókkal és villamosokkal. A kép „semlegessége” kitűnően ellenpontoszza az iménti mozgalmasságot és a bekövetkezett változások történelmi jelentőségét.

Egyetlen fejezetet részleteztünk. A példákat azonban hosszan sorolhatnánk: a filmszerű látásmód, a montázs benne van a mű minden porcikájában akár leírásról (l. a zárófejezetet), akár a cselekmény megjelenítéséről (l. pl. az intervenció harcait vagy a fehérek menekülését), akár egyes szereplők közelebbi bemutatásáról (l. Kerenszkij szatirikus portréját a 3. részben), akár párbeszédéről vagy terjengő hírekről, pletykákról (l. az 5. és 15. fejezeteket) stb. stb. van szó. Mindenütt nyomon követhető a közel- és a „totál” képek váltakozása, a kontrasztokat kiemelő „felvételek” szabályos ritmusa, az egyes jelenetekben belül a látószög kitágulását és összeszűkülését érzékeltető „gépmozgások”: Fahrtok és Schwenkek rejtett jelenléte stb. stb.

Mindezen túlmenően: a filmnyelv, a montázs hatása nemcsak az egyes részletekben, fejezet-egységekben figyelhető meg, a film példája, a montázs szerkesztési technikája keresztül-kasul hatja át az elbeszélő költemény egész kompozícióját. Maguk a fejezetek is, a szerkesztés nagyobb egységében, egy-egy képsorként foghatók fel, amelyek együttes „montázsából”, ritmikus összképéből bontakozik ki a mű egésze, a „Tényeknek” és a lírának az a sajátos és megismételhetetlen tökélyű ötvözete, amelyről az előzőekben beszéltünk, s amelynek ez a megjelenítési mód az egyetlen törvényszerű, adekvát formája.

DAL VAGY SZIMFÓNIA

Befejezésül röviden érintenünk kell Majakovszkij költői mesterségének néhány „technikai” kérdését is: költeményeinek ritmikáját és rímeit. Verselésének legszembetűnőbb formai újítását, a sorok lépcsőzetes tördelését, ma már nem szükséges részletesebben kommentálnunk. Elégé ismert és köztudott, hogy e lépcsőzetesség mögött nem holmi különcködés vagy feltűnni vágyás rejlik: a versritmust tipográfiailag jelző tördelésekben egyszerűen a költő „rendezői utasításait” kell látnunk, amelyek a sorok jól hangsúlyozott előadását hivatottak elősegíteni. Majakovszkij, a „szónok-költő” nem csendes olvasmányoknak szánta költeményeit, hanem tömegnyi hallgatósághoz intézett szavalatoknak, agitatív indulatokkal fűtött lírai szónoklatoknak. Teljesen természetes tehát, ha e művek nyomtatott szövegeiben, formailag is törekedett előadásuk ritmusának, gesztusainak rögzítésére.

Kevésbé ismert azonban — s ez a legtöbb eddig megjelent magyar fordításban is érződik — verseinek belső ritmikája, amely élesen elüt az előtte létezett orosz műköltészet prozódiajától, s éppen ezért mélyebb törvényszerűségeit csak a legújabb kutatásoknak sikerült feltárniok. E munkák túlléptek azon az egyszerű megállapításon, hogy költő „verstana” nem az úgynevezett szillabo-tonikus (mi úgy mondanánk: „nyugat-európai”) verselés szabályait követi, s meggyőzően cáfolták azokat az elképzeléseket, amelyek szerint Majakovszkij verse — egyszerűen szabad vers. (E nézetek főleg külföldön hódítottak.) Ma már világosan látjuk, hogy a költő prozódiajának alapja az orosz népköltészetben elterjedt tonikus verselés. E terminus nagyon közel áll a magyar verstanban általánosan használt „hangsúlyos verselés” kifejezéséhez. A kettő azonban nem azonos. A mi nemzeti versidomunk a hangsúly primátusa mellett az egyenlő *szótagszámú* sorokon nyug-

szik. Az orosz tonikus verselés hangsúlyozása azonban független a szótagszámtól: a sorokat az egyenlő számú *szóhangsúlyok* aránya kerekíti verssé.

A „hibátlanul” és töretlenül áradó tonikus sorok klasszikus példáit találhatjuk az *Így jó!* bevezető fejezetében vagy a szovjet hazafiság, már említett, két lírai pillanatképében (9. és 17. fejezet). A tonikus versképletek azonban csak alapot, kiindulást adnak a költő sokszínű, váltakozó verselésének megközelítéséhez. Majakovszkij ugyanis nem áll meg a „monoton zöngicselésnél”. Verseinek ritmusa állandóan változik: az egymást váltó képek, érzések belső tartalmától függően hol felgyorsul, hol lelassul, hol kihagy, hol egészen más ütemre tér át.

A ritmusváltások szép és érzékletes játékát figyelhetjük meg például a Lilja betegségét leíró 14. fejezetben. A leírások, lírai részletek nyugodtan, kimérten hullámzanak a két, három vagy négy hangsúlyos sorokban. A betegség ténye, bejelentése azonban már felláztatja a szöveget, egy-egy hangsúly kimarad, izgatott párbeszédnek röviden peregnek, a belső feszültségek még az azonos számú hangsúllyal rendelkező sorok hangsúlytalan szótagjainak váltakoztatásában is kifejezésre jutnak. — Az érzelmi túlfűtöttség érdekes ritmikai példái találhatók a frontkatonák lázongásától kavargó 2. fejezetben. A tömegek nyomorát, becsapottságát felhánytorgató sorok hosszúra nyúlnak, a hangsúlyos szavak, kifejezések száma négy, öt, sőt helyenként hat ritmikai egységet is kitöltenek. A rájuk rimelő tagadások, felkiáltások azonban egy szóból, egy ritmikai egységből állnak. De az ellentmondás csak látszólagos. Az „úrt”, a kihagyás „szabálytalanságát” a szöveg előadásában hosszú pauzák töltik ki, amelyek időben, ritmusban mérve egyenértékűek a nekik megfelelő négy-öt-hat egységnyi soroknak. A „hiányzó” szavakat az előadás által kiváltott érzelmek kavargása, a várakozás, a kirobbanó forradalmi vihar feszültsége helyettesíti. — Hogy a látszólagos szabálytalanságok, „döccenések” mögött is mennyire tudatos koncepció áll, azt hely hiányában csupán egyetlen példával bizonyítjuk: A fehérek menekülnek, Ogyessza kikötője a teljes zűrzavar képét mutatja. Megjelenik a cári hatalom utolsó jelképévé növekedett Vrangel tábornok, aki szintén a hajókhoz siet. A ritmus sebesre vált, katonalépések egy-kettő-bal-jobb-jára lüktet, majd váratlanul disszonáns, „kásás” szavak „rontják el” a már-már szabályossá merevülő patogást. Hiba? Pongyolaság? Nem! Tudatos koncepció. A cári kaszárnyaszellem pusztulásának zenei aláfestése.

A ritmikai jellemzések terén azonban Majakovszkij nem áll meg a tonikus rendszer különféle variációi mellett. Ha a tartalom úgy kívánja, a költő helyt ad elbeszélő költeményében a jambus csendes lépkedésének, az anapesztusok hullámzásának, a népi rigmusok vaskos harsogásának, a katonadalok és indulók csinnadrattájának, hősi pátozásának, s helyenként még arra is vállalkozik, hogy énekeljen... A klasszikus verselés elemeivel leginkább ott találkozunk, ahol ismert művek parafrázisával jellemez. A legismertebb példa erre a 4. fejezet, ahol Puskin *Jevgenyij Anyegin*-jének jambusai csendülnek fel Kuzskova „szelmi vallomásában”; más helyütt Lermontov *Égi hajó* c. versének ritmusa szólal meg — Kerenszkij napóleoni pózainak kigúnyolására. („Osztylra vagy pártra tekintget” kezdetű sorok a 3. fejezetben stb.) Az élénken perdülő rigmusok viszont a tömegek forradalmi indulatait

vagy szemléletét érzékeltetik a parasztság ösztönös felkelését és a félelmetes erővel támadó intervenciót bemutató részekben. (L. pl. a „Kinyitjuk a bicskát”, valamint a „Sirodat ásd ki” és a „Hús vizekben hajók túrnak” kezdetű sorokat a 7. illetve a 10. fejezetben.)

Külön tanulmányt igényelnének az *Így jó!* „dalbetétei”. Az ismert dalok, indulók egy-egy sorával vagy parafrázisukkal a költő szintén jellemez. Az „It’s a long way to Tipperary” és a „Yankee doodle keep it up” részekkel például az intervenciók csapatok „hangulatát” érzékelteti (10. fejezet), a „Transwaal, Transwaal, én szép hazám” kezdetű dal a forradalom utáni Moszkva kisembereinek érzelmvilágát idézi (11. fejezet), a „Hej almácska, fényes alma” és a „Velünk Vorosilov” kezdetű parafrázisok viszont a polgárháború harci hangulatának kifejezői (7., illetve 16. fejezet). Előbbi egy népdal, utóbbi a Bugyonnij-induló átköltése. Helyenként e parafrázisok több versszakra is kiterjednek. A *Sztyenka Razin*ról szóló régi forradalmi dal átköltése, amely a már többször említett 6. fejezetben található, három teljes versszakot foglal magába, s a felkelés három fő erejét jellemzi. Az 1905-ös forradalom *Fel vörösök, proletárok* c. indulója két helyen is vissza-visszatér. A 7. fejezetben a forradalmi harcok inspirálója (l. az „Előre! Előre! Indulj hát!”, a „Kenyér kell! Szabadság meg béke!” és az „Előre, előre, előre!” kezdetű sorokat), az utolsó előtti részben a forradalom folytonosságának kifejezője (l. az „Eltársunk, csendben aludj hát...”, a „Hol ma a pénz szava törvény” kezdetű sorokat). Az elbeszélő költemény előadása alkalmával a költő ezeket a részeket halkán énekelte.

Majakovszkij sajátos és újszerű rímeinek problematikáját csupán futólag érintjük, hiszen a magyar fordítás szempontjából egyetlen, de annál fontosabb tanulsággal szolgál: a költő verseit tökéletes, nyelvünkön is jól hangzó rímekkel szabad megszólaltatni. Majakovszkij rímtechnikája ugyanis csak a hagyományokhoz szokott fül, pontosabban: „szem” számára szokatlan. A századforduló orosz műköltészete a rím kérdésében még erősen a XIX. századi nézetek hatása alatt állt, és azt vallotta, hogy a sorvégeknek betű szerint, írott formában is egyezniük kell. Majakovszkij viszont ebben a kérdésben is a népköltészet formavilágához nyúlt vissza, rímeiben a „komplex összecsengés” követelményét tartotta szem előtt. Sorvégei tehát hangzásban felelnek egymásnak, függetlenül írásmódjuk esetleges meglepő különbözőségétől. (Az orosz szavak helyesírása helyenként igen erősen eltér a fonetikus ejtés betű szerinti rögzítésétől.) Kissé leegyszerűsítve ugyan, de ez Majakovszkij rímtechnikai újításának lényege, amellyel nagymértékben kitágította az orosz rímek birodalmát, s az új lehetőségekkel élve bravúros hanghatásokat tudott elérni a különböző hangulatok, jellemzések költői megformálásában.

A költő képalkotásánál a filmművészet párhuzamára hivatkoztunk. Rítmusánál és rímeinél feltétlenül zenei vonatkozásokra kell utalnunk. A költő prozódiaja polifonikus, verse megszabadult a dallá vagy szonátává merevített lírai formáktól, szabadon áradva, változtatva merít a legkülönbözőbb ritmikai és rímeli kifejezési lehetőségekből — úgy, ahogy azt a tartalom, a tárgy, a lírai mondanivaló belső törvényei diktálják. Költészete, de különösen *Így jó!* c. poémája — szimfóniához hasonlítható, több szolamú, százféléképp felcsendülő zenei opushoz,

amely szerephez juttatja a zenekar minden tagját a fuvolától az üstdobig, s fölényes biztonságú hangszerelésben állít emléket bonyolult korának.

*

A költő alkotómódszerének eddigi jellemzésében hangsúlyozottan szóltunk azokról a vonatkozásokról, amelyek Majakovszkij formaművészetét korához, kora különféle irányzataihoz kapcsolják. Befejezésül azonban szeretnénk ezt a kérdéskomplexumot az „ellenkező” oldalról is megvilágítani. Igaz ugyan, hogy az *Így jó!* leírásai, tényszerű előadásmódja szoros kapcsolatban van a húszas évek faktográfiai törekvéseivel, igaz az is, hogy szerkesztése, kompozíciója rokon a konstruktivisták bizonyos programpontjaival, hogy költői képeiben, azok egymás mellé sorakoztatásában szinte soronként kimutatható a némafilm erős inspirációja, s hogy versének újszerű ritmikai rendszerében, rímeinek szokatlan, de tökéletesen csendülő világában latensen ott működnek az orosz futurizmus hajdani forradalmának lázas keresései. Ennek ellenére Majakovszkij művészete teljesen szuverén, egyéni, utánozhatatlan. Az egyes irányzatok munkálkodásából, kísérleteiből, csak részletmegoldásokat, a korszerű kifejezés egy-egy új lehetőségét meríti. Magába szív minden hasznosat, minden vívmányt, amit a huszadik századi orosz művészet a tízes és a húszas években fel tudott mutatni. Mind ezt azonban teljesen újjáformálja, újjáalakítja, a részleteket zseniális tökélyre emeli — a tárgyát meghatározó belső tartalmi törvények vonzásának megfelelően. Sokrétű történelemszemlélete, egyetemes társadalomlátása tökéletesen visszaadja az élet mozgásának, változásának belső dialektikáját. Ábrázolási módszere az újszerű, szocialista realizmus egyik legelső művészi megvalósulása. Lírát és epikát eggyéötöző poémája a modern elbeszélő költészet egyik legtökéletesebb mintaképe, vívmánya.