

GORETITY JÓZSEF

## Az orosz „új realizmus” értelme és eredete

Ma már kétségtelen irodalomtörténeti ténynek tetszik, hogy az 1980-as évek második felében, a Gorbacsov-féle peresztrojka és a hozzá kapcsolódó glasznoszty idején a XX. századi orosz irodalomban jelentős paradigmaváltás ment végbe. Elgondolható ez a változás néhány évig tartó folyamatként, köthető egy, a paradigmaváltást provokatívan megfogalmazó esszé (Viktor Jerofejev 1989-ben született *Halotti beszéd a szovjet irodalom felett* című írása<sup>1</sup>) megjelenéséhez, vagy egy, a társadalmi-politikai változást is figyelembe vevő évszámhoz, 1991-hez (ahogyan Natalja Ivanova javasolja<sup>2</sup>). Akármelyik változatot is vegyük azonban alapul, a tény – tény marad: néhány év alatt radikális változás ment végbe az orosz irodalom (a szerzők, a művek, az irodalmi intézményrendszer, az irodalomkritika, stb.) életében.

E változás első nyilvánvaló jele a XIX–XX. század fordulójának, az ún. „orosz ezüstkornak”, aztán a '20-as és '30-as évek „elsikkasztott orosz irodalmának”<sup>3</sup> dömpingszerű megjelenetése volt – elsősorban a szovjet irodalompolitika termékének, a „vastag folyóiratoknak” lapjain, de az átalakuló orosz könyvkiadásban is. Aki felnőtteként megélte ezt az időszakot, emlékezhet rá, hogyan olvasták „rongyosra” a *Novij Mir*, a *Znamja*, az *Oktyabr*, a *Junoszty* és a többi – akkor még szovjet – irodalmi folyóirat egy-egy kurrensnek számító, „elsikkasztott” műve(ke)t tartalmazó számát. Ez az irodalmi dömping eufóriával töltötte el az irodalmat kedvelő és az unalmas, hivatalos szovjet irodalom után valódi esztétikai élményre vágyó olvasóközöniséget. Az is gyorsan világossá vált azonban, hogy Fjodor Szologub, Andrej Belij, Jevgenyij Zamjatyin, Andrej Platonov, Mihail Bulgakov – hogy csak a legjelentősebbeket említsem – életművének hozzáférhetővé válása komoly feladat elé állította a '80-as évek végének orosz irodalmát: olyan gondolatok és poétikai eljárások váltak a széles olvasórétegek előtt ismertté, amelyek bár „életkorukat” tekintve nem voltak „újszülöttek”, mégis frissnek, újdonságnak számítottak, ennek köszönhetően a fél évszázaddal vagy annál is korábban kezelt írók kortárs művekként hatottak. Ugyancsak problémát jelentett, hogy az irodalmi folyóiratok és könyvkiadók – a könyvpiaci keresletnek megfelelően –, ezeket a szerzőket és írásokat részesítették előnyben, „elfeledkezve” mintegy a valóban kortárs, viszonylag csekély PR-értékkel rendelkező fiatal írókról és költőkről. Andrej Nyemzer az egyik cikkében<sup>4</sup> egyenesen arról beszél, hogy a peresztrojka utáni első írónemzedék éppen emiatt mintegy elveszett az orosz irodalom számára.

A paradigmaváltás második nyilvánvaló jele az volt, hogy azok a szerzők, akik a '70-es évek közepe táján indultak, és nem váltak a hivatalos szovjet irodalom részévé (és kiszolgálójává) – olyanok például, mint a *Metropol*-almanach (1979) létrehozói és közreműködői (Vik-

<sup>1</sup> Oroszul 1989-ben jelent meg, magyarul a Nagyvilág 1991/1. száma adta közre.

<sup>2</sup> Natalja Ivanova: Szkritij szjuzset: Russzkaja lityeratura na perehogye cserez vek. Szentpétervár, Blic, 2003.

<sup>3</sup> Lásd ezzel kapcsolatban a Helikon 1993/2–3. számát.

<sup>4</sup> Andrej Nyemzer: Zamecsatyelnoje gyeszjatyilyetje russzkoj lityeraturi. Novij Mir, 2000/1.

tor Jerofejev, Jevgenij Popov), a konceptualisták és szoc-artosok (Viktor Pelevin, Vlagyimir Szorokin), vagyis a tágan értelmezett orosz posztmodern képviselői –, már „ugrásra készen” várták, hogy az „eltemetett” szovjet irodalom képviselőinek helyébe léphessenek, és közétegyék évek óta íróasztalfiókban heverő írásaikat, bemutassák az új, plurális irodalmi esztétikai elveket. Ez a – nagy megszorításokkal – posztmodernként aposztrofált „másik irodalom” rendelkezett néhány olyan jellegzetességgel, amelynek vajmi kevés köze volt a nyugati típusú posztmodernitáshoz: a „szocialista realizmus” irányzatának elutasítása, a realista ábrázolásmód iránti ellenszenv, az orosz kultúrában hagyományosan meglévő „irodalomcentrikusság” megszűnésének hirdetése (az irodalom ne vállaljon magára nem esztétikai alapú – társadalmajobbító, ember-átalakító, erkölcsnemesítő, prófétai – feladatokat, az irodalom maradjon meg irodalomnak) és ezzel együtt az orosz irodalom (beleértve a klasszikus orosz irodalmat is) „szupermoralizmusának” megszüntetése, valamint az író társadalmi státuszának megváltoztatása (leemelés a piederasztálról).

A paradigmaváltás harmadik fontos jele volt, hogy azok az idősebb nemzedékhez (a „hatvanasokhoz”) tartozó szerzők, akik a brezsnyevi időszakban – ki jobban, ki kevésbé – a „nagy szovjet irodalom” részét képezték, az új társadalmi-politikai és kulturális közegben egyre érdektelenebbé váltak, háttérbe szorultak vagy háttérbe vonultak. A Viktor Jerofejev-féle felosztásban a szovjet irodalom három nagy iránya, a hivatalos vagy „titkár”-irodalom (Markov, Bondarev), a „falusi” irodalom (Rasputyin, Asztafjev, Belov, Mozsajev) és a liberális vagy „városi” irodalom (Okudzava, Trifonov, Jevtusenko) – úgy tetszett – nyomtalanul eltűnt, részben azért, mert képviselői meghaltak vagy visszavonultak az írástól, részben azért, mert a szélső baloldali és a szélső jobboldali nézeteket magukba foglaló, szovjet birodalmi és orosz nacionalista elveket hirdető publicistákká váltak és marginalizálódtak, részben azért, mert a késő-bresznyevi és a korai gorbacsovi időszakban merésznek és igazmondónak számító írásaik az új érában száználmas féligazságok hirdetésévé degradálódtak. (Jellemző példa lehet erre a peresztrojka idején publikált, akkoriban nagy port kavart, majd gyorsan érdektelenné vált regény, Anatolij Ribakov *Az Arbat gyermekei* című műve<sup>5</sup>.)

Mindennek következtében a '90-es évek orosz irodalma döntően a – tágan értelmezett – posztmodern poétika jegyében és dominanciájával zajlott. A történetmondást felváltották a legkülönbélebb szövegkonstrukciók, a „valóságábrázolást” a citátumokból, reminiscenciákból álló szövegalkotások, általánossá vált az intertextuális átértelmezések révén megvalósított irodalmi játék, az esztétikai elvekben uralkodóvá lett az irónia és a paródia, a lezárt műegész létrehozását kiszorította a töredékes írásmód és a nyitott szövegstruktúra, előtérbe kerültek a szexualitásra és az ember fiziológiai folyamataira utaló képek, általánossá vált a durvaság, a kegyetlenség ábrázolása és az ennek megfelelő, beszélt nyelvűségegre törekvő szó-készlet és beszédmód használata, az underground világához vagy valamely szubkultúrához tartozó, az elbeszélői feladat elvégzésében inkompetens „kisember” elbeszélő alkalmazása. Az e technikákkal létrejött szövegek elképesztően frissnek, izgalmasnak hatottak – különösen a hivatalos szovjet irodalom után –, kifejezték az új világba csöppent olvasók világszemléletét, válasz(oka)t kínáltak a „fejlett szocializmusból” egyik napról a másikra a „vadkapitalizmus” körülményei közé került orosz ember világnézeti kérdéseire. Egyik-másik szerző (Pelevin, Szorokin) kultikussá vált, és ha a szovjet idők íróihoz nem is mérhető, de mégiscsak jelentős olvasótáboruk alakult ki, népszerű lett gyakorlatilag az egész világon.

<sup>5</sup> Anatolij Ribakov: *Az Arbat gyermekei*. Budapest, Magvető, 1988.

Ugyanakkor a '90-es évek végétől furcsa jelenség figyelhető meg az orosz irodalomban. Először is, több olyan szerző, aki elkötelezett híve a posztmodern poétikának, az ezredfordulóhoz közeledve olyan műve(ke)t adott közre, amely(ek) mintegy visszatérést jelentett(ek) a hagyományos prózapoétikához. Viktor Jerofejev 1998-ban megjelentette *Az élet öt folyója* című könyvét<sup>6</sup>, amely minden posztmodern technikája ellenére mégiscsak egy valós utazás dokumentálása, majd 2004-ben közzétette *A jó Sztálin* című dokumentumregényét<sup>7</sup>, amely az apjához való viszonyát, és mint ennek kicsúcsosodását, a *Metropol*-botrányban játszott szerepét meséli el önéletrajzi hitelességgel; Jevgenyij Popov 1999-ben kiadja az *Éretlen zenészek igaz története* című munkáját, amely egyfelől valós történelmi (és nem történelmi) személyeket vonultat fel, másrészt a címben is jelöli (félíg ironikusan, félig komolyan) a történetmondás valódiságára való törekvést; ugyancsak 1999-ben jelenik meg Viktor Pelevin *Generation P* című<sup>8</sup>, mintegy az amerikai X-nemzedékkel párhuzamba állított nemzedékregénye, amelyben a szerző – a szöveg minden „pelevines” fantazmagórikussága mellett is – két valós, jelenkori problémát állít a középpontba: az új Oroszország virtuális reklámvilágként való működésének mechanizmusát, valamint a pszichedelikus szerek hatására megélt valóság pontos látéletét. Ezzel párhuzamosan napvilágot látott több olyan regény is, amely az új Oroszország vadkapitalista állapotának, az „eredeti tőkefelhalmozás” idejének feltárását, sodró lendületű, már-már bestsellerbe illő elbeszélését célozta meg. Hogy csak néhányat említsék ezek közül: Ergali Ger: *Telefonmesék* (1998)<sup>9</sup>, Valerij Zalotuha: *Az utolsó kommunista* (2000)<sup>10</sup>, Jurij Poljakov: *A lezuhantak égboltja* (1997). Mindeközben mind nagyobb igény mutatkozik a történetmondás becsületének feltámasztására (szerzői oldalról), illetve izgalmas történetek, életsorsok megismerésére (olvasói oldalról). Egyáltalán nem véletlen, hogy éppen a '90-es évek végétől tesz szert hallatlan népszerűsége az a Ljudmila Ulickaja, aki alighanem az egyik (ha nem „a”) legjobb történetmesélő a kortárs orosz irodalomban.

A jelenség oka elég nyilvánvalónak tetszik: az irodalom ingája túlságosan is kilendült a posztmodern poétika irányába, az olvasók egy jelentős része pedig belefáradt abba, hogy történetek helyett szövegkonstrukciókat olvasson, hogy lélektanilag hiteles, „hús-vér” hősök helyett „papírból és nyomdafestékből” álló, élettelen figurákkal találkozzon, hogy a napi életét érintő problémák helyett sematikus eszmékkel és szövegjátékokkal ismerkedjen – különösen, ha mindezt a posztmodern másod- vagy harmad-vonalbéli epigonjaitól kapja.

A '90-es évek végétől az orosz irodalomkritikában egyre gyakrabban fordul elő – elsősorban egy fiatal, mára a negyvenes éveik elején járó prózaíró nemzedék írásaira vonatkoztatva – az „új realizmus” fogalma. A *Novij Mir* 2001/12-es számában egy akkor 31 éves kritikus, Szergej Sargunov közzétesz egy beszédes című cikket (*A gyász tagadása*), amelyben nyilvánvalóan visszaulva Viktor Jerofejev elhíresült írására, a '90-es évek irodalmát egyértelmű sikertelenségnek, a posztmodernzt zsákutcának ítéli, és az irodalom jövőjét a realizmusban jelöli ki: „Az ifjú írók prózájába visszatér a ritmus, a világosság, a lakonikusság. Ez a posztmodern alternatívája. A valóság nem lesz kódös, elpusztul a sáska, újra fellélegzik a korábbi, tradicionális irodalom szelleme.” Ugyancsak a *Novij Mir*-ben, a 2003/8-as számban egy fiatal kri-

<sup>6</sup> Magyarul 1999-ben, az Európa Könyvkiadónál jelent meg.

<sup>7</sup> Magyarul 2005-ben, az Európa Könyvkiadónál jelent meg.

<sup>8</sup> Magyarul 2009-ben, az Európa Könyvkiadó jelentette meg.

<sup>9</sup> Magyarul 2005-ben, az Új Palatinus Kiadónál jelent meg.

<sup>10</sup> Magyarul a Kalligram 2005/3-4 számában jelent meg belőle részlet.

tikusnő, Valerija Pusztovaja szintén sokatmondó című cikkében (*A modern próza új „én”-je: az írói személyiség megtisztítása*), majd a *Novij Mir* és az *Oktyabr* 2005/5-ös számaiban megjelentetett írásaiban gyakorlatilag megfogalmazza az „új realizmus” programját. Az „új realizmus” megfogalmazásának második hulláma 2010-ben, Lev Pirogovnak a *Lityerturnaja Gazeta*tában közzétett cikkével<sup>11</sup> indult, mégpedig abból az apropóból, hogy kiderült: a 2000-es évtizedben a fiatal, „új realista” orosz szerzők (legelsősorban Roman Szencsin és Oleg Pavlov) jelentős sikereket értek el mind a szűk szakmában (irodalmi díjak és jelölések), mind az olvasók körében. Az „új realista” írókat védelmébe veszi többek között egy fiatal „talajos” kritikus, Andrej Rudaljov, a *Gyeny Lityeraturi* szerkesztője, Vlagyimir Bondarenko, de még az egyik legtöbbet idézett orosz kritikus, Lev Danyilkin is. Bondarenko például úgy értékeli, hogy az „új realista” írók mintegy a kommersz irodalommal folytatott harc képviselői, az általuk képviselt irodalom pedig nem más, mint visszatérés a forráshoz, a gyökerekhez. Az „új realizmus” szerzői és kritikusai mintegy elméleti bázisra találhattak Irina Rodnyanszkaja ezredfordulón írott tanulmányában, amelyben összegezve az ezredvégre kialakult irodalmi helyzetet, azt állítja: „Elveszett az érdeklődés az élet elsődleges „textusa” iránt – szemmel látható felszíne és a mélyén lévő misztikája iránt egyaránt.” Bizonyos értelemben ezt a véleményt hangoztatja esszéiben két olyan író is, akiket az „új realizmushoz” szokás sorolni: Roman Szencsin és Oleg Pavlov is. Pavlov a *Mi a realizmus?*<sup>12</sup> című írásában szembeállítja a realitást és a valóságot, ez utóbbi alatt a realitás és a szellemiség együttesét értve. Véleménye szerint az időleges az eseményben tárulkozik fel, míg az örök egy bizonyos eseményben, amely szimbólummá válik. Az igazi orosz próza így született. Ennek a gondolatnak mintegy alapozásaként *A realista szellemiségéről*<sup>13</sup> című esszéjében kijelenti: „Az élet- és szellemi energiák művészi formában való megtestesülése hozza létre az orosz próza metafizikáját.” Oleg Pavlov az efféle próza legjobb XX. századi orosz megvalósulásaként Andrej Platonov műveit hozza fel példának.

A posztmodern irodalom elvetése az „új realizmus” jegyében természetesen nem maradt visszhang nélkül. A 2010-es második hullám alkalmával megszólaltak az ellentábor kritikusai is. Olga Martinova például a provokatív *A szocreál síron túli győzelme* című cikkében először is úgy veszi védelmébe a posztmodern irodalmat, hogy a ’90-es éveket az irodalom virágzásának értékeli. Másfelől azt állítja, hogy az „új realisták” egyenes leszármazottai a szocreál irodalomnak – elég, ha csak arra gondolunk, hogy az „új realizmus” egyik legnépszerűbb képviselője, Zahar Prilepin nem másról, mint a hivatalos szovjet irodalom egyik bálványáról, Leonyid Leonovról írt monográfiát. Igor Frolov egyenesen azt állítja, hogy „az új realisták megtagadják a nyelv virtuóz jellegét, hangszerűl nem hegedűt, de még csak nem is dobot választanak – nincs hozzá tehetségük –, hanem konzervdobozokat, lábasokat és botokat. És ezzel dobolnak már egy évtizede”. Véleménye szerint az „új realista” szerzőknek semmi közük az irodalomhoz, leginkább a piranhákhoz és a sáskákhoz hasonlítanak. Vlagyimir Lorczenkov sem tartja az „új realistákat” íróknak, legfeljebb publicistának. Mihail Bojko úgy véli, az „új realistáknak” nemcsak a nyelvük szegényes – ahogyan azt Frolov állította –, hanem nagyfokú

<sup>11</sup> Lev Pirogov: Pognali nasi gorodszkih, ili Otkuda nogi u „novovo realizma”. *Lityerturnaja Gazeta*, 2010/9.

<sup>12</sup> Oleg Pavlov az *Oktyabr* 1998/1. számában kezdett el egy esszésorozatot *Metafizika russzkoj lityeraturi* címmel. A *Mi a realizmus?* című írása e sorozat 2001-ben írott munkája ([www.pavlov.nm.ru](http://www.pavlov.nm.ru))

<sup>13</sup> Oleg Pavlov: O realiztyicseszkom duhe. In: U. ő: *Metafizika russzkoj lityeraturi*. *Oktyabr*, 1998/1.

lelki szegénység is jellemzi őket, mivel írásaik nem képviselnek művészi jelleget, hanem csak a hétköznapi lét eszköztelen leírásai. Az előzőeknél sokkal magasabb intellektuális szintről, összehasonlíthatatlanul magasabb szakmai felkészültséggel bírálja az „új realistákat” Natalja Ivanova<sup>14</sup>. A kritikuskő abból indul ki, hogy az irányzatnak már maga a megnevezése is elhibázott: leginkább „reális irodalomnak” vagy „új szociális irodalomnak” kellene nevezni, mert a képviselői nem annyira szépirodalmat, mint inkább a szerzők által megélt helyzetek alig fikcionált tényirodalmát művelik. Kétségtelen, hogy az „új realizmusnak” számos elnevezése bukkan fel az orosz kritikában a „szentimentális realizmustól” a „metarealizmuson”, „új balosokon”, „protest irodalom” keresztül a „transzavantgárdig”. Natalja Ivanova kritikájában szóvá teszi az írói fantázia hiányát, a redukált, szegényes nyelvet, a publicisztikai jelleget.

Nézzük akkor, kik is lennének az orosz irodalom „új realistái”, kik a képviselői, miféle irányzatról is van szó!

Mindenekelőtt le kell szögeznünk: csakúgy, mint ahogyan egykor Natalja Ivanova az *Őnsorsrontók. A szovjet „új hullám” prózájáról* című, méltán híressé vált írásában<sup>15</sup>, a posztmodern szerzőkkel kapcsolatban az irányzat sokszínűségéről, talán nem is egy irányzathoz tartozásáról írt, akkor az „új realistákkal” kapcsolatban is meg kell jegyezni: nem egységes irodalmi irányzatról, iskoláról vagy csoportosulásról van szó, sőt, egyes vélemények szerint az „új realizmus” nem is létezik, csak fantom, csak néhány fiatal kritikus kitalációja. Kétségtelen, hogy az „új realizmushoz” a legkülönbébb írói világot teremtő, legkülönbébb világnézetű, sokszor akár egymással szemben álló szerzőket szokás sorolni, olyanokat, akik esetleg kikérnék maguknak, hogy egy csoportba tartozónak vélik másokkal. Bonyolítja a helyzetet, hogy vannak olyan „új realisták”, akik nem egész eddigi életművükkel, sokkal inkább egy-egy művükkel tartoz(hat)nak az irányzathoz. Nyilvánvalóan az irányzat sokszínűségét mutatja elnevezésének fentebb említett sokasága is: az elnevezések az egyes szerzők valóságához való viszonyát, illetve annak másságát hivatottak kifejezni.

Ezt a többé-kevésbé együvé tartozást, az együvé tartozás jelentős rétegződését, az irányzathoz sorolt szerzők egy részének a valóságábrázoláshoz való viszonyát egy olyan téma példáján szeretném érzékeltetni, amely a) egyik fontos témája volt mind a klasszikus orosz irodalomnak, mind a szovjet irodalomnak, és b) fontos témája több „új realista” szerzőnek is. Ez a téma pedig nem más, mint az ún. háborús vagy katonai próza. Ennek bemutatása során természetesen nem foglalkozom 1) a klasszikus irodalom katonai témájú prózájával (Lermontov *Korunk hőisével*, Gogol *Tarasz Bulbájával*, Tolsztoj *Kozákokjával* és *Szevasztopoli elbeszéléseivel*), 2) a szovjet irodalom elképesztő mennyiségű háborús prózájával (Szimonov, Baklanov, Bikov, A. Kuznyecov, B. Vasziljev és mások műveivel), 3) Viktor Asztafjevvel, aki a szovjet érában írott háborús témájú regényei (*Valahol háború van*, *Mai pásztorjáték*) után, az új orosz korszakban a II. világháborút és a szovjet hadsereg benne játszott szerepét újra feldolgozó, kései műveiben (*Elátkozottak és meggyilkoltak*, *Vidám katona*) jelentősen átértékelte a témával kapcsolatos nézeteit, és 4) a mai „háborús” szerzők közül Alekszandr Prohanovval, akinek katonai témájú írásai (pl. *Az éjszakában menetelők*) aligha sorolhatók a szépirodalom tárgykörébe, sokkal inkább a nacionál-bolsevik ideológiát hirdető, szuggesztív, de színvonalatlan publicisztika körébe.

<sup>14</sup> Natalja Ivanova: Trudno pervije gyeszjaty let. In: U. ő: *Russzkij kreszt*. Moszkva, Vremja, 2011.

<sup>15</sup> Magyarul lásd: Nagyvilág, 1990/6.

Köztudott, hogy a Szovjetunió, illetve Oroszország a XX. század utolsó harmadában részt vett néhány lokális, de az orosz társadalomra mégis nagy hatást gyakorolt háborúban: még a szovjet korszakban az afganisztáni háborúban, majd már a rendszerváltás után a két csecsen-földi háborúban. Mindegyik – különösen a két csecsen-földi háború – mély nyomokat hagyott az orosz prózában.

E lokális háborúkról nagy mennyiségben születtek elsősorban a közvetlen, személyes élményeket közreadó írások – közöttük csak kevés olyan, amelyik irodalmi szempontból értékelhető lenne. A 2000-es évek elejétől kezdődően egy újságíró képesítésű fiatalember, Arkagyij Babcsenko (1977), aki részt vett mindkét csecsen-földi háborúban, majd a 2008-as oszétiai háborúban is, színvonalas háborús elbeszélésekkel jelentkezett (*Jelenetek egy háborúból* címmel 2008-ban adott közre belőlük válogatást az Európa Kiadó). Babcsenko novelláiban a publicista éleslátásával és pontosságával ír csecsen-földi háborús élményeiről. Az írások kendőzetlenül számolnak be a legkegyetlenebb helyzetekről és eseményekről, a szerző stílusa mindeközben szenvtelen, szikár, díszítetlen, sőt lecsupaszított. A megjelenített események ettől még kegyetlenebbnek hatnak. A háborús tudósításként ható, a valóságos eseményeket mind pontosabban megjeleníteni igyekvő írásokban alig-alig érzékelhető bármiféle fikcionalitás: nincs elbeszélői távolságtartás vagy narrációs játék, nincs kitalált történet, nincsenek lélektani kutatások vagy indoklások, nincs filozófiai konstrukció, nincsenek a szöveg alkotására utaló nyelvi lelemények. Csak a csupasz dokumentáció. A katonai történetek minden hátborzongató jellege és érdekessége mellett is inkább a dokumentarista irodalom részévé válnak ezek az elbeszélések, semmint az esztétikai mércével mérhető szépirodalomé. Még a peresztrojka idején tűnt fel egyetlen mű erejéig Leonyid Gabisev, aki a magyarul *Dúvadnevelde* címmel megjelent könyvében a szovjet nevelőintézetek kegyetlenségéről – mint önéletrajzi élményekről – számolt be hasonló módon, de az akkoriban nagy port kavart műnek nem lett folytatása, a szerzőből nem lett valódi író. Babcsenko háborús prózája ezzel a művel hozható leginkább párhuzamba. Bármennyire is Varlam Salamov *Kolimai elbeszéléseit* tartja példaképének a szerző, a Babcsenko-elbeszélések a Salamov-féle lágerelbeszélésekre csak külsőségükben hasonlítanak. Hiányzik belőlük a Salamov-novellák művészi ereje, amely – minden eszköztelensége ellenére – metaforikussága és szimbolikussága révén az egyedül általános emberivé, egzisztenciális fenyegetettséggé tudja változtatni. Jellemző, hogy Babcsenko, mintegy a modern háborús próza megteremtőjének szerepében tetszelegve, publicisztikáiban – elsősorban a *Háború Művészete* című saját folyóiratában – a háborús irodalomról olyan kritikákat jelentet meg, amelyek a valós tényeket kérik számon a műveken.

A csecsen háború megjelenítésében a művészi erőt, az esztétikai értéket és fikcionalitást tekintve sokkal izgalmasabbnak tetszik Zahar Prilepin (1975) prózája. Első regényét, a *Patológiák* címűt, 2000-ben kezdte írni (2004-ben jelent meg), saját bevallása szerint szerelmi történetet készült megalkotni, amely aztán fokozatosan átalakult addigi élete legjelentősebb élményének, a csecsen háborúnak bemutatásává. A *Patológiák* című regény stílusát – hasonlóan Babcsenko prózájához – erősen meghatározza a pontos valóságábrázolás igénye: szenvtelen, lecsupaszított elbeszélői hang, az átélt események élményszerűségét az E/1 elbeszélő biztosítja, a történetmesélés és a környezetábrázolás rövid, pattogó mondatokban történik, a szereplők beszédmódja a beszélt nyelv imitációja (annak minden trágárságával, katonai szlengjével együtt). Az elbeszélést nem kísérik sem moralizáló kommentárok, sem filozófiai vagy lélektani eszmefuttatások – a szerző az események és helyzetek reális leírására

törekszik. Ugyanakkor a szöveget – mintegy a fikcionaltságot hangsúlyozandó –, nagyfokú, tudatos szerkesztettség jellemzi. Hogy az olvasónak semmiféle kétsége ne támadjon efelől, a regény egy utószóval (!) kezdődik. Aztán a történetmesélés alapvetően három, egymástól jól elkülöníthető szálon fut: a legrészletesebb és legerőteljesebb természetesen a csecsen háborúhoz kapcsolódó élmények megjelenítése, a második – igazolva, hogy a könyv eredendően szerelmi történetnek indult – az elbeszélő és kedvese között kibontakozó viszony leírása, a harmadik pedig az elbeszélő gyermekkori emlékeinek felelevenítése. A három szál nem folytonos, újra és újra megszakítják egymást, lényegében mindhárom mozaikos, fragmentált marad. Egymás után következésük azonban nem esetleges, hanem mintegy oda-vissza egymást értelmezik. A szerkesztésnek köszönhetően nem dönthető el egyértelműen, arról van-e szó, hogy a csecsen háborúban az esedékes hadműveletben résztvevő, éppen vadul lövöldöző, vagy éppen a fedezék mögött szűkülő, de mindenképpen a halál árnyékában lévő elbeszélő gondolataiban bukkannak-e fel a gyermekkori és/vagy szerelmi történetek emlékei, vagy ellenkezőleg, a háborúban való részvétel okait vonultatják fel az emlékképek. Mindenképpen azt sugallja azonban a három szál fragmentált összekapcsolódása, hogy a háború – minden rettenetével, bajtársiasságával, humorával (!), halálközelségével együtt nem más, mint maga az élet. Az élet, amelyben a jó és a rossz fogalmi relativizálódnak, mert a bűn – a gyilkosság – a legkülönfélébb szemszögekből ítéltetik meg: a gyilkosság bűn a keresztény etika alapján, de vajon bűn-e a saját élet vagy a bajtársak életének megmentése szempontjából? A háborúban megtapasztalt szörnyűségek után lehet-e visszatérni a „normális” emberi életbe, van-e egyáltalán értéke az emberi életnek? És ha most visszatérünk a regény elejére került utószóhoz, választ kapunk arra is, miként lehet mindenféle pátosz nélkül az extrém helyzetek megélése közben és után, valamely belső erkölcsi értékrend alapján embernek maradni. Az utószó olyan eseményt mesél el, amely az elbeszélővel és nevelt kislányával a háború után esett meg: egy buszbaleset során a busz belebukfencezik az út melletti folyóba. Az elbeszélő a zsigereiben érzett erkölcsi törvény alapján emberfeletti küzdelmet folytat azért, hogy ne csak magát, hanem a kislányát is kimentse a vízből. Hogy mindebben van egy jó adag érzelmesség, sőt érzélgősség? Természetesen van – nem véletlenül ragasztotta rá Prilepin prózájára a kritika a „szentimentális realizmus” címkét. Mindazonáltal a *Patológiák* az egyedi és extrém esetek ily módon történő elbeszélése segítségével jelentős elmozdulást tesz afelé, hogy napjaink bonyolult világának megfelelően vessen fel és értelmezze át a klasszikus orosz irodalomból jól ismert „átkozott kérdéseket”.

Egészen más szempontból, de alapvetően szintén realista stílusban közelít a háború témájához Valerij Zalotuha (1954) *A muzulmán* című kisregényében, amely magyarul a Jaffa Kiadónál jelent meg 2005-ben. Zalotuha, bár életkorát tekintve a fentebb említett nemzedéknél egy generációval idősebb, szépirodalommal viszonylag későn kezdett el foglalkozni, így jelentősebb prózai írásai a '90-es évek második felére, a 2000-es évek elejére esnek, vagyis körülbelül arra az időszakra, amikor az „új realisták” ifjabb nemzedéke jelentkezett a műveivel. Képzettségét tekintve Zalotuha is újságíró – nyilván nála is ennek köszönhető a tényábrázoláshoz való kötődés –, ugyanakkor az orosz kulturális életben kezdetben mint rendező és forgatókönyvíró vált ismertté. *A muzulmán* című írása is eredendően filmforgatókönyvnek készült, 1995-ben filmet is forgattak belőle. A filmes háttér egyébként érződik is kisregényei stílusán – nemcsak *A muzulmán*on, hanem az ugyancsak nagy port kavart *Az utolsó kommunista* című írásán is: mondatai, bizonyos helyzetek leírásai helyenként meglehetősen lakoni-

kusak, a többi „új realista” szerzőéhez hasonlóan eszköztelenek, miközben mégis nagyon képszerűek. A cselekményvezetés szakadozott, lazán vagy egyáltalán nem összekötött jelene-tekéből áll – erősen emlékeztet a filmes elbeszélésből ismert snittek alkalmazására. *A muzulmán* című kisregény olyan témát dolgoz fel, amely a csecsen háborúk tükrében még inkább aktuálisnak mondható. A könyv az afganisztáni háborút követő időbe kalauzolja az olvasót: Nyikolka Ivanov fogságba esik az afgán háborúban, egy fiát veszített öreg afgán kiváltja a fegyveresektől és fiaként neveli, Nyikolka felveszi a muzulmán hitet, majd a háborút követően hazatér isten háta mögötti szülőfalujába, egyszerű és korlátolt rokonaihoz, volt szerelméhez, és most már más hitűként megpróbál beilleszkedni régi-új környezetébe. Túl azon, hogy Zalotuha megrendítő képet fest az orosz falu állapotáról, a lepusztultságról, a pusztta létfenntartás szintjén tengődő, vegetáló, saját túlélésüket apró lopásokkal biztosító falusiakról, az egyetlen örömforrásról, az ivászatról, a mű egyik alapvető kérdése az orosz identitás, pontosabban identitásvesztés problémája. Zalotuha a kérdést nem a nagypolitika szempontjából veti fel (hogyan tudniillik hová tűnt a szovjet birodalom, milyen ország állampolgárai is lettek ezután), hanem a hétköznapokban megélt nemzetiségi és vallásos érzület felől, de úgy, hogy közben a kérdésfeltevés mögött ott bujkál Oroszország évszázadokra visszanyúló nagy problémája: mi legyen az oroszország viszonya a „saját” muzulmánjaihoz, az erőszakosan bekebelezett kaukázusi népekhez, és mindezekkel együtt hogyan váljon európaivá az Ázsiát is magában foglaló birodalom. Zalotuha ezeket az orosz történetfilozófiai kérdéseket valós, hétköznapos problémákként tudja ábrázolni egy fordulatokban gazdag cselekményű, a falu szociális helyzetét, a lecsúszott egzisztenciákat, az ostobaságból fakadó borzalmakat szenttelenül megjelenítő kisregényében. Ugyanakkor Zalotuha ábrázolásmódjának vajmi kevés köze van a szovjet irodalomból ismert ún. „falusi próza” patetikusságához, vagy az „új realista” irodalom egyik legjobb eddigi alkotásának, Roman Szencsin *Joltisevék* című, az új éra faluját bemutató, már-már apokaliptikus hangvételű elbeszélésmódjához. Zalotuha a falusi életet jó adag humorral ábrázolja, kisregényének hangvétele helyenként a Gogol-féle *Esték a gyikanykai tanyán* vagy a *Mirgorod*-ciklus egyes darabjainak stílusára emlékeztet.

A Zalotuhától még egy nemzedékkel idősebb Vlagyimir Makanyinnak (1937) ugyancsak 1995-ből származó, magyarul is napvilágot látott *A kaukázusi fogoly* című elbeszélése<sup>16</sup> is joggal sorolható a háborús témát feldolgozó „új realista” próza körébe, annak ellenére, hogy nyilvánvalóan sem Makanyin nem vállalná az „új realista” közé sorolását, sem az „új realista” nem fogadná a soraikba Makanyint, sőt, a csecsen háborús témát feldolgozó regénye okán Arkagyij Babcsenko meglehetősen éles támadást intézett ellene. Mindenesetre úgy vélem, Makanyin elbeszélése ragyogóan mutatja, milyen alapon javasolhatta az orosz kritika az „új realizmus” pontosabb elnevezéseként a „metarealizmus” terminust.

Makanyin elbeszélésében érzékletes, valóság-hű leírásokat olvashatunk a kaukázusi tájról, a Kaukázusban állomásozó orosz katonák életmódjáról, az oroszok által körbezárt kaukázusi szabadcsapat kitörési kísérletéről, a fogolyejtés és fogolykísérés módjának részleteiről, egy orosz parancsnok és egy kaukázusi parancsnok békés teázgatás közben folytatott ravasz csekereskedelmi alkudozásáról, az alkudozásban rejlő abszurd helyzetről (az oroszoknak élelemre van szükségük, hogy tovább maradhassanak harcolni a Kaukázusban, a kaukázusiaknak fegyverre és töltevényekre van szükségük, hogy tovább harcolhassanak az oroszok ellen). Egy igazi dokumentarista nyilván tudna kivetnivalót találni a részletek ábrázolásának pon-

<sup>16</sup> Modern Dekameron. XX. századi orosz elbeszélések. Szerk.: M. Nagy Miklós. Budapest, Noran, 2006.



tosságát illetően, a kaukázusi hadműveletekben szakértőnek nem számító olvasó azonban Makanyin leírásait mindenképpen hitelesnek, valóságként fogja fel. Csakhogy... Csakhogy, először is, Makanyin elbeszélése 1995-ben, tehát egy évvel az első csecsenföldi háború előtt született, másodsor, a szerző nem vett részt az ezredvégi kaukázusi háborúban, nincsenek – nem lehetnek – róla személyesen megélt élményei – vagyis semmiképp sem lehet annak hiteles (és főként: dokumentarista) megjelenítése. Aztán, ha megnézzük az elbeszélés felütését, majd a kaukázusi hegyek leírását, végül a fogoly külső tulajdonságainak bemutatását, szembeötlő, hogy Makanyin elbeszélője milyen erőteljesen hangsúlyozza Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének egyik elhíresült mondatát: a szépség megmenti a világot. A felsorolt elemek, a környezetábrázolás és a fogoly külsejének leírása tehát – minden reális voltuk ellenére – alapvetően a Dosztojevszkij-féle megváltó szépség megjelenítésének jegyében történik, a táj és az emberi külső szépsége ennek a megváltó szépségnek a realizálódása. Továbbá: az elbeszélés címe egyértelmű utalás Puskin *A kaukázusi fogoly* című poémájára. Makanyin a Puskin-mű címén (*Kavkazszkij plennyik*) változtat egy kicsit (*Kavkazszkij plennij*) – a magyar fordításban ez a változtatás megoldhatatlan –, és ezzel együtt átértelmezi a Puskin-mű egész alapszituációját: míg ugyanis a Puskin-féle cím olyan (orosz) fogolyra utal, aki a Kaukázusban esett a helyiek fogságába (vagy éppen a Kaukázus fogságába), addig Makanyinnál a címben szereplő kifejezés arra utal, hogy egy kaukázusi férfi esett (orosz) fogságba. Mindennek folyományaként sor kerül a szüzsé átértelmezésére is: Puskinnál a szépséget egy kaukázusi lány, illetve a lány és a fogoly között kialakuló szerelem képviseli, amelynek eredményeként a fogoly visszanyeri szabadságát; Makanyinnál a szépséget a kaukázusi fogoly képviseli, aki be fogva tartója szinte beleszeretett, és az orosz katona értékrendjében bűnösnek tartott férfiszerelem nem szabadságot, hanem halált hoz a fogoly számára. Mindezeket figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy Makanyin írói módszere mintegy fordított logikát követ, mondjuk, a Prilepin-féle írásmóddhoz képest: nem a megtapasztalt és megélt reáliák pontos, valóságként ábrázolása során jut el az egyedítől az általános emberhez, hanem valamely filozófiai (esztétikai, etikai és vallásfilozófiai) konstrukció bonyolultságának, ellentmondásosságának, megoldhatatlanságának szépirodalmi műben, elbeszélésben történő megjelenítése eredményez hiteles valóságábrázolást. A Makanyin-elbeszélés „reáliái” tehát nem a valóságelemek minél hitelesebb megjelenítésére tett kísérlet eredményei, hanem a szerző egy mélyen az orosz irodalmi és kulturális tradíciókba ágyazódó elképzelésének, a megváltó szépség ezredvégi interpretációjának emanációi.

Hasonlóan mély filozófiai és metafizikai megalapozottság jellemzi az ifjabb prózaíró nemzedék talán legnagyobb tehetségű „új realista” írójának, Oleg Pavlovnak (1970) a prózáját. Oleg Pavlov a Makanyin-elbeszélés megjelenése előtt két évvel, 1994-ben publikálta a *Novij Mir* hasábjain első jelentős munkáját, a *Kincstári mese* című kisregényét, amelynek cselekménye ugyan nem háborúban játszódik, témáját tekintve azonban mégis a tárgyalt tárgykörbe tartozik, amennyiben egy isten háta mögötti szovjet katonai alakulat életét mutatja be. A kisregény – amint a későbbiekben kiderült –, egy katonai trilógia első részét képezi a *Matyusin-ügy* és *A gyász kilencedik napja Karagandában* című kisregényekkel együtt. A trilógia 2001-ben látott napvilágot *Az utolsó napok elbeszélései* címmel, és ugyanebben az évben a trilógiát a Makanyin vezette zsűri az orosz Booker-díjjal jutalmazta. Amint azt maga a szerző egy interjúban elmondta, elgondolása szerint a trilógia első része a hőstett útját, a második a

bűncselekmény útját, a harmadik pedig a szentség útját hivatott kifejezni – három olyan utat, amelynél több nem áll az orosz ember rendelkezésére.

A trilógia alapján véve önéletrajzi ihletettséggű, amennyiben Oleg Pavlov maga is a turkesztáni katonai körzetben teljesített katonai szolgálatot. Ugyanakkor már a *Kincstári mese* első soraitól kezdődően nyilvánvalóvá válik, hogy a Pavlov-féle elbeszélésmódnak semmi köze a dokumentarizmushoz, annak ellenére, hogy a késő Brezsnyev-kori szovjet hadsereg állapotairól festett kép minden ízében valóságúnak hat, és hogy a szerző írásmódjának eszménye a realista ábrázolás, a hitelesség. Az említett interjúból is, valamint *Az orosz próza metafizikája* című esszé-sorozatából viszont az is kiderül, hogy Pavlov Andrej Platonov prózáját tartja irányadónak a saját prózaírói gyakorlatára nézvést, ami egyfelől a megjelenített reáliák mögötti metafizika jelenlétét feltételezi, másfelől pedig egy első pillantásra akár zavarosnak is tetszhető prózanyelv megszólaltatását – mégpedig egy hangsúlyozottan inkompetens narrátor elbeszélésében –, amely prózanyelv egymást taszító nyelvi elemekből és stílusrétegekből (hivatalos katonai nyelvből, katonai szlengből, beszélt nyelvi, sőt népnyelvi elemekből) áll. Ez a sajátos elbeszélői mód abszurd helyzeteket és nyelvi humort eredményez, vagyis a Pavlov-szövegek – minden metafizikai mélységükkel és tragikusságukkal együtt – a komikum különféle rétegeivel is szolgálnak.

A *Kincstári mese* című kisregény katonai (és emberi) hősiességének alapszituációja meg lehetőségen hétköznapi és banális, még akkor is, ha egyúttal élet-halál kérdéséről van szó. Az isten háta mögötti, karabasi helyőrség századparancsnoka, Habarov százados elhatározza, hogy mint katonáiról (fiairól) gondoskodni köteles parancsnok (atya), a szegényes, az éhhálálhoz sok, a megélhetéshez kevés élelmezés problémáját akként oldja meg, hogy az ellátmányként kapott krumplit elveti, virágzó krumpliföldet hoz létre, és ezzel megsokszorozza a század élelmiszerkészletét. Habarov a dicső cél elérése érdekében kénytelen előbb katonái ellenállásával (mégiscsak az ő ellátmányukat ássa el a földbe), majd a parancsnokság és a belső elhárítás ostobaságával és ellenállásával megküzdeni, és bár a krumpliföld felvirágoztatása többé-kevésbé megvalósul, Habarov százados életébe kerül a vállalkozás.

A szűsre kibontása során azonban nyilvánvalóvá válik: a történet az orosz „átkozott kérdések” egyikének, a földi élet értelmének, a földi élet és a halál egymásra vonatkoztatásnak, a halállal mért lét heideggeri problémájának értelmezésére hegyeződik ki. Ennek megfelelően a hétköznapi hőstettet végrehajtó kisszerű hős, Habarov halálával ér véget a történet: Habarov – megint csak az orosz irodalmi hagyományokhoz igazodva –, vándorló hőssé válik (elszökik a laktanyából), és a magzatállapotot idéző, összegömbölyödött pózban megfagy. Ebben a testhelyzetben azonban problematikussá válik a százados tisztességes eltemetése: milyen koporsóba tegyék Habarov földi maradványait? Az elbeszélés erre a következő választ adja: „De még az este folyamán hoztak a lágerből egy asztalost, és leadták neki a rendelést: «Vedd le a méretet, papa, hogy holnap legyen mibe tennünk a századost.» Az asztalos a tarkóját vakargatja, sóhajtozik, amint körbejárja a századost: «Ide vagy egy csonttőrre van szükség, vagy dugjátok bele egy zsákba...» [...] «Mindjárt kitörjük a lábad, te nyavalyás, és téged rakunk zsákba!» Az asztalos csak krárogott, aztán reggel a katonák meg látják ám: az asztalos csupa öröm, gurít egy hordót. «Tessék, használjátok fel, káposztát savanyítottunk benne. Mást nem tudok kitalálni, ha agyonvágatok sem.» A lét értelmének és a túlvilági lét lehetőségének kérdése e népi anekdotába illő – ne feledjük, a cím tanúsága szerint mégiscsak mesét olvasunk! –, groteszk, egyszerre tragikus és komikus jelenetben oldódik fel, amelyben

megmarad a hétköznapi hősiességnek és a kisszerű lét értelmének mind a metafizikai mélysége, mind a jelentéktelensége. Pavlov átértelmezésében, újszerű, több szempontot érvényesítő kérdésfelvetésében megmutatkozik egyfelől az irodalmi realizmus határainak feszegetése, másfelől az ezredvégi kisember egzisztenciális nyomorúsága.

Mindent egybevetve, a XX–XXI. század fordulójának orosz katonai prózáját vizsgálva megállapíthatjuk: az orosz „új realista” próza a maga nemében hallatlanul izgalmas és sokrétű jelenség, amely magába foglal lecsupaszított stílusú tényirodalmat éppúgy, mint „szentimentális realizmust” és „metafizikai realizmust”. Ez azt is mutatja, hogy a jelenkori orosz irodalom realista törekvései – amelyek iránt, úgy tetszik, jelentős olvasói érdeklődés is mutatkozik –, a posztmodern prózapoétika után, e poétika eredményeinek figyelembe vételével ugyanúgy megújítják az 1980-as évekre válságba jutott realizmust, mint ahogyan egy évszázaddal korábban, a már Tolsztoj által is érzékelt realizmus-válság után, a szimbolista regénypoétika szem előtt tartásával, a XX. század eleji orosz irodalmi realizmus is megújulásra volt képes Alekszandr Kuprin, Ivan Bunyin, Makszim Gorkij vagy Leonyid Andrejev egyes műveiben.

A „posztmodern” kontra „új realizmus” vita az utóbbi néhány évben, különösen a 2010-ben a *Lityerturnaja Gazeta*-ban indult polémia óta, láthatóan kiéleződött. Az itt megjelent hozzászólások hangvétele egyik és másik oldalon is meglehetősen kemény, leginkább a másik táborral szembeni türelmetlenséget mutatja. Pedig a lap szándéka láthatóan az volt, hogy helyet adjon mindkét tábor véleményének, és – talán – hogy közeledjenek egymáshoz az álláspontok. A lap főszerkesztője, Jurij Poljakov, aki maga is az „új realizmus” képviselője és szépíróként az egyik legeredetibb hangú művelője<sup>17</sup>, nagyon helyesen, helyt adott lapjában mindkét oldal kritikusainak, az álláspontok azonban ettől nem közeledtek, sőt. Látható ugyanakkor, hogy ez az ellentét sokkal inkább kiéleződött a kritikusok, semmint a szépírók között, és a vita a kritikában újra és újra a különféle nagy irodalmi díjak kiosztása körül lángol föl. Érdekes ebből a szempontból a 2011-es orosz Booker-díj odaítélése. 2011-ben a Booker-díjat a 2000-es évek első évtizedének legjobb könyvére írták ki (eltérően attól, hogy az előző év legjobb terméséből választanak díjazottat). A jelölés során kiderült, hogy a 2001–2010 közötti Booker-díjasok közül a rövid listába csak egyetlen mű került, Oleg Pavlov *A gyász kielencedik napja Karagandában* című regénye (amely 2002-ben lett díjazott). Oleg Pavlov számára ez nyilván nagy elismerést jelentett, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy 2004 és 2010 között ő gyakorlatilag „kivonult” az orosz irodalmi életből, alig publikált, és az orosz irodalomkritika is mintegy „megfeledkezett” róla. Aztán 2010-ben olyan regénnyel (az *Aszisztolia* cíművel) jelentkezett, amely a kritikában óriási sikert aratott (függetlenül az adott kritikus által preferált irodalmi stílustól), és a „metarealista” regény alighanem legjelentősebb alkotásává vált. A 2011-ben kiosztott, az „évtized Booker-díjaként” emlegetett díjat végül is a kiváló Csehov-kutató, Alekszandr Csudakov kétségkívül nagy formátumú önéletrajzi regénye kapta – posztumusz, hiszen a szerző 2005-ben elhunyt, és akinek első – és egyben utolsó – szépirodalmi művét a *Znamja* című folyóirat közölte először, még 2000-ben. Az évtized Booker-díjának illetően odaítélésével tehát mintegy igyekeztek elejét venni annak, hogy a két tábor közötti vita a díj kapcsán újra hevesen fellángoljon. Ugyanakkor az a tény, hogy a rövid listába az elmúlt évtized díjazottjai közül csak Pavlov regénye került be, felvetődik an-

<sup>17</sup> A *Gödölye tejben* és a *Szökni szeretnék* című fergeteges humorú, satirikus regényei 2011-ben, illetve 2012-ben jelentek meg magyarul a Helikon Kiadónál.

nak kérdése, vajon mennyire helytállóak a különféle díjak zsűrijeinek évenkénti döntései. Szemléletes példa lehet erre Alekszandr Ilicsevszkij esete, aki 2007-ben a *Matisse* című regényéért, a regény artisztikus megformáltságáért és finom intellektualizmusáért Booker-díjban részesült, ám gyakorlatilag egy év leforgása alatt aztán mintegy érdektelenné vált mind a kritika, mind a szélesebb olvasóközönség számára.

Ami ma, innen, Magyarországról látható, az véleményem szerint a következő: mind az egykori „posztmodernnek”, mind az „új realisták” között is akadnak szép számmal olyanok, akiknek irodalmi fénye – különböző okok miatt –, erősen megkopott. Vajon hová lett a kortárs orosz irodalomból az a Dmitrij Galkovszkij, akinek a *Végtelen zsákutca* című, az orosz posztmodern próza alighanem egyik legmélyebb gondolatiságú és legeredetibben megformált munkája a megjelenésekor<sup>18</sup> akkora port kavart? Vagy: játszik-e még ma valamelyest is számottevő szerepet az orosz irodalomban az a Viktor Jerofejev, aki ténykedésével (az 1979-es *Metropol*-ban való meghatározó szerepével), a már említett *Halotti beszéd...* című, akár irodalmi korszakhatárt jelölő esszéjével, vagy éppen *Az orosz széplány* című kiváló regényével az orosz „új hullám” egyik legmeghatározóbb alakja volt? Miért nem sikerül *A jó Sztálin* című (egyébként már nem posztmodern, hanem inkább a tényirodalom felé közelítő) könyve után jelentőset alkotnia? Vagy a másik oldalról: miért szorult teljesen perifériára a szovjet „falusi próza” egy valóban kitűnő tollú írója, Valentyin Raszputyin? Hová tűnt az irodalomból néhány év alatt Arkagyij Babcsenko? Miért nem tud valóban átütő sikert elérni az orosz olvasók körében egyébként kedvelt Alekszej Ivanov?

Ugyanakkor mindkét „tábornak” továbbra is megvannak azok a „nagyágyú”, akik a korábbi időkben is jelentős szerepet játszottak. Viktor Pelevin – annak ellenére, hogy újabban egyre gyakrabban merül fel vele kapcsolatban annak vádja, hogy ismétli magát –, továbbra is népszerű és kultikus szerzőnek számít, írói fantáziája, úgy tetszik, kimeríthetetlen. Vlagyimir Szorokin az „opricsnyik”-dilógiával az orosz kegyetlenség problémájának olyan történelmi és metafizikai mélységét tárta fel, amire talán egy alapos kultúrológiai kutatás sem lett volna képes. Jevgenyij Popov – jóval túl a hatvanadik életévén –, a mai korszellemmel teljesen szinkronban, 2012-ben kiadta az első orosz internet-regényt (*Arbajt*). Az „új realisták” között Oleg Pavlov említett *Aszisztóliáján* kívül kiváló regényekkel jelentkezett a közelmúltban Zahar Prilepin (*Szanykja, Greh*), Roman Szencsin (*Informacija*), sőt, a történelmi regény műfajában olyan, korábban „rétegszerzőnek” számító író, mint Alekszandr Tyerehov (*Kamennij moszt*).

Úgy vélem tehát, hogy a mai orosz próza minőségét nem az határozza meg elsősorban, amiről az orosz kritika egy jelentős része vitatkozik, hogy tudniillik „posztmodern”, avagy „új realista” stílusú művekről van-e szó. Kívülről szemlélve a vitát és a jelenkori irodalmi folyamatokat, inkább olyasfélét mondhatok, mint amit Ljudmila Ulickaja írt 2012 végén megjelent esszékötetének egyik írásában azzal kapcsolatban, van-e összefüggés egy szépprózai mű minősége és a szerzőjének nemi identitása között: „Meggyőződésem, hogy a próza minősége – akár jó, akár rossz –, a tehetség szintjétől függ, nem pedig az író nemi hovatartozásától”.

<sup>18</sup> Galkovszkij könyvéből részletek először 1989-ben jelentek meg különböző folyóiratokban, majd a teljes könyv, magánkiadásban, 300 (!) példányban, 1998-ban. Magyarul a Jelenkor 1997/7–8 számában jelentek meg részletek az írásból.