

Józsa György Zoltán

Orosz irodalmi kánon és hagyomány

■ Mi határozza meg az orosz irodalmi kánont? A hivatalos előírás? Aligha. A tiltott vers, novella, filozófiai traktátus finom kezek által készített másolatban, titokban terjed, elég Lermontovnak Puskin halálára írt költeményére gondolnunk, vagy épp Nabokov szellemes megjegyzésére, miszerint maga az uralkodó, páholyából kilépve, pofonként értelmezve Gogol *A revizor* című komédiáját (nem lévén tisztában annak mélyebb, ezoterikus, apokaliptikus kódjával, melyet majd Merezkovszkij fejt fel), örökös népszerűsége ítélte. A kánon tervezgazdasági előirányzata adja 1956 közepén Fagyjev kezébe a pisztolyt, iktatja ki *A fehér gárdát*, s teszi a XX. század egyik legendájává *A Mester és Margaritát*, az emléktelenségbe dermedt rezsimek sokáig kiadatlan gúnyiratát, melyben Bulgakov Tolsztojhoz és Leonyid Andrejevhez hasonlóan az *Evangelium* újraértelmezését, átíratát kínálja, tehát éppen a kanonikus könyvnek az emberi kultúra és civilizáció fejlődésében betöltött szerepét vizsgálja. Nem túlzás azt állítani, hogy a hivatalostól eltérően az orosz irodalomban létezik egy „interiorizált”, „belső” kánon, ahogyan a felszín alatti, a közvetlenül nem látható folytonosan munkál a tudatban. Köszönhetően annak a spirituális irányultságnak, ami megszüli a Herzen-féle „nagy ember” vagy a belinszkiji „belső ember” kategóriáit. Jelenkori „szép új világunk” „progresszív” szárnya Igor Szuhih szerint gúny tárgyává teszi és diszkreditálja a költő hagyományos prófétai-messianisztikus figuráját. Az erkölcsnemesítő irodalom műfaját másrészt a Kolimát megjárta Varlam Salamov azért veti el, mivel az valójában az emberi méltóságot csúfolja meg.¹ I. Szuhih a kánon fogalmának és alakulásának szentelt, másfél száz recenziót kiváltó, vaskos monográfiája bevezetőjében figyelmeztet az intertextualitás és posztmodern „zavaros időszakára”² jellemző, az irodalmi mű tartalom nélküli, pusztá szavakból álló képződménykénti felfogására.

A kánon szó mai értelmében az orosz műveltségben és tudományban csupán a peresztrojka idején bukkan fel egy irodalmi enciklopédiában, ennek 1930-as és 1960-as években kiadott elődei, sőt még a „forradalom előtti”, kapitális

Brockhaus–Efron (1890-es évek) nagylexikon sem szerepelteti. A fogalom hiánya túlon túl is magától értetődő kérdéseket vet fel, ezek egy része a kánon permanens újraírásának kényszerében gyökerezik. (Bitov *A Puskin Ház* című bálványdöntögető regényében Puskin idolkénti ellaposításán ironizál. A változó Puskin-kultusz mozgatórugói a *Petőfi koszorúiban* megfogalmazottakhoz hasonlóan, ahogyan Dombrovskij jegyzi meg, torzképeket kreálnak: „A Puskin-kutatók sokkal szörnyebb halállal végeztek Puskinnal, mint maga Dantes.”³) A kánon fogalma korábban zenei és a *Biblia* kanonizált könyvei értelmében volt használatos. Borisz Tomasevskij 1925-ben megjelent irodalomelméleti kézikönyvében a szón még a konvencionális írói eszközt, a bevett versformát, az egy és ugyanazon irodalmi irányzat, iskola poétikai szabályrendszerét érti. A kánon metamorfózisait sajátosan árnyalja, hogy a kulturális sorsfordító orosz egyházszakadás idején a szertartás és a liturgikus könyvek fordításának felülvizsgálatát szorgalmazókkal szemben az eredeti Ige és hitélet szentségét valló óhitűek épp az egyházi kánon és igaz hit megváltoztatása elleni tiltakozásokban önkéntes tűzhalálba mentek, hogy az elkárhozást elkerülhessék. Az objektíve szemlélt konzerválás momentumára lényegi tényezője az orosz kultúrának. Halizev jelenkori irodalomelméleti szakmunkájában a végső és abszolút igazságok megtestesítőjeként tisztelt irodalmi mű kánonba emelését az alkotás halálának, azzal szembeni erőszaknak, „kincstárivá” silányításának és dogmatikus abszolutizálásának fogja fel, a kulturális klasszicizmus jelenségeként írva le azt.⁴ Megjegyzendő, hogy az orosz irodalmi hagyományban markáns tendencia, hogy a művet önálló entitásként, élő, organikus létezőként fogják fel.

Az irodalmi kánon az ikonfestészet szigorú szabályrendszerét betartó orosz kultúrában hosszú évszázadokig jellemzően a műalkotás egyes korokra érvényes, változó poétikai *szabályainak összességét* foglalja magában. A kánon a XVIII. században a sajátos nyelvi diglossia és a Boileau verses költészettani traktátusát mérceként szem előtt tartó

fennkölt-átmeneti-profán hármas stílushierarchia ellentétrendszerének keretei közt nyer értelmet (ahogyan Iglói Endre kimutatta, gyakran a kánon megsértése vezérli az orosz klasszicizmus alkotóit). A XIX. századtól az önmagát kereső orosz irodalom önmeghatározási törekvéseivel fonódik egybe, annak önnön rendeltetését szüntelenül fürkésző önreflexiójának égisze alatt. A kánon elválaszthatatlan a szakralitás szférájától, az igazi irodalmi mű létrejöttét még a szkeptikus Nabokov is az alkotó részéről megnyilvánuló cseppnyi áldozathoz köti.

A kánon mint létező, illetőleg a poétikai norma felülírásának gondolata már a feltételezhetően a XII. század végére datálható *Igor-ének* felütését is szövi át. Szerzője ugyanis bevalottan más elgondolásból, „nem ám Boján szándéka szerint”⁵ lát a tragikus sorsú fejedelem polovecek elleni hadjárata megírásához, mintegy megszólítva polemizál a legendás Bojánnal, akit egybeként Velesz isten unokájaként nevez meg, s akit majd a szentimentalizmus atyja, Karamzin a fülemüle szavára hallgató, azt utánzó kobzosként magasztal fel.⁶

Az orosz kultúra irodalomcentrikus – szövezi le Szuhih.⁷ „Kánon”-t testesít meg önmagában minden orosz irodalomtörténet, szerzőiket hol az orosz irodalom bőségszaruja inti szelekczióra, hol pedig a cári cenzúra, vagy épp a szovjet korszak tiltásai korlátozzák. E vonatkozásban beszélhetünk akadémikus, iskolai, emigráns kánonokról. (Ahogyan a szovjet rendszer nem vesz tudomást, s kirekeszti az emigráns irodalmat, az emigráció éles kritikával nyilatkozik a szovjet korszak terméseiről.) Az 1862-es kánon az orosz millennium jegyében fogan, ekkor a varégek Ruszba történő behívásának ezeréves évfordulójára emelt emlékmű írókat és művészeket felvonultató külön relief-csoportozatában Lomonoszov, Fonvizin, Gyerzsavin, Karamzin és Zsukovszkij figuráin túl megpillanthatjuk a nagy *Iliász*-fordító Nyikolaj Gnyedicset, Gribojedovot, Lermontovot, Puskint és Gogolt. A forradalom „Mindent eltörölni...” elvének megvalósítása folytán a korábbi kánonban rögzült nagy klasszikusok „átértelmezések” áldozataivá válnak. Ekképpen vedlik át az emberi kultúra csúcsaként bevezetett szocialista realizmus előhírnökeként kezelt realizmus és kritikai realizmus „képviselőjévé” az éppen a romantikus iróniát előszeretettel szemlélő Puskin, Gogol, sőt a démonikus világu Lermontov is. A XVIII. századi komédia emberi gyarlóságokat kipelengérező darabjai is így kapnak „menlevelet”, mondván, a „társadalmi determinizmus” korában a szabad akarat nem emelhet egyént a sorsa fölé. Ekkor köztudomásúlag a közlés formálását kötelezettségének felfogó hagyományos európai állam modellje helyett az ideológia diktátumát kényszerítik íróra-olvasóra egyaránt a Lunacsarszkij és az ellentmondásokkal teli Gorkij által célkitűzésként megfo-

galmazott koncepcióknak megfelelően, melyek Marx, Engels, Bogdanov, Csernisevszkij és Plehanov vulgáris elméleteinek sematikus kiterjesztését jelentik. (A sokat idézett Gorkij-doktrína: „Az új regény hőse a munka...”) Ezen a ponton úgy tűnhet, az orosz kultúra szakít szakrális gyökereivel. Noha Platonovnál, Paszternaknál, Szolzsenyicinnél, felszín alatt is, a földalatti irodalom részeként is, ez a kapocs jelen van. Szakralitás és esztétikum ősidőktől egybeolvad az orosz tudatban, az emlékezés mint a kultúra sine qua nonja⁸ Sz. G. Bocsarov hermeneutikájában a szó, az irodalmi formák mint ennek az irodalmi „genetikus emlékezetnek” hordozója szüntelenül felbukkan az újabb irodalmi alkotásokban. Elegendő itt a Puskin-átiratokra utalnunk, nemcsak az *Anyegin* „az orosz élet enciklopédiája” közhelyszerűen, a puskini életmű nyelvi-ritmikai-eszmei korpusza a mindenkori orosz írók változatlan vonatkoztatási pontja még a dekonstrukció tovaröppent korszakában is.

A szakrális és az esztétikum egybeolvadásának pillanata a régiségbe ragad bennünket, mikor a – már kiváló magyar fordításban is elérhető – *Nyesztor-krónika* tanúsága szerint Keresztelő Szent Vlagyimir követéit – a 987. évre szóló bejegyzésben olvasható – elküldvén a nagy vallási központokba, majd végighallgatván azok beszámolóit, a „görögök” (értsd a bizánciak) hitének felvétele mellett dönt, lévén az „szép” (az ő templomaikon kívül „nincs a földön olyan látvány és olyan szépség”). A szó az orosz irodalomban hagyományosan prófécia, az író-költő pedig a bölcs, a vértanú vagy a vezér szerepével válik azonossá.¹⁰ A szovjet korszakban betiltásra került Ezüstkor irodalma a XIX–XX. század fordulóján nem véletlenül száll szembe a l’art pour l’art vagy éppen az irodalom „hasznát”, társadalmi szolgálatát, a „haladás” elvét zászlójára tűző irányzatokkal, ahogyan elvitatja a tudományos megismerés megváltónak vélt monopóliumát az emberiség jövőjére nézvést, helyette az egyén spirituális öntökéletesítésére helyezve a hangsúlyt. Visszanyúl az orosz kultúra ezen hajdani pillanatához. A szimbolizmus és dekadencia virágzó esszéisztikájában a teurgikus művészetelmélet felméri és ötvözi a világvallások és a legkülönbözőbb vallási rendszerek képzeteit, a Feljebbvaló Abszolútum jelenlétét tételezve a művészi alkotás keletkezésében. Teoretikus kidolgozottsággal ez leginkább a költő, klasszika-filológus Vj. Ivanov s a prózájáról inkább ismeretes Andrej Belij szövegeiben lelhető fel. A revideált változatban tárgyalt szimbolista Blok, valamint a forradalom után a bolsevikokhoz ki tudja mi oknál fogva csatlakozó kortárs, a költő- és írófejedelem Brjusov kivételével a szovjet korszak orwelli módon gyakorlatilag törölte ezt a századfordulós irányzatot irodalomtudomány és olvasó előtt is. (Lunacsarszkij panaszosan „érthetlenségüket” rója fel, a nép számára megfoghatatlan és ideológiai

nevelésre alkalmatlan irányzat alkotásai felett pálcát törve, s ez még a jelenkori iskolai oktatásban is recidívumként jelentkezik, ahogyan Majakovszkij Sztálin mondása szerint „a XX. század legnagyobb és legtehetségesebb orosz költője”). Ahogyan a futuristákkal is leszámoltak, tekintet nélkül az új hatalom iránti szimpátiájukra és szembeszállásukra mindennemű tradicionalizmussal (a futuristák hajójának fedélzetén a közízlésnek szánt pofon értelmében Puskinnak, Tolsztojnak vagy Dosztojevszkijnek sincsen helye). Így bontakozott ki a szovjet kánonírás gyakorlata.

A *kultúra* szót a kereszténység megújítására törő Merezkovszkij a latin *cultus*ra vezeti vissza, annak szakrális lényegiségét emelve fel, szinkretikus művészi-teológiai koncepciójában a kultúra és vallás elválaszthatatlan. Hasonló következtetésre jut csaknem hetven év múltán a *kánon* és tradíció viszonyát vizsgáló B. M. Bernstejn: Esztétikai megfontolásból elveti a „tradicionalista” terminust, egyúttal viszont rámutat, hogy „a tradíció elengedhetetlen sajátja bármely kultúrának”, kiemelve Ju. M. Lotman nyomán az *ismétlődés* momentumát mint a *művészet* döntő komponensét.¹¹ Az említett Ezüstkor alkotói a kapott örökség összegzésekor az orosz irodalom önreflexivitását tökélyre fejlesztve kulturális szintézist teremtenek, melyben nemzeti és bármely egyéb létező kultúra egyként esik latba a misztikus filozófus, Vlagyimir Szolovjov apokaliptikus víziójával összhangban, aki a Második Eljövételt, Isten és ember, Kelet és Nyugat, Ég és Föld, Pravoszlávia és Katolicizmus újjáegyesülésének teokratikus tanát hirdeti gnosztikus-keresztény, ökumenikus szellemben. Az Ezüstkorban keletkezett művek így módon a beléjük szőtt bonyolult reminiscencia-, leitmotiv- és utalásrendszerek révén a jelenvaló pillanat mulandóságával szakítva, az archaikus tudat mélyére ásva, történelmi korok felett átívelve, antropológiai kérdéseket feszegetnek. Nemhiába kerül kapcsolatba az irányzat az ekkoriban épp az analitikus pszichológia kimunkálásán fáradozó C. G. Junggal. Az orosz szimbolista kánon „az értékek átértékelésére” vállalkozik, Puskin vagy Lermontov primátusa válik kérdéssé, a szimbolista esztétika a műalkotás ontológiáját az öröklétben határozza meg. Egybecseng ez az ősi nemesi családból származó, a Napóleon ellen vívott háborúból visszatérő Pjotr Csaadajev filozófiájával, mellyel Oroszországot történelmen és időn kívül helyezi. Az orosz kultúra és irodalom, dacára annak, hogy Nagy Pétertől mintegy kétszáz éven át az európai kultúra iránytűjének mozgásai sokban meghatározták (noha gyökereiben alapvetően éppen úgy, mint az európai kultúra, a hellén és keresztény örökség folytatója), érzékenyen reflektál a klasszicizmus korszakában felerősödő, az antikvitás mitologikus gondolkozását újjáértelmező szellemi irányokra. A művészeti kánon mibenlétét firtató elmé-

leti munkájában Pomeranc, marxista alapállása ellenére az archaikus, prelogikus, mitologikus és vallásos gondolkodás analógiáival axiómaként számol, s a vallást közös szimbólumnyelvet teremtő, egyesítő erőként definiálja, ezen szimbólumnyelvnek köszönhetően – a kutató érvelése szerint – elit és tömeg műveltségbeli és verbális elkülönültsége harmóniában oldódik fel, melynek kulcsa egyebek mellett ezen tudatformák közös mitopoétikai komponensében rejlik.¹²

A „kánon” szó jelentéséhez leginkább közelítő „klasszikus” kifejezés 1803-ban bukkan fel Martinov kritikai írásában „minden idők írói” formában, ám a „klasszikus” terminus a XIX. század közepéig itt is főként az antik auktorokra értendő. Zsukovszkijt tekinthetjük a nemzeti kánonalkotás kezdeményezőjének, aki 1809-ben a széptani ideál mintáiként emlegeti Gyerzsavint, Dmitrijevet és Karamzint.¹³ A kánonelméletek jelenkori oroszországi kutatói rávilágítanak arra az elméleti aspektusra is, hogy a kánon nemcsak az egyes írók által megvalósított minta révén hat egy-egy műfaj alakulására, az irodalom funkciója körüli heves vitákra, mely Belinszkij és az orosz kritika létrejöttével az orosz XIX. század meghatározó irodalmi jelensége az irodalmi szalonokkal együtt, ugyanígy a könyvkiadási gyakorlat is szerepet játszik a kánonok alakulásában. Itt említendő egy 1835-ben közzétett előfizetési felhívás, az írópanteon létrehívásának óhaja, önálló sorozatban vállalkoztak a XVIII. századi szerzők, Tregyakovszkij, Lomonoszov, Szumarokov, Heraszkov és Fonvizin műveinek újrakiadására. 1846 és 1856 között pedig A. Szmirgin kezdeményezésére harmincöt szerző műveit külön sorozatban jelentették meg igen kedvező, mindössze egy ezüstrubeles áron, a válogatás Kantyemirtől Vlagyimir Szollogub gróf munkáiig, tehát a XIX. század közepéig terjedt, ma az Ekszmo kiadó *Új klasszikusok* című sorozata a elérte nyolcvan kötetet.

Az orosz kánon a változatos szempontokat követő komparatvizitikai vizsgálatánál nemcsak a couleur locale, az izmusok nemzeti kultúránként mutatkozó specifikus alakzatai, a kelet-közép-európai irodalmak „megkésettsege” jelent akadályt. A lovakort az orosz kultúra lényegében csak a XVIII. századtól kezd felfedezni. Orosz reneszánszról nem beszélhetünk.¹⁴ Az „európai utas Oroszország” új dimenzióba lép, Nagy Péter reformja tabula rasaként kettős kultúrát teremtett, mely időről időre keresi valós identitását. Az orosz romantikát, mellyel a kortársak az „álmódóság tündérképei” ellen egyre hevesebben helyezkedtek szembe, némely irodalomtörténész olyannyira elhúzódo jelenségnek tekinti, hogy kései képviselőjeként a hagyományosan a szimbolisták közé sorolt Blokot, utolsó fellángolásaként pedig a nehezen kánonba vett, idén jubiláló Paszternak *Zsivago doktor* című regényét látják. Hasonló problémát jelent az

ún. „naturális iskola” fellépése a XIX. század derekán, melynek a nyugat-európai irodalomban nincsen megfelelője. A futurizmus első oroszországi hullámában Szeverjanyin ego-futurizmusa a kortárs olasz és német irányzattal szemben a legváltozatosabb régi európai versformák virtuóz felújítása, ezoterikus és transzcendens vektorai, a szimbolisták istenkeresései révén különül el. Az akmeizmus specifikusan orosz iskolája a *techné*re helyezve a hangsúlyt, a tárgyas lírát és a szóban a történelem során halmozódó, mintegy „egymásra rétegződő” jelentések egyetemes megjelenítését választja ideálként. Első vasfüggönyként pedig nem is a hidegháború kezdetére kell gondolnunk, sokkal inkább a szovjet hatalom megszilárdulása jelenti azt. Ellenpólusaként a mintegy hetvenévnnyi, az anyaországtól elszigeteltségben élő orosz emigráció irodalma Atlantiszként őrzi a forradalom előtti sokszínű orosz kultúrát, számos emigráns még a régi orosz naptár szerint élt, a roppant méretű könyv- és folyóirat-kiadásban a szovjet írásreform előtti helyesírást követték. Az emigráció XX. századi három hulláma által felhalmozott irodalmi értékek posztsovjett korszakban lefolyt kanonizációja nem volt zökkenőmentes, heves viták kísérték. Betudható ez annak, hogy Oroszországban a könyv mindig történelemformáló tényezőnek, nem pusztán fikciónak számít, példa erre az, ahogyan Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét némely kortárs úgy értelmezte, mintha a szerző az orosz népet a balta megragadásához kívánná szólítani, míg az *Ördögök* disztópikus tisztánlátását retrospektíve a benne vizionált társadalomhoz szolgáltatott gyúanyagként fogták fel. Forradalom utáni esszéjében így V. Rozanov az irodalmat nevezi meg Oroszország gyilkosaként. Je. Dobrenko, Angliában élő tudós, a vele készült 2017-es interjúban úgy nyilatkozott, hogy a sztálinizmus a középkor mintájára a „modernizáció, liberalizáció és globalizáció” hatása elleni védekezési kísérlet, hasonlóan minősíti a jelenkori Oroszország pozícióját is: A ma irodalma viszonylagos szabad, ezt az irodalom tévesztése („ma senki nem olvassa”) indokolja.¹⁵

Az irodalom belső dialógusaiból alakul ki a metaregény, mint amilyen a kiváló mikrofilológusként is ismert Nabokov *Adomány* című műve. Ennek főhőse maga az orosz irodalom és a tehetség. Az *Előadások az orosz irodalomról*, a maga nemében a nabokovi kánon, Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov műveinek elemzése mellett általános megálapításokat is tartalmaz. Nabokov az orosz író Igazság-keresésében látja a hagyományt (és a kánont) alakító tényezők gyökerét: az Igazság szó orosz megfelelői, a hétköznapi *pravda* és transzcendensbe lépő *isztyinya* közül, Florenszkij megidézve, az utóbbi szónak a létezését tételező *jeszty* igével való etimológiai rokonságát, Nabokov az Igazságot, tehát ontológiai lényeket az orosz irodalom specifikumává avatja. Dacára a vele vívott

polémiajának, Nabokov Dosztojevszkijt nevezi az első európai orosz írónak. Kánonjából természetesen nem marad ki sem Puskin, sem Lermontov. Elismerve, hogy Gorkij 1917 után üldözötteket segített, *Az anya* című regényt a „másodosztályú” jelzővel intézi el, világhírű színműveit csak említés szintjén szerepelteti. Ebben is rokon a „tisztá irodalom” eszméje mellett kiálló Tolsztojjal. Gorkijánál húzva meg a határvonalat, Nabokov az orosz irodalmat sub specie mortis helyezi, akár csak Zamjatyin, aki az 1920-as években még attól tartott, hogy az orosz irodalom kizárólagos jövője a múltja lesz.

JEGYZETEK

- 1 И. СУХИХ: *Русский канон. Книги XX века*. Москва, Время, 2001, 8., 14.
- 2 A teljesség igénye nélkül jelezzük, hogy a „zavaros időszak” kifejezés a Rettegett Iván halálát követő trónutódlási viszályokra alkalmazott történettudományi terminus, itt különös jelentőségű, hiszen egyértelműen az orosz történelemben kiújuló „önjelöltség” jelenségére is utal.
- 3 VI. ORLOV: *A szükségtelen tárgyak őrzője*. Ford. JÓZSA György Zoltán = *Visszavonások könyve*. Szerk. FONALKA Mária, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2008, 228.
- 4 В. А. ХАЛИЗЕВ: *Теория литературы*. Москва, Высшая Школа, 1999, 124.
- 5 *Ének Igor hadáról*. Ford. KÉPES Géza, Bp., Magyar Helikon, 1974, 5.
- 6 A talán Rurik vagy Szvjatoszláv idején élt énekmondóróól számtalan elmélet született, nevét értelmezték közönségesen az igric, bárd köznévi megfelelője gyanánt is.
- 7 СУХИХ: *i. m.* (2001), 10.
- 8 Erről részletesebben ld. HAJNÁDY Zoltán: *A kultúra mint emlékezet*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995
- 9 *Régmúlt idők elbeszélése. A kijevi Rusz első krónikája*. Ford. FERINCZ István, Bp., Balassi, 2015, 89.
- 10 СУХИХ: *i. m.* (2001), 6.
- 11 Б. М. БЕРНШТЕЙН: *Традиция и канон = Советское Искусствознание*, 1980, 2, 113–115.
- 12 Г. С. ПОМЕРАНЦ: *Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем = Историко-филологические исследования. Сборник статей памяти академика Н. И. Конрада*. Ред. Б. Г. ГАФУРОВ, Б. Л. СУЧКОВ, Ф. П. ФИЛИН, И. А. БАРАНИНА, Москва, Наука, 1974, 419., 422.
- 13 А. ВДОВИН: *Понятие «русские классики» в критике 1830–1850-х гг. = Пушкинские чтения в Тарту*. Ред. Р. ЛЕЙБОВ, Тарту, 2011, Tartu Ülikooli Kirjastus, т. I, p. 41-42.
- 14 Vitatott kérdés, ld. erről LIHACSOV, Dmitrij Szergejevics: *Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán*. Ford. PREDRÁG, Sztepanov, SÁDY Erzsébet, Bp., Gondolat 1971
- 15 <https://inosmi.ru/social/20171031/240650736.html>