Filológiai KÖZLÖNY

LXX. évfolyam

2024/4

OROSZ IRODALOM – OROSZ KULTÚRA
Dosztojevszkij, Tolsztoj, Muszorgszkij, Csehov, Bunyin

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) • Kovács Árpád (elnök) • Pál József

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Bombitz Attila • Horváth Andrea • Jákfalvi Magdolna • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Szávai Dorottya

E számunk tematikus írásait **Horváth Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

MTA MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361–486–1527

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015–1785

TARTALOM

Kovács Árpád: Együtthatások Dosztojevszkij és Dante horizontján. Adalékok az akarat és a szép irodalmi konceptusához 5

Molnár Angelika: Az ideologikus nyelv leleplezése és átirata Lev Tolsztoj *Feltámadás* című regényében 19

Regéczi Ildikó: A cselekvő jóság problémája. A. P. Csehov *Jó emberek* című elbeszélésének érintkezése a kései Tolsztoj filozófiai és poétikai elveivel 32

Molnár Angelika: A. P. Csehov: Az őrület és a halál poétikája 49

Rácz Ildikó Mária: „Micsoda gyönyörűség: lenni!" Ivan Bunyinról 63

Barna Benedek: Női szakralitás és két világ szintézise Ivan Bunyin *Aglaja* című elbeszélésében 75

Mezősi Miklós: Megjegyzések Muszorgszkij két projektjéhez 103

· MŰHELY

Urbán Bálint: A szimbolizmustól a heteronímiáig – Fernando Pessoa és a statikus dráma 115

· RECENZIÓ

H. Végh Katalin: Irodalom és pszichoanalízis. Alekszandr Etkind esszékötete az orosz irodalomról 133

Számunk szerzői 151

KOVÁCS ÁRPÁD

Együtthatások Dosztojevszkij és Dante horizontján

Adalékok az akarat és a szép irodalmi konceptusához

Akaratom abban áll,
hogy ne legyen akaratom,
merthogy az ideál a szépség.
(Dosztojevszkij)

Ebben az írásban tovább árnyaljuk a Dante-művek poétikájának és gondolatiságának visszhangját az orosz irodalomban.[1] Most speciálisan Dosztojevszkij művészetére koncentráljuk a figyelmet. A poétikai vonatkozások közül kiemelkedik és már Dosztojevszkij előtt aktualizálódik az *Isteni színjáték* több megoldása; nevezetesen a szerző, az elbeszélő és a hős viszonyának problémája is; ezúttal sajátlagosan a regényműfaj területén: Puskinnál a verses regényben, Gogolnál a poémaként tárgyalt epika szövegében, Dosztojevszkijnél a perszonális elbeszélésben. Térjünk ki röviden ezekre az innovációkra.

1. Puskin reflexiójáról korábbi tanulmányomban már szóltam. Az ott vázolt rekonstrukcióval egy hipotézist igyekeztem felvázolni. Ennek alapján a költő által kiemelten magasra értékelt formarend (a költőnél: *formá pláná*) Dante poémájának architektonikájára vonatkozik, melynek – meglátásom szerint – *holisztikus* szerkezetet lehet tulajdonítani.

Dante innovációja e tekintetben az, hogy egyfelől egy szintre, a cselekményvilág síkjára helyezte az elbeszéltet és az elbeszélőt – a hősöket, a narrátort és a szerzőt mint szövegszubjektumot; másfelől a tercinák s ezzel a versnyelv diszkurzusrendjébe implikálta e fabula értelmi potenciálját. Továbbá az is produktív örökségnek bizonyul, hogy a *Commedia* szerzője dialogikus prezentációt érvényesít a történetmondásban. Ily módon ugyanis a szereplők, Vergilius és az aktorként megjelenő Dante megnyilatkozásainak soknyelvű kommunikációs érintkezése jön létre, melyben számos dialektus elemeit is megszólaltatja[2] a szereplők többszóla-

[1] A téma feldolgozásának előzményeiről lásd: Kovács 2022, 169–190.
[2] Ezt jelöli a prózapoétika a „szólam" terminusával.

mú beszédmódja. Ennek köszönhetően a történetmondás perszonális megnyilatkozásokban realizálódik, mint például Francesca személyes elbeszélése esetében. A vázolt architektonika ennek következtében a narráció és a konfesszió fúzióját valósítja meg.

Az *Anyegin*ben Puskin is párbeszédes közlésformába öltözteti a történetmondás szövegeit. Célja, hogy aktorai dialogikus érintkezése révén a személyes jelenvalóságra utaló interperszonális szövegvilágot hozzon létre. Célja továbbá a szerzői önprezentáció nyomatékos manifesztációja magában a mű szövegének dialogikus megjelenítésében. Ennek konkretizációja egyrészt a hősével, Anyeginnel folytatott párbeszédek útján valósul meg, másrészt – és elsősorban – az olvasóhoz forduló kitérőkben, ahol a regényműfaj, illetve a prózanyelvi és versnyelvi epika különbözőségének kifejtésével szembesülünk. Ezekben az anarratív szövegegységekben, strófákban a regényíró metapoétikai és kultúrfilozófiai problémákról értekezik, többek között a kanonizált műfaji klisék kritikáját hajtja végre. Ezáltal a dantei modell kiegészül azokkal a „lírai kitérőkkel" (parabázisokkal), amelyekben az olvasóhoz intézett kérdések, magyarázatok és világirodalmi párhuzamok, illetve szerzői értelmezéseik közlése történik meg. Viktor Sklovszkij mutat rá a szerzői kitérők Sterne-i ihletésű parodizáló funkciójára (Sklovszkij 2016, 62–72), főleg a megszólalások lírai modalitása – például Tatjana levelének szentimentális kliséi – vonatkozásában. Puskin a poéma eredeti képződményeit a *verses regény* műfaji intenciói felől egészíti ki.

2. Gogol narrátora ugyancsak kéz a kézben járja be hősével a kietlen, életvilággal nem rendelkező pusztaságot, az orosz alvilág térségeit; a poémában a perspektívátlan világtalanság, a végtelen tér úttalan régióit a sztyepp jelképezi. Ennek Dante művében a mélységes erdő által reprezentált világhiány feleltethető meg. Közben a tételezett szerző, a prezentált (virtuális) Író parabázisként működő kitérőiben képzeletbeli dialógusba lép hősével. Csicsikov alakjának megformálása közben, hőse útitársaként, arról elmélkedik, hogy az infernális figurák, az áruba bocsátható emberi lények, vagyis a mi világunk „holt lelkei" hogyan válhatnak a modern regényirodalom hőseivé ott, ahol ezt megelőzően az epikus irodalmi tér a héroszok, a lovagok, az Anyeginek, a Don Juanok, a Don Carlosok és Wertherek, egyszóval a kivételes individuumok privilégiuma volt. Hogyan lehet regényhős a közember (a „kisember", például a hivatalnok) – ez a modern, posztromantikus elbeszélőművészet szerzőjének központi kérdése.

Művét, a *Holt lelke*t Dantéra utalva poémának nevezi Gogol a jelzett „lírai kitérők", az író ars poétikai dilemmáit kifejtő önprezentációi alapján. A regény első részét, a kvázi komédiát deklaráltan Dante *Inferno*jával rokonítja, jelezvén, hogy a második és a harmadik könyv megírása során is az *Isteni színjáték* mintáját fogja követni. Sajnos ez a terve már nem valósulhatott meg: jóllehet a második rész is elkészült, a remekmű végül is az infernális pusztítás, a tűz martaléka lett.

3. A *Pokol* belső világának problémaköre szempontjából lényeges Oszip Mandelstam magyarul is olvasható szép esszéje, a *Beszélgetés Dantéról* (1933) címmel közölt írás. Kifejtésében elsősorban a tercinák ritmusképletére s működésük dinamikus „formaképző lendületére" koncentrálja figyelmét. Úgy tűnik, Mandelstam ugyancsak a holisztikus megközelítést követi – a szabályozás három szintjének egyazon elvét hangoztatva. Másfelől különösen fontos felvetést tesz a pokol és a láger párhuzamairól (vö. Mandelstam 1992, 82–133).

4. Ugyanakkor ezzel az újszerű problémafelvetéssel kapcsolatban fel kell hívni a figyelmet arra, hogy a váratlan társítás felismerése már korábban, a 19. század közepén megtörtént, éspedig Dosztojevszkij jóvoltából. A *Feljegyzések a holtak házából* olyan műfajteremtő narratívának – személyes elbeszélésnek – tekinthető, melyben kidolgozásra került a gulág szépirodalmi reflexiója az orosz kultúrában.

Itt narratológiai szempontból az a lényeges egyezés mutatható ki, hogy Dosztojevszkij is alapkérdésként kezeli a dantei kezdeményezést, jelesül azt, hogy az író aktorként meg narrátorként is szubjektuma a cselekménytér és a szövegvilág kialakításának. (Sokatmondó tény: mindkét költőóriás hazájában halálra ítélt és pokoljáró száműzött volt.) Ugyanakkor mindjárt szükséges aláhúzni: az itt érintett szövegekben nem életrajzi problémáról van szó, mint ahogy a művek sem önéletrajzi elbeszélések. A lényeg ténylegesen az, hogy a prózanyelvi önprezentációban a száműzetést, az egyéni lágertapasztalatot egzisztenciális szituációvá, próbatételes határhelyzetté valósítja át az irodalmi szöveg, a perszonális elbeszélés szubjektuma.

A reáliák konvertálását a regényfikció világába metaforikus átírások, illetve azok nyelvi prezentációja révén éri el Dosztojevszkij. Így módosulnak például a *pokol* ismérvei a *ház* attribútumaivá. A holtakkal rokonított száműzöttek nem a gyehenna, hanem a köznapi valóság extrém gyakorlatával szembesülnek a testi-lelki kiszolgáltatottság terében, ahol a saját világ, a „hajlék" kialakításával próbálkoznak. Az elítéltek létezését ugyanis nem a pokolnak titulált túlvilági fikció reprezentálja, hanem a mindennapi realitás, a történelmi valóság szituációi. A láger számukra az a hely az életfolyamatok konkrétumainak terén, ahol minden diszkrimináció ellenére az elítélt ember él, sőt – *élni akar*; ahol a szenvedő lények saját önrendelkező életgyakorlat kialakítására törekszenek, s maguk alkotta törvények szerint kívánják érvényesíteni a bűn és bűnhődés tapasztalatán túlmutató vitalitást – a revitalizálódást. A tábor lakói egyáltalán nem a zord szibériai körülményektől vagy a foglárok, táborparancsnokok s elvetemült fegyenctársaik kegyetlenkedéseitől szenvednek leginkább. A holtnak titulált lények az *életre vonatkozó akarat* érvényesítéséről – s egyúttal emberi méltóságukról – nem hajlandók lemondani még a rabság, a kényszermunka, a megalázás, a büntetés, a kínzás embertelen körülményei között sem. Ott sem, ahol a halállal rokonított „abszolút" nyomorúság krízishelyzeteinek mindennapi valóságával, az elviselhetetlen próbatételekkel és

kínzásokkal szembesülnek, méghozzá lépten-nyomon, szünet nélkül. Ebben a világban az infernális nem kivételes – másvilági – formákban jelentkezik, hanem a mindennapi rutin normájaként a primer, közvetlen tapasztalatban. A rendhagyó, az extrém vagy akár a fantasztikus ebben a világban szükségszerűen van jelen a kényszermunka és a raboskodás minden pillanatában. Végül is az infernális bizonyul „szabályszerűnek", sőt, immár szokványosnak.

Dosztojevszkij prózaműve az evilági, a mindennapi életgyakorlat szintjére vetítette az infernális tapasztalat próbatételeit.

Turgenyev volt az a kortárs, aki a *Holtak háza* és a *Pokol* közötti áthallásokat elsőként ismerte fel.[3] 1861 decemberében Párizsból Dosztojevszkijhez küldött levelében olvashatjuk: „Nagyon hálás vagyok Önnek, hogy elküldte a *Vremja* második számát, melyet nagy érdeklődéssel olvasok, különösen az Ön *Feljegyzéseit a holtak házából*. *A fürdő* képe egyenesen dantei, akárcsak a különböző személyek karakterizálása (pl. a Petrové); ezek kidolgozottsága nagyon árnyalt és pszichológiailag hiteles" (Turgenyev 1964, 319–320).[4] Ennek a láttatásnak a fényében a szokványos tisztálkodás helyszíne is egzisztenciális határhelyzetté módosul a fürdő leírásában.

Tolsztoj is lelkesedéssel olvasta a *Holtak házát*, kiemelve az új műfaj eredetiségét és a mű szemléleti irányultságát: „A napokban újraolvastam s bevallom, nem ismerek jobb könyvet az egész új irodalomban, Puskint is beleértve. Nem a hangnem, hanem a nézőpont kivételesen egyedülálló – őszinte, természetes és keresztény […]. Ha látja Dosztojevszkijt, mondja meg neki, hogy szeretem".[5]

A nézőpont sajátosságát a keresztény értékrendhez, a bűnös ember megismételhetetlen egyszeriségéhez (vagyis méltóságához) való aktori – tevékenyen részt vállaló – viszony határozza meg; az elbeszélő ebben a köznépi, pontosabban a népnemzeti mentalitást, az „orosz karakter" leghitelesebb vonásait és értékorientációját éri tetten. A száműzetés után, az 1860-as években kidolgozott elméletében, de később nagy hatású Puskin-beszédében is Dosztojevszkij egyértelművé teszi: sem a liberális reformerek, sem a szlavofil ideológusok válaszait s a táborok ebből fakadó ideológiai ellenségeskedését nem fogadja el. Új alternatívát fogalmaz meg az orosz vezető értelmiség egyesítése érdekében, a konvergencia jegyében: a perlekedő táborok egyesülését, a népi kultúra talaján megvalósítható összefogást.

[3] A regényt 1861–1862-ben a *Vremja* című folyóirat tette közzé.

[4] Minden idézett hivatkozás saját fordításom – K. Á.

[5] Tolsztoj többször vette kézbe az első lágerregényt (így 1868-ban is); a művet Dosztojevszkij legjobb, világirodalmi rangú alkotásaként tartotta számon. A fent idézett, N. N. Sztrahovnak címzett levél 1880-ban íródott (Tolsztoj 1963, 24). 1899-ben a *Feltámadás*on dolgozó Tolsztoj ismét átolvasta a művet, külön figyelmet fordítva a börtön hétköznapi életének leírásaira. A lelkesedés ezúttal sem maradt el: „Mennyire csodálatos ez a könyv!"

„Vissza a népi talajhoz!" – az orosz mentalitásban megőrzött eredeti alapokhoz, az igaz kereszténységhez, Krisztus alakjához, akit Felszabadítónak nevezett Dosztojevszkij, éspedig az akaratszabadság elve alapján.

5. Az akarat konceptusának értelmezéséhez vizsgáljuk meg a *Paradicsom* V. énekét, Beatrice szavait:

> Isten kezéből legnagyobb ajándék,
> mit jóságához méltóvá teremtvén,
> legbecsesebbnek szánt az égi Szándék,
> az akarat-szabadság; ezt jelentvén
> minden eszes teremtmény akaratja:
> és más se kapja, mint eszes teremtmény.
> *(Par. V. 19–24.)*

Eszerint immanens természetéből fakadóan a teremtett lény eleve rendelkezik az akarat képességével, amit Dante a szabadság előfeltételének tekint, olyan privilégiumnak, amelyet a teremtmény a létével együtt – joggal állítható – ajándékba kapott. Pontosabban létlehetőségről van szó, merthogy az egyszeri, konkrét emberi cselekvéstől eleve függ az akarat mozgósítása. A konkrét cselekvés egzisztenciális jelenvalósággal ruházza fel a szubjektumot, mert amit egy bizonyos személy megtehet, azt rajta kívül senki más meg nem teheti.[6] A személyes akarat értelme a végső inkarnációban, a szabadon vállalt és végrehajtott tettben teljesedik ki.

Ebben a megközelítésben az akarat tehát *ab ovo* szabad, nem járulékos sajátossága az emberi lénynek. Érvényesítése – Dante szerint – a személyes jelenvalóság aktusát, az *akarás akarását*, dinamizálását feltételezi. A poémában így fogalmazott: „Nem hal az akarat, ha nem akarja" (*Par.* IV. 73). Hiszen az eszes teremtménynek, a feltételes akarat aktorának az a rendeltetése, hogy tettével az életvilágba inkarnálja a magasabb inspirációt, ahogy ezt például megteszi konverziója során Szent Ágoston (vagy a damaszkuszi úton Pál apostol) a belső szó – a *verbum cordis* – elsajátítása nyomán.[7]

Ilyen belső invokáció, „a bölcs merés" szava – a szívnek tulajdonított jelzés – hangzik föl a mélységes erdő szélén, s indítja el Dantét az új élethez vezető vészes úton. Mesteréhez fordulva mondja: „Menj! Legyünk ketten eggyek akaratra […]"

[6] Gárdonyi Géza ezt az alapvetést így fogalmazta meg a *Mesterkönyv*ben: „Mindenki azért él, mert egy akarat teljesítésére jött erre a világra". Gárdonyi 1974, 77.

[7] Erről részletesen: Kovács 2005, 23–48.

(*Pok.* II. 138). Az egyesülés aktusát már itt, a kezdet kezdetén az akaratszabadságot érvényesítő bölcsesség megnyilvánulásának mutatja a költő. Természetesen ennek a szívből jövő, tettre inspiráló szónak a *Második ének* végén Beatrice ad hangot:

> Nos hát, mi lesz? Mért, mért állsz itt? mi gátol?
> mért hogy szívedben gyávaság a féreg?
> mért nem vagy mernibíró, tettre bátor […]
> *(Pok. II. 121–123.)*

A mondottak fényében a Szentlélek által képviselt feltétel nélküli akarat kizárása, a részt vállaló személyes cselekvés (s a felelősség) elhárítása a legsúlyosabb bűn. A közömbösök, akik az *Inferno* szerint örök kárhozatra vannak ítélve, e bűn okán – megválthatatlanok. A költő így fogalmaz: „halniok lehetetlen délibáb" (*Pok*. III. 15–52).

6. Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélésének első részében (Dosztojevszkij 1973, 667–786) járja körül a jelzett problematikát.[8] Illetve az akarattagadás ideológusainak bírálata kapcsán a *földalatti ember* figuráját, aki szó szerint idézi Dante szövegét: „az akarat, ha akarja". A mű eredeti címe az *inferno* orosz szemantikai megfelelőjét tartalmazza: föld-alatti *(podpolje)*.[9]

Az elbeszélő hős szemben áll a koreszmékkel – mind a determinizus, mind a voluntarizmus, mind a nihilizmus 19. században uralkodó dogmáival. A hiteles megközelítés a regényíró szerint előírja az intézményektől, ideológiáktól és mozgalmaktól független – szuverén – akarat autonómiáját. Dosztojevszkij – Dante témáját értelmezve – „önrendelkező akaratról" beszél (vö. Dosztojevszkij 1971, 248); arról az adományról-lehetőségről, amelynek megfelelően a teremtett emberi lény – a szabadság jegyében – saját akaratára is képes nemet mondani. Dosztojevszkij a művészi gondolkodás eszméleti aktusában tárja fel az önrendelkező akarat érvényesülését, jelesül azt, hogy az autentikus akarat megvalósulása a cselekvő személy szabad választásának függvénye: „Akaratom abban áll, hogy ne legyen akaratom, merthogy az ideál[10] a szépség."

A szép létszerű zónája Dosztojevszkij felfogásában a szubsztancia hiposztázisa: az igaz valóság megnyilvánulása, vagyis az igazságra törő akarás affektusa. Miskin herceg szerint a szép ezért – a részt vállaló cselekvés indítékaként válthatja meg

[8] Erről részletesen: Kovács 2009, 230–243.

[9] Aláhúznám: az orosz szövegben nem szerepel az „egérlyuk" lexéma.

[10] Ennek az ideálnak a leghitelesebb megfogalmazását Dosztojevszkij Krisztus bibliai és Don Quijote irodalmi alakjában látta realizálódni. Bevallása szerint Miskinnek – akit kéziratiban „Krisztus hercegnek" nevez – ez a két prototípus felel meg.

a világot. Ugyanis a szép – ebben a megközelítésben[11] – ellenállhatatlan vonzása okán a szeretetenergia[12] affektusát, inspirációját jeleníti meg *A félkegyelmű*-ben. Domináns érvényesülése leválasztja az „én-akarom" egójáról, a folyton nemző spontán akarás hordozójáról *az igazságra törő akarat* szubjektumát. Valamint mozgósítja a perszonalizálódás Te-dimenziójának kialakítását (vö. „Legyen meg a Te akaratod!").[13]

Dosztojevszkij az ellentétes vélekedés és tapasztalat kritikai megközelítésére nem kevesebb figyelmet fordít. A tagadás racionalista abszolutizálása – a „minden mindegy" ideológiája – felől világítja meg ennek működését az *Egy nevetséges ember álma* és az *Ördögök* szövegében.

Az utóbbi regény cselekményvilágában az infernális uralma nem egy fikcióban, hanem a történelmi lét konkrét, mindennapi gyakorlatában – a földalatti mozgalom mechanizmusainak működtetésével – irányítja az emberek sorsát. Eszerint az *inferno* titulus lehetne az egykorú *földalatti mozgalmak* fedőneve,

[11] Tudniillik abban, amely nem a geometriai vagy organikus képződmény „tökéletességét" tekinti kiindulópontnak.

[12] Dante és Dosztojevszkij (illetve Szent Ágoston és Nicolaus Cusanus) felfogásához csatlakozva a szerelem szellemét a szeretet korrelátumaként, a szubsztancia hipoosztázisaként értelmezi a jeles tudós és perszonalista gondolkodó, Pierre Teilhard de Chardin. Ő a perszonálontológiailag értett *egyesülő-lét* elvén alapuló páros élet mindenható érvényesülését fogalmazza meg: „A szerelem (amour) a legegyetemesebb, legfélelmetesebb, legtitokzatosabb kozmikus energia." Mivel: „A Szeretet-energia egészen egyszerűen az a vonzás, amelyet a Világegyetem alakuló Központja gyakorol minden egyes tudatos elemre. Annak a nagy Egységnek hívó szava ez, amelynek megvalósulása az egyetlen most folyó feladat a Természetben." Ebben a felfogásban a perszonalizáció aktusa érvényesül a párviszonyban: „Csak a szeretet képes a lényeket mint olyanokat beteljesíteni, egyesítve őket, mert egyedül ez ragadja meg és közelíti legmélyebb valójuk által a lényeket…" Ezt a világegyetemes konvergencia egyik legfontosabb mozgatójának tekinti a francia gondolkodó, mivel a „személyivé válás" totalizálása csakis ezúton – csakis az egyesüléssel – történik meg. Az összpontosulás energiájának köszönhetően a „személyivé váló Világegyetem" manifesztálódik az együtt-lét valóságában, ahogy ezt Dante *Színjátéka* is tanúsítja az evilágin túli újratalálkozás, a Beatricével való ismételt egyesülés művészi megvilágításában. A szeretet szelleme e felfogásban a „Föld Szellemének" megfelelően az Omega-pont felé konvergál. „A szeretet erőivel a Világ részecskéi keresik egymást…" (Teilhard de Chardin 1973, 327–331).

[13] Az önrendelkező akaratról, illetve Te-dimenziós vonatkozásáról a *Szentírás*ban ez olvasható: „De ne az legyen, amit én akarok, hanem, amit te" (Márk 14: 37). Itt korántsem pusztán az „én" feltételes akaratának negációjáról van szó, hanem a cselekvő ember névszói behelyettesítésének motiválatlanságáról: az „én" mint az akaratról tudó *ego* nem azonosítja a cselekvés alanyát, hanem redukálja a teremtmény alakját. Utóbbi ugyanis – az új beszédmód, a fohász szubjektumaként – az Én-Te relációt nevezi a cselekvés érvényes szabályozó rendjének.

Megvilágító erejű e tekintetben a súlyos betegségektől szenvedő Blaise Pascal értelmezése a *Könyörgések*ben: „akaratom egyesítsd a Te akaratoddal, fájdalmamat a Te szenvedéseddel! […] hogy bennem szenvedd a Passiót, melyet a Belőled részesültekben fejezel be" (Pascal 1999, 205).

a politikai és erkölcsi cselekvés világát megbénító illegális konspiráció logója. Képviselői politikai aktorok, cselszövők – ateisták, nihilisták, anarchisták és terroristák. Közülük sokan szocialistának álcázzák magukat, ám valójában elszánt, mindenre kész politikai kalandorok. Sőt a „minden mindegy" szolipszizmusa alapján még ennek a manipulációnak a bevallását, hirdetését, reklámozását is zsarolásra és hatalomgyakorlásra használják. Az orosz klánok vezére, Pjotr Verhovenszkij[14] az a manipulátor, aki tekintélye növelése érdekében fegyvert kovácsol magának ebből a propaganda színterein – ily módon nyilvánosan tüntet is azzal, hogy hazudik a nap minden órájában: „Nem mondok ellent önmagamnak. Én szélhámos vagyok, nem pedig szocialista" (Dosztojevszkij 1972, 460). Ezúton az illegalitás taktikáját a közbeszéd manipulálására, a nyelvjátékokra is kiterjeszti. Ennek következtében Verhovenszkijnél sem az elsőfokú, sem a másodfokú kijelentés valóságtartalma nem azonosítható. Hiszen valójában a hazugságról szóló megnyilatkozás is hazugság, vagyis egyikről sem állapítható meg a kijelentés relevanciája. A „minden mindegy" intenciót érvényesítő szójáték valójában a politikai manipulációt szolgálja. Dosztojevszkij regénye szerint ez a beszédstratégia a besúgóé, a beépített embernek, az állami titkosszolgálat ügynökének, az *agent provocateur*nek a nyelvjátéka.[15]

Nem a forradalmat készítik elő a pokollal rokonított földalatti összeesküvés mozgalmárai, hanem „világforradalomnak" nevezik-álcázzák az egyetemes anarchiát: „Akkor aztán elszabadul a pokol! Lesz olyan felfordulás, amilyet nem látott a világ… Ködbe borul Oroszország, és sírni fog a föld a régi istenek után…" (Dosztojevszkij 1972, 461.) Ez az újkori földalattiság az infernális ideológiai ekvivalense az *Ördögök*ben. Dosztojevszkij mintegy fél évszázaddal korábban látta az 1917-ben bekövetkező „felfordulást", és feltárta a végrehajtás mechanizmusait – az infernális technikáját, taktikáját, ideológiáját, beszédmódját.

Sztavrogin ugyan próbál ellenállni az illegalitásban kötelező elvtelen, rafinált, kíméletlen, erőszakos zsarolásnak és zsarnokoskodásnak,[16] de úgy tűnik, nem képes az anarchista manipulációk csapdáiból megmenekülni. Végső soron ezért lesz öngyilkos. De paradox módon ezzel a tettével mégiscsak szabadon rendelkezik. Nem bírja elviselni, hogy személyét és tekintélyét továbbra is a pusztító manipuláció eszközeként használják fel. *Nem akarja!* Pilátusi hezitálása okán sem a független, sem az idealizált – de mindenképpen elvakult – eszmehősök közé nem

[14] Történelmi prototípusa – Nyecsajev.

[15] Ezt az ügynökfigurát az ifjú Dosztojevszkij saját besúgója alapján már az 1840-es évek végén személyesen is jól ismerte. Kis híján életével fizetett ezért a tudásért.

[16] Például az öngyilkosság elvi motiválása, a kollektív gyilkosságok és a tűzvészek megszervezése és végrehajtása révén.

sorolható be. A szabad választás ignorálása alapján őt a regényszöveg a „langyos" jelzővel illeti, s a *Jelenések* szövegkörnyezetébe helyezi a sztarec, Tyihon tolmácsolásában (Dosztojevszkij 1972, 472).

Láttuk, ezzel összhangban a sem hideg, sem meleg figurákat már Dante is hangsúlyosan kezeli. „Vak napjaik oly szürkén s tengve telnek, / s halniok lehetetlen délibáb" – írja az *Inferno* harmadik énekében. Ugyanis a közömbösök számára sem a *Pokol*, sem a *Purgatórium* próbatételeinek tapasztalata nem adatik meg – sem élni, sem meghalni nem képesek. Ezzel magyarázható Sztavrogin és Kirillov öngyilkossága is, illetve tettük elvi megokolása az *Ördögök*ben.

Dante művében azokról az árnyakról van szó, „kiket nem ért dicséret, se gyalázat […] lelkükben nincs se erény, se vétek […] Az ég elüzte s itten kóborolnak, / mert őket a pokol is szégyenelte: / nem kellettek sem égnek, se pokolnak" (*Pok.* III. 25–67).

7. Most vessünk egy pillantást a világmodell további két összetevőjére, előbb az agapé, majd a szép konceptusára.

A Karamazov testvérek szimbolikája a *vendégség* motívumával aktualizálja a Szentháromság archetípusát. A szeretetlakoma kapcsán a *Kánai menyegző* jelenetét – az első csodatétel eseményét – idézi maga elé ön-elbeszélése látomásában Aljosa, aki önmagát, virtuális jelenvalóságát a vendégek asztalánál, az elhunyt Zoszima mellett jeleníti meg az álom világában.

A vendégséget az Atyával való érintkezés csodájaként – a Szerződés konkrét megnyilvánulásaként – értelmezi a *Szentírás*. Ezáltal a kegyelmi ajándék az életgyakorlat valóságában tapasztalható meg, először Ábrahám történetében. A vendégül látott három angyal a jó hír közvetítője. A jelenet előképe a Szentháromság ideájának és többek között forrása az Andrej Rubljov ikonja által képviselt művészi megközelítésnek. A három angyal nem más, mint a három személy hipoosztázisának ószövetségi előképe az egylényegű szubsztancia képviseletében.

8. A női princípium érvényesülését fejti ki erre az ószövetségi kiindulópontra hivatkozva a századforduló jeles orosz gondolkodója, Vlagyimir Szolovjov, aki sajátos vallásbölcseleti érvrendszert dolgozott ki (Szolovjov 1911, 32–340), amely *szofiológia* néven vonult be a filozófia történetébe. A vendégség jelképes – de ugyanakkor a mindennapokban közvetlenül tetten érhető – megnyilvánulása a kegyelmi gyakorlatnak és a feltétel nélküli elfogadás aktusának. De nem pusztán a példázat betűje vagy annak teológiai magyarázata alapján, hanem a közvetlen életgyakorlat világában. Mintáját nem a spekulatív magyarázatok dogmatikája, hanem az ószövetségi életesemény narratívája alapján argumentálja. A vendégség mint *agapé*, azaz szeretetlakoma a „nyomorultak" – az elesett, a kiszolgáltatott, a megalázott, a szegény, a vándor, az idegen – elfogadásának mintaszerű, ellenszolgáltatást nem váró gyakorlata. Lényegében a felebaráti szeretet közvetlen – Te-

dimenziót létesítő – megnyilvánulása, amelyet szimbolikusan az üdvözlés formája, a csók is reprezentálhat.[17]

A szofiológia szerzője olyan bölcsességmintát fejt ki, amelyben az Örök Nőiség elvére alapozott szépség megismerési értéke dominál, akárcsak Dante poémájában, ahol Beatrice a Bölcs művészet rendjében jelöli meg azt a megértési módot, amely a gondolkodás szeretetéről – a hit és a tudomány, a költészet és a bölcselet egyesüléséről – tanúskodik: *philo* + *sophia*.

> A szépség bölcs nő képét ölti fel –
> s ez tetszetős a szemnek is, a szívben
> vágy ébred ettől, mely nem szűnik égni.
> *(Új élet, XX. 5.)*

Beatrice szépségének kitüntetett attribútumai a szemek és az ajkak, azaz a tiszta szó és tiszta fény orgánumai. Ezeket szüntelenül látni akarja a vágyakozó férfi a „rabtartó Ámornak" kiszolgáltatott ifjúkori lázas vonzódása alapján. A vágy aktora a szem – nem az élet, hanem annak egyik, közvetlenül látható aspektusa, felülete; a vonzó testidom látványa, azaz észleleti alakmása; mint az esztétikai antropológia aktora, a képzet reprezentációinak foglyává válhat. Az *Új élet* költeményeiben a képzetet – az észleleti képet – kiszorítja a szépség irodalmi (verbális kódolású) prezentációja, azaz Beatrice alakjának lírai, versnyelvi megjelenítése. Tehát immár nem a szemlélet, a látvány vagy a látomás, hanem éppenséggel a szép érzéki test észlelhető formáinak hiánya (Beatrice távozása után), illetve a hiányaffektus átélésének versnyelvi megfogalmazásai okán. A narratív memória szintjén a lírikus Dante aktorként a hölgy sugárzó tekintetére koncentrálva, úgyszólván a „szépség szemével" tekint önmagára is és az egész teremtett világra.[18] Az önszemlélet Te-dimenziójának elvesztése, a női princípium látószögének kiiktatódása – ez az, ami meghatározza a szerelem hiányzó tárgyának lírai szublimációját, valamint az *Új élet* költeményeinek elegikus – szorongásos – diszpozícióját.

A szép nő anyaként jelenik meg a fiául fogadott Dante felismerésében: már az első találkozás-üdvözlés hatására Beatrice szép szemével tekint önmagára is a költő. Az ajkak öntevékenysége révén viszont szavakban, a lírai diszkurzus, azaz a költői nyelv szavaiban ölt testet ez a női princípium: „De, ajkai szánó mosolyra gyúlva, / fordult felém ő, és sóhajtva nézett, / mint anya a lázbeteg fiára" (*Par*. I. 102). A női princípium a kivételes bölcsesség szintjén teljesedik ki, mivel általa az „örök élet" – a Mindenség rendje – van megfogalmazva, illetve Beatrice ajkain

[17] Például Jézus csókja *A nagy inkvizítor* címet viselő fejezetben.

[18] Erről szól összefoglalóan *A szép mint transzcendentálé* című fejezetében Eco 2002, 40–61.

megszólaltatva, értelmezve. A dolgok kölcsönviszonya és megértésének rendje a művészi formában az Egész modelljét képezi le, s ugyanarról a konstitutív elvről tanúskodik:

> S felelt: szoros rend van és bölcs művészet
> a dolgok viszonyában; s ez a Forma
> teszi Isten képévé az Egészet.
> *(Par. I. 103–105.)*

Dante poémája a dolgok viszonyában tehát a participáció elvének érvényesülését demonstrálja, éspedig a művészi szép és a költői bölcsesség versnyelvi képződményei által. Ennek a szoros kapcsolatnak – a szépség és a bölcsesség fúziójának – köszönhetően a mindenség szubsztancionális rendje tárul fel a költői műalkotásban, Dante szerelmének és költészetének, az Én-Te kölcsönviszony szoros rendjének, az egyetemes konvergencia elvének megfelelően. Láttuk: már elemi szinten, a testek vonzódásában is a perszonalizálódást szolgáló összpontosodás, az együtt-lét igénye nyilvánul meg, s a szeretetben éri el spirituális kiteljesedését is.

A művész és a gondolkodó Dante ezt az összpontosuló, lételvű kölcsönviszonyt a lírai beszédmód, a „résztvevő beszéd" eszközeivel valósítja meg. Ezúton a szerelem szellemét, a feltétel nélküli odaadás eszméjét az életgyakorlat világába igyekszik beoltani. Ez az *Isteni színjáték* alapszerkezete – Dante szerelmének és a szerelem poétikus értelmezésének kétoldalú modelljében válik értelmezhetővé, a személytörténet kibontakozásának diszkurzusában.

Hasonló szemlélet fogalmazódik meg *A félkegyelmű* című regényben bemutatott szépségmodellben, mely azt az implikációt szándékosan is tartalmazza, amelyet a Dante–Cervantes–Dosztojevszkij paradigma képvisel a poézis univerzumában, tehát a személyessé váló vonzódás intencióját, a női princípium költői megjelenítése kapcsán. Miskin herceg az ellenállhatatlan szépségű Nasztaszja Filippovna alakjára összpontosítva elsősorban a meghatározhatatlan szépségesszencia evilági megnyilvánulását érzékeli. Némi túlzással azt mondhatnók: elsősorban nem a nőt, hanem az áldozatot, az ártatlan, a megalázott személy vonzerejét tapasztalja meg, s még benne is – a kaméliás hölgyet idéző lázadozó, botránykeltő habitusban is – a teremtett világ szépségét, annak legintenzívebb affektusát, az igazságigény megnyilatkozását fedezi fel.

Akárcsak egyik prototípusa, Don Quijote, aki sohasem láthatja meg bálványa, Dulcinea szépségének konkrét vonásait. Viszont minden neki címzett szava és cselekedete a megközelíthetetlen valóság igenlését, a szépség iránti odaadását demonstrálja az igazságtevő lovag szerepében[19] – talán éppen elérhetetlensége, hiá-

[19] A szép valójában nem normatív – paradox jelenség, mely a regényben a verbális elbeszélés készítetésére szolgál: „lásd mindazt, amit érte teszek vagy mondok, hogy majd elbeszélhesd neki […],

nyának állandósult diszpozíciója okán.[20] Cervantes a regénykölteszet jegyében a „szép cselekvést" avatja elbeszélése témájává: „ő tudott cselekedni, én meg írni". Hőse, akárcsak Miskin herceg, a hozzáférhetetlenhez kapcsolódó feltétlen odaadást a legnagyobb „lovagi" (nem trubadúr) erénynek tekinti. Ezért deklarálhatja Dosztojevszkij: „A szép talány". Nem definiálható. Azaz szubsztancionális forma.

Miskin herceg ezt már az első találkozás alkalmával kifejezésre juttatja, amikor a hölgy arcképe alapján fejti ki álláspontját a földi szép, így az áldozat igazlétének vonzereje, ambivalens affektusa kapcsán. A jelzett paradox összhatás, a szenvedély és a szenvedés együtthatása a női princípium megtestesülésekor a szép regiszterében nyilvánul meg.[21]

A herceg eksztázisának forrása két tételben fogalmazódik meg. Az egyik: „A szépség váltja meg a világot". A másik: „A részvét az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye". A szép affektusa azzal „válthatja meg" a világot, hogy felfüggeszti a megszokásoktól vezérelt indifferens, elfásult magatartást, s hogy a részt vállaló, tevékeny jelenlét inspirációja tud lenni, szemben a közömbösség rutinos automatizmusaival. A szép vonzerejének nagyon nehéz ellenállni, különösen ha a szerelem, az Én-Te viszony zónájában testesül meg. Ez a jelenvalóság csak a költészet (például Dante lírája) számára hozzáférhető, a költő szerint a „résztvevő beszéd" tárgyaként. Eszméletvesztései (amikor a lélektől elhagyott testet holttestként prezentálja az író) mindig e törvény felismerésének hatására történnek meg (*Pok*. V. 140–142; VI. 1–6), amint Miskin herceg megvilágosodásai is az epilepsziás roham bekövetkezésekor. A részt vállaló beszéd alanya maga is, művével is, száműzetésével is társa az orosz regényírónak. A szép mindkét írónál az iniciatív, részt vállaló jelenvalólét inspirációját szolgálja.

A neves történész és Dosztojevszkij-kutató, Pjotr Bicilli tanulmánya Dante korát a totális szimbolizmus, illetve allegorizmus, valamint a hierarchizmus dominanciájával jellemzi, s fordulópontnak tekinti Dante értekezését a népnyelvről (Bicilli 1995, 39–54, 191–198). A *Színjáték*ban a trubadúr szerelmi szimbolika jegyében leírt világ átkódolásra kerül, mégpedig a Beatricével megtörtént tényleges találkozás konkrét tapasztalatának hatására, mely Danténál egy másfajta diszkurzus igényét veti fel. Ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a filozófiai szóhasználatot képviselő Vergilius megválik Dante társaságától, s helyén az új vezető,

---

nekem még le kell tépnem ruháimat, szerteszéjjel kell szórnom fegyvereimet, fejjel kell a kőszikláknak rohannom, száz más ilyen dolgot kell tennem, amik majd csodálatot keltenek". Vö. Cervantes 1966, 205.

[20] Ennek a diszpozíciónak felel meg az irodalmi gondolkodásban a *szorongás* mint az európai kultúra domináns antropológiai tényezője.

[21] Gárdonyi Géza *Mesterkönyv*ében olvashatjuk: „A szép nőt hogy szereti hősöd, nem érdekes, míg azt nem látjuk, hogy szenved érte. Bár előbb tudtam volna!" (Gárdonyi 1974, 81) – írja *A félkegyelmű* olvasója.

az angyali Beatrice jelenik meg, aki nem egy jelképes fikció figurája, hanem egy katartikus – Dante életét egészében meghatározó – szerelmi történet alanya.

A Bölcs Hölgy nem a szalonköltészet képeivel, de nem is a metafizika fogalmaival operál, hanem – Bicilli szerint – a valóságos (toszkán) és a költői szimbolika különbségének értelmezőjeként lép fel. Már láttuk, ennek az új nyelvnek a szabályait is kifejti a *Paradicsom* első énekében.

Tegyük hozzá, Dante művében a művészet valóban nem a filozófiai szimbólumrendszert, hanem a dolgokon belüli és a dolgok közötti viszonyban érvényesülő, egységre utaló szoros rendet, a konszubsztancionális együtt-létet tárja fel. Azt az egylényegűséget, amelyet a filozófus, a teológus és a költő – Arisztotelész, Szent Tamás és Dante – művei eszmélkedésünk számára létrehoztak. Dante a szép szellemiségét nem akarja definiálni: a szép-affektus zónájában „az Esszenciát szemmel látni, / melyben emberi létünk beolvad az Úrba. / Ott látható lesz, amit hinni kell, nem / bizonyítani […] mert bizonyíthatatlan" (*Par.* II. 41–45). A megismerésnek korlátai vannak: „az észnek szárnya kurta" (*Par.* II. 56). A szép mint a létmegértés inspirációja tudás és nemtudás határán jelenik meg, ott, ahol a kogníció érvei a költői bölcsesség rendjében kerülnek megalapozásra – megítélésre és újrafogalmazásra. Abban az összefüggésben, amely a megismerhetőt a megismerhetetlennel, a szimbólumot a szimbolizálandóval, a végest a végtelennel való érintkezésének pontjain tárja a gondolkodó elé. Mintája lehet a kör, melynek középpontjától egyforma távolságra esik az őt alkotó egyenes minden egyes pontja (*ÚÉ*, XI. 4). A körök mentén vándorló költő állandóan a véges és végtelen érintőjén mozogva keresi az új élethez vezető utat. Ezen az úton nem a filozófus, nem a teológus irányítja az öneszmélést, hanem a költői diszkurzusban konstitutív elv, a női princípium megszemélyesítője: Beatrice.

Bibliográfia

Cervantes Saavedra, Miguel de (1966), *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, I. (ford. Benyhe János et al.), Budapest, Európa.

Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics (1972), *Ördögök* (ford. Makai Imre), Budapest, Magyar Helikon.

Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics (1973), Feljegyzések az egérlyukból (ford. Makai Imre), in uő, *Elbeszélések és kisregények*, Budapest, Magyar Helikon.

Eco, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Budapest, Európa.

Gárdonyi Géza (1974), *Mesterkönyv*, Válogatás, a bevezető tanulmány és az utószó Z. Szalai Sándor munkája, Budapest, Szépirodalmi.

Kovács Árpád (2005), Vallomás, elbeszélés, írás: a személyes diszkurzus Szent Ágostonnál, in uő (szerk.), *A regény nyelvei (Tanulmányok, Első veszprémi regénykollokvium)* [Diszkurzívák 4], Budapest, Argumentum, 23–48.

Kovács Árpád (2009), „…tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?…" Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában, in *Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, szerk. Kisantal Tamás et al., Pozsony, Kalligram, 230–243.

Kovács Árpád (2022), Dante és az orosz irodalom. Néhány olvasat margójára. Dante-emlékkönyv 2021, in *Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából*, szerk. Draskóczy Eszter – Mátyus Norbert, Szeged, Szegedi Egyetemi, 169–190.

Mandelstam, Oszip (1992), Beszélgetés Dantéról, in uő, *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. Erdődi Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 82–133.

Pascal, Blaise (1999), *Írások a szerelem szenvedélyéről, a geometriai gondolkodásról és a kegyelemről* (ford. Pavlovics Tamás), Budapest, Osiris.

Sklovszkij, Viktor Boriszovics (2016), Jevgenyij Anyegin (Puskin és Sterne, 1923), in *A szó feltámasztása. Orosz irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Molnár Angelika – Fresli Mihály, Szombathely, Savaria Univ. Press, 62–72.

Teilhard de Chardin, Pierre (1973), A szeretet-energia, in uő, *Az emberi jelenség,* Budapest, Gondolat.

Orosz nyelvű szakirodalom

Bicilli, Pjotr (1995) – П.М. Бицилли, *Элементы средневековой культуры,* Мифрил, Санкт-Петербург, 39–54, 191–198.

Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics (1971), *Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881*, Москва, 248.

Szolovjov, Vlagyimir (1911) – Владимир Соловьев, *Собрание сочинений Владимира Соловьева,* т. 1. СПБ, 1911, 32–340.

Tolsztoj, Lev Nyikolajevics (1963) – Лев Николаевич Толстой, *Полное собрание сочинений (1928–1964),* Письма, Том 60, Москва, 419.

Turgenyev (1964) – И.С. Тургенев, *Полное собрание сочинений, Письма,* Том IV, «Наука», Москва.

MOLNÁR ANGELIKA

Az ideologikus nyelv leleplezése és átirata Lev Tolsztoj *Feltámadás* című regényében

Jelen tanulmány Lev Tolsztoj *Feltámadás* című regényében a monologikusnak és ideologikusnak tartott elbeszélői nyelvet vizsgálja, amelyben fontos helyet foglal el az egyházi szertartásrendhez és a ritualizált élethez kapcsolódó szókincs lebontása. Lényeges vizsgálódási pontunk továbbá annak nyomon követése, miként írja felül ezt a nyelvhasználatot a poétikai diszkurzivitás. E megközelítés aktualitását egyebek mellett az is indokolja, hogy az író, Tolsztoj gondolkodása iránti érdeklődés a mai kutatásban egyre inkább háttérbe szorul, ugyanakkor ezzel párhuzamosan erősödik a szellemi fordulatát követő nyelvi kísérletezéseinek és új poétikai perspektíváinak feltárására törő kutatási igény. Tanulmányomban igyekszem felmutatni azokat a narratív eszközöket, amelyek a *Feltámadás*ban a zárt intézmények által uralt struktúrákat didaktikus módon *leplezik le*, azaz nevetségessé teszik, ugyanakkor egy feltételezett lelki „feltámadáshoz", megvilágosodáshoz vezető utat is közvetítenek, egy sajátos, „egyszerűsített" és „erőszakmentes" nyelven. A diszkurzív „újjászületést" pedig az újraépítés kapcsolódó formái, a kiépülő ellentétpárok, az *elkülönösítések*, a költői hangmotívumok, illetve hangzásmetaforák indítják el a szöveg világában. Az alábbi vizsgálatnak a feladata ezért az is, hogy ebben az összefüggésben azonosítson néhány visszatérő részletet, poétikai elemet, motívumot és metaforikus konstrukciót, amelyek az egyházi és az egyéb hatalmi, illetve a saját moralizáló nyelv ellenében jönnek létre a regényműben.

A szakirodalom kapcsán

Tudvalevő, és a kutatók rendszeresen hangsúlyozzák is, hogy Lev Tolsztoj *Feltámadás* című regényének elbeszélő nyelvét erős didaktikusság jellemzi. Mindazonáltal az író metaforaalkotó képességéről a szakirodalomban ritkán esik szó. Holott Tolsztoj poétikáját szintúgy meghatározzák a szokatlan dolgokat és részleteket (vö. *détail*) szokványosnak és mindennapinak jelölő szavak, valamint ugyanannak a témának egyszer leíró, másszor költői kibontási mechanizmusai. Ezek az ornamentálisan ismétlődő transzgressziók az elbeszélői szólam túlzottan közvetlennek

és értékelőnek ható kijelentéseit ellensúlyozzák. A továbbiakban ezeket a nyelvi-poétikai sajátosságokat kívánom vizsgálni.

A Szent Szinódus döntése arról, hogy a gróf lelki és szellemi válságát követően az ortodox egyházon „kívül helyezte magát", különösen a *Feltámadás*ban (vö. Порудоминский 1995) hirdetett új meggyőződése miatt, több mint száz éve heves vitákat generál (lásd például Петров 1978). Többen (vallásbölcselők és publicisták, mint Vaszilij Rozanov [Розанов 1994], aki világnézeti különbségeik dacára evidensnek találta volna azt, hogy az író ragaszkodhasson az elveihez) rámutattak ennek a kirekesztő lépésnek a jogellenességére, formális következetlenségére és elfogadhatatlanságára. A téma történeti hátterét, következményeit és relációit Pavel Baszinszkij könyve, amely Kronstadti Jánosnak a Szinódus döntésében való részvételéről szól (Басинский 2013), szintén új perspektívába helyezi.

A sorsdöntő eseményt nem kívánom taglalni, ehelyett egyfelől feltárni törekszem azokat a költői részleteket, motívumokat és metaforákat, amelyek ebben a kontextusban épülnek ki Tolsztoj regényében, másfelől a narratív értékelő pozíciókat igyekszem nyomon követni az egyházi szertartás leírásában. Ennek során módszertani tekintetben az *elkülönösítés* eszközét vizsgáló V. B. Sklovszkijra támaszkodom (Шкловский 1929). A formalista tudóst követve más kutatók is megemlítették ezt a műfogást, de érdemben nem foglalkoztak azzal, miként is leplezi le a megmerevedett vallási rítusokat és dogmákat, amelyeket Tolsztoj regényében nem szatirikusnak nevezett, hanem éppen hogy a nyelvet, annak mechanikusságát és az értelmetlenségét kérdőjelezte meg a protokeresztény eszmék, valamint a szó és a tett *egyszerűsödésének* nevében. Így tehát Tolsztoj moralizáló attitűdje (akárcsak Dosztojevszkijé) továbbra is a modern kutatás középpontjában maradt (Матвеева 2022), habár az ideológiai kérdések mellett egyre több figyelmet fordítottak az írástechnikákra is (Димитриев 2021).

Ez azt jelenti, hogy az eszmetörténeti megközelítésen kívül a *Feltámadás* textológiailag ellenőrzött változatának összeállítói például nemcsak Tolsztoj életanyagát és alkotóútját, valamint gondolkodásának fejlődését, ideológiai programjának társadalmi hátterét tárgyalták, hanem olyan költői eszközöket is azonosítottak, mint az ellentétpárok (vö. a városi és a vidéki élet kontrasztja) vagy a portretizáció (Гудзий–Маймин 1964). Más munkák új részletekkel egészítették ki a regény keletkezéstörténetét, ugyanakkor szintén abból a feltevésből indultak ki, hogy a szereplők egyszerre az író szócsövei és segítői az erkölcsi kérdésekre adandó válaszok keresésében (Кузина–Тюнькин 1978). Következtetéseik alátámasztják, egyszersmind cáfolják A. P. Szkaftimov tézisét arról, hogy a kései Tolsztoj a művészetet csak az úgynevezett „igazság", azaz az idea kinyilatkoztatási formájának tartotta (Скафтымов 1972).

Ez az elterjedt tétel tehát megdönthetővé vált, mindazonáltal azok a kutatók, akik a regény nyelvi-stilisztikai sajátosságait szintén vizsgálat alá vették, a Sklovszkij által képviselt poétikai szemléletmódra, illetve a diszkurzív stratégiák-

ra és a szöveg költői síkjaira nem tértek ki. Hangsúlyozták viszont azt, hogy az író művében az egyház és a valódi hit közötti konfliktust tematizálja (Андреева 2020; Полосина 2014; Романов 2008; Смирнова–Суслова 2018). G. Ja. Galagan szerint a mindig új utakat kereső Tolsztoj a hagyományos értékrendet kívánta kifigurázni (Галаган 1981). Az író anarchizmusával kapcsolatos állítások nem illeszkednek a pravoszláv tanító képébe, amelyet Andrej Taraszov vázolt fel Tolsztoj szellemi és vallási világképéről szóló könyvében (Тарасов 2001), ugyanakkor bizonyos mértékig összhangban állnak a kánondekonstrukcióra vonatkozó reflexióinkkal.

Ezek lényege tömören úgy fogalmazható meg, hogy az író kései munkásságában a korabeli túlesztétizált modernizmustól eltérő, egyszerű kifejezésmódra törekedett. Az új nyelvnek az eredetét a mesékben és a példázatokban lelte meg (vö. Fried 2006, Hajnády 2018). Ráadásul a *Feltámadás*t evangéliumi idézetek zárják, amit sokan (mint V. J. Laksin, G. A. Bjalij és mások) nem is tekintettek a regény végének, csak a főhős valódi útja kezdetének. Ennek magyarázata talán éppen abban rejlik, hogy Tolsztoj a költői nyelv állandó keletkezését és változását kívánta demonstrálni a túlzottan dogmatikus szabályrendszertől és az idegen, mesterséges rárakódásoktól való megtisztulás irányában. Következésképpen a témával kapcsolatban megkerülhetetlennek látszik Sklovszkij *elkülönösítésre* vonatkozó posztulátumának érvényesítése, azaz annak vizsgálata, hogyan lepleződnek le a szándékolt egyszerűség révén a szakrális jelentéstől megfosztott, „kiüresedett" szavak. Ezen túlmenően megvilágítást nyer az is, hogy ezek miként helyettesítődnek metaforikus formákkal.

A kutatási módszert az anyag határozza meg, vagyis az, hogy *az ideologikus nyelvet felváltja az új, költői szó*. Ebből következően a nyelvi-poétikai, illetve a diszkurzív elemzés (vö. Kovács 2004) módszereit alkalmazom.

Elemzés és értelmezés

A *Feltámadás* című regényben (Толстой 1936, Tolsztoj 2023)[1] a metaforikus megnyilatkozás úgy „küzd meg" az ideologikus-didaktikus nyelvvel, és az ábrázolt világhoz olyan új, költői viszonyt fejez ki, amely csak elvétve érzékelhető Tolsztoj kései írásaiban, és inkább a *Családi boldogság* megalkotásának idejére jellemző, amikor az író még nem hirdette ennyire erőteljesen a prófétai magatartásformát. Ez a sajátosság különösen abban érhető tetten, hogy az értékelő elbeszélői kijelentések helyett természeti és tárgyi metaforák képződnek meg a szövegben minden alkalommal, amikor a cselekményben a főhősök kapcsolatuk fordulópontjá-

[1] Az eredeti orosz regényből és a magyar műfordításból vett idézeteket a továbbiakban a kötet- és az oldalszámokkal adom meg.

hoz érnek, mint Katyusa tárgyalásának epizódjában is. Itt a regény ideológiai síkja az ítélkezés konceptusát bontja ki, ugyanis nemcsak a konkrét ügyet, hanem a két hős társadalmi és erkölcsi elítélését, (korábbi) életétől való megfosztását is bírálja. A személyes és a globális események, az egyes ember ellen elkövetett erőszak és az egész emberiséggel szembeni háború (lásd: Nyehljudov tette és katonai cselekménye) egy síkra helyeződik. A (gondatlanságból elkövetett) gyilkosság motívuma viszont költői metaforák segítségével, figuratív értelemben jelenik meg: a kegyetlen vadász-bíró és a szegény áldozat-vádlott egyenlőtlen küzdelmeként *(vadászat)*.

Tolsztoj regényében látszólag monologikusan beszéli el a karakterek történetét, amelyet azonban ritmikusan újra meg is ismétel egy-egy részletező és metaforikus prezentációban, melynek során szokatlan szemantikai kapcsolatok létrehozásával új értelem képződik. Idesorolható például a csókjelenet is, amely a románc kezdetét határozza meg, s a későbbi úgynevezett *bukás* megvalósulásában pedig újraíródik. Az elbeszélő szembeállítja a hősök érzékelését és beszédét: a szavak nem képesek kifejezni a valódi érzelmeket, amelyeket a nonverbális eszközök, a viselkedés, a gesztusok vagy a tekintetek pontosabban közvetítenek. Ez azonban téves értékítéletekhez vezethet, ugyanis a hősnő alakjának és mozgásának narratív részletezése szubjektíven, a hős nézőpontjából történik. Miközben Nyehljudov elcsábítja Katyusát, csak a lány szemkontaktusát keresi és tartja csábítónak, azaz rá vetíti ki és neki tulajdonítja önnön vágyát. Ebből következik, hogy az összemosódó alaki és narrátori szó helyett a poétikai eljárásmódokat szükséges az elemzés fókuszába helyezni.

A környező világ fokozott vizuális és auditív észlelése a főhős belső tapasztalatait közvetíti, például amikor Nyehljudov a léptek és a kopogás alapján azonosítja Katyusát. Párhuzamosan hallja a természet hangjait is, a „szörnyű", „sötét" és „nedves" éjszaka leírása pedig teljes mértékben metaforizálja állapotát és tettét: miként a tavasz a folyó jegét megtöri (vö. *zaj – zajlás*), úgy Nyehljudov, féktelen vágyainak engedelmeskedve, kettétöri Katyusa életét, bemocskolja a hitét, tisztaságát és ártatlanságát (lásd: *latyak* kontra olvadó *hó*, „fehér köd", Толстой 2023, 65.). A hősnő képtelen verbálisan reagálni a hős erőszakos cselekvésére, így a természet beszél helyette, többek között a „fogyó" *hold* metaforája, amelyet az eredeti orosz szöveg „sérültnek" (ущербный) nevez. Ez a szó a főhős által mindkettejük számára okozott szörnyű sérülésre (ущерб), a későbbi kisiklásra és kicsapongó életmódra utal. A halmozódó diszkurzív hangismétlések is ezt a *törést* (bukást) fejezik ki,[2] és Nyehljudov tettének következményeit a panovói birtokán szemlélt

[2] «На дворе было светлее; внизу на реке треск и звон и сопенье льдин еще усилились, и к прежним звукам прибавилось журчанье. Туман же стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное» (Толстой 1936, 76). „Már világosodott az udvaron; a folyó felől egyre erősödött a jégdarabok ropogása, pengő hangja,

pusztító viharral azonosítják: «как страшно треснуло что-то над самой головой и раскатилось по небу» (Толстой 1936, 268): „retteneteset dörrent a feje felett, majd tovadübörgött az égen" (Tolsztoj 2023, II, 36).

Az irodalmi hagyománnyal ellentétben (lásd például A. Ny. Osztrovszkij *Vihar* című drámájában) a birtokon zajló viharos éjszaka leírása nem a belső szenvedélyek tombolását explikálja, hanem az aranyló nyár és a gyermekkor kedves pillanatait idézi fel: Nyehljudovban újra életre kel az igazság iránti vágy és az anyja iránti szeretet. A főhős végre valódi örömöt érez, elnyomja kapzsiságát (amelyet „kísértésnek" nevez), és arra az elhatározásra jut, hogy a kuzminszki földjeit átadja parasztjainak. Ily módon látszik megvalósíthatónak gyermekkori barátjával, Nyikolenyka Irtenyevvel (Tolsztoj másik kedvelt hős-alteregója) közös projektje, hogy mindenki számára elhozzák a boldogságot. A természet hangjainak és mozgásainak hatására, amelyek új ismérvekkel ruházódnak fel (a hold itt már fényes és majdnem teljes, csalogányfütty hallható), a hősnek végre sikerül megoldásra jutnia az őt kínzó dilemmákban: hogyan tudná megváltani bűneit elsősorban Katyusával szemben, és miként tudná megérteni végre legalább csak „az egész bírósági és büntető eljárást" (Tolsztoj 2023, II, 36)?

A regényben az új költői képek megalkotásával ismétlődő szövegfragmentumok az ítélkező elbeszélő szólamát egészítik ki és módosítják. Az égből lezúduló víz Katyusát is sújtja akkor, amikor búcsút int az őt vonaton elhagyó Nyehljudovnak. A „szörnyű éjszakán" az öngyilkosság gondolatával küszködő Katyusát születendő gyermeke egyszer csak megrúgta, majd „püfölni kezdte" (Tolsztoj 2023, I, 134). Az orosz eredetiben leírt cselekvések a folyó rianására emlékeztetnek, de pozitív eredményt hoznak: megmentik az anya életét. Ráadásul a szöveg a „lágy", „gyengéd" ismérvekkel nemcsak a férfi sarjának mozgását, hanem a vonatot is felruházza, ezáltal a „pusztító vastömeg" szimbóluma az *Anna Karenyina* című regényhez képest további, szokatlan jelentésekkel is gazdagodik.

Az adott epizód tükörszerűen, ugyanakkor más tartalommal telítve ismétlődik meg a *Feltámadás*ban, amikor a herceg kíséri ki a hősnőt a kényszermunkatranszportra. Katyusát a fegyenctelepre szintén vonaton szállítják (ahogy Nyehljudovot is a frontra), ugyanakkor az állomásra nem viharban, hanem rendkívüli, perzselő *hőségben* jutnak, amely a megkövesedett városnak az embertelen törvény, a lélektelen világ megtestesüléseként való leírásában metaforikusan újrakonstituálódik. A forróság az embereket otthonaikba mint börtönökbe zárja. A rabokat viszont kizavarják az utcára, és a menetelés során ötük kínhalált szenved a nap égető sugarai alatt, ahol csak a kellemetlen szagok áramlanak át a „porral teli (…) állott

---

szuszogása, s most még valami csobogó hang is társult hozzá. Lassan leszállt a köd, függönye mögül előúszott a fogyó hold, és komor fénye valami feketét, valami retteneteset világított meg" (Tolsztoj 2023, I, 67). A műelemzés során, ahol külön nem jelölöm, Gy. Horváth László magyar nyelvű fordítása helyett az eredetit pontosabban kifejező szómegfelelőket használom.

levegő"-n (Tolsztoj 2023, II, 136). A szöveg fonikus szerkezete és hangmotívumai szempontjából a fegyencoszlopok vonathoz haladásának epizódja a korábbi viharjelenetekkel rokonítható, mivel zajok, illetve szánalmas hangok kísérik (vö. Katyusa mosolya is „szánalmas"), melyek ugyanolyan kellemetlenül hatnak, mint a jégrepedés a hősnő megbecstelenítésének részletezésében.[3] A szöveg a kimondott szavakat a *csöngés*hez és a *zörgés*hez teszi hasonlatossá (vö. a láncok csörgése vagy a harang zúgása), ezáltal demonstrálja a rögzült kifejezésrendszerekből való megszabadulás szükségességét. A *törvény* és a *hőség* jelentéseit pedig innovatívan egymásra rétegezi, és az így kiépülő ellentétpárokban két értelmezést állít egymással szembe: a hagyományosat és az újat, amelyek megütköztetésével metaforikusan világítja meg a dolgokat.

Tolsztoj poétikájának ez a sajátossága kiterjed arra is, ahogy a regény narrátora ítéletet mond az egyházi ideológiák hordozói és nyelve fölött, miközben a szövegi prezentáció szintjén mindez refigurálódik. A *feltámadás* (oroszul «воскресение», vö. «воскресенье» 'vasárnap') nemcsak a mű címét és fő témáját alkotja, de a vallási ünnep (*húsvét*, oroszul «пасха») ismételt leírásaiban is újra meg újra előkerül a szövegben, az első alkalommal a főhősök bukásának kontextusában. Talán éppen ennek okán emeli ki az elbeszélő, hogy milyen nehéz úton kell a papoknak elvergődniük a főhős nagynénjeinek birtokára, hogy házi istentiszteletet tartsanak nekik. A falusi liturgia ezért helyénvalóbbnak és őszintébbnek hat, ugyanis a hívők maguk jutnak el a szakrális térbe. A locusok közötti különbséget az is jelzi, hogy otthonában Nyehljudov csak inert módon vált háromszori húsvéti csókot, és a pravoszláv rítus végrehajtása során is csak az átszellemülten tevékenykedő Katyusát figyeli, majd a hatására indul el maga is a templomba. Az öreg ménen ülve a főhős egyszerre komikus és szánalmas alakja Don Quijotéra emlékeztet. Belső küzdelme a lelki felmagasztosulás és a testi vágy között a rossz út és az időjárás viszontagságainak legyűrése, illetve az önimádó hercegi-tiszti képmutatás (a népből kitűnik, mert „fényes egyenruhát" visel) közötti konfliktusban mutatkozik meg. A parasztok cselekedetében (kimentik a latyakból és bekísérik a templomba) az egyszerű emberek jóindulata látható, ellentétben a papok rang iránti szolgalelkűségével. Ezeket a kontrasztokat a regény szövege a fehér és a fekete színekkel, a sötétség és a világosság, a nedvesség és a szárazság motívumaival is jelöli.

Az aranyszín és a gyertyafény leírásához itt az elbeszélő nem fűz negatív értékelő megjegyzéseket, mert arra szolgálnak, hogy életre keltsék és megvilágítsák a

[3] «С громом отворились ворота, бряцанье цепей (…) арестанты (…) волоча закованные ноги (…) звеня кандалами и бойко махая рукой (…) покорно размещались (…) скованные рука с рукой наручнями (…) каторжные, в острожных серых кафтанах» (Толстой 1936, 382). Vö. „Nagy csattanással kitárult a kapu, a lánccsörgés felerősödött, (…) a rabok (…) megvasalt lábukat vonszolva, szabad kezüket lóbálva, (…) kényszermunkára ítélt férfiak, mind ugyanolyan szürke nadrágban és köntösben" (Tolsztoj 2023, II, 137).

húsvét lényegét, míg a fegyházi istentisztelet esetében ezek feleslegesnek és hamisnak tűnnek. A Krisztus feltámadásának szentelt rituálé a főhőst leginkább a hősnő jelenléte miatt nyűgözi le, tölti el örömmel. Katyusa öltözéke (fehér ruhája, kék öve és piros szalagja) tisztaságát és hitét szimbolizálja. Ez a templomi epizód rokonítható egy hasonlóval Turgenyev *Nemesi fészek* című regényében, amelyben a két hős közötti „érintésre" helyeződik a hangsúly. Tolsztoj hősnője megéli a „minden és mindenki" iránti szeretetet, és ebben az érzésben a hős is „egybeolvad" vele. Ez nemcsak az első pillanattól fogva mély és szoros kapcsolatukat erősíti, hanem jelen esetben különleges hatással is van Nyehljudovra, aki a világosság eljövetelével teljes mértékben átitatódik az ünnep valódi jelentésével, amelyet a következő szavak képviselnek: „Krisztus feltámadt!" Ezeket a regény úgy értelmezi újra, hogy a főhősök az első közös húsvétjuk idején buknak el, majd a következőn bűnbánatot tartanak, és elindulnak a bűnhődés és a megváltás útján. A feltámadástörténetet pedig az önmegértés és az öneszmélés bonyolult és hosszú folyamata fogja alkotni.

A fegyházi húsvéti liturgia tolsztoji részletezése, a szakrális jelleg nyelvi kiüresítése, valamint az író egyéb, a cár és családja elleni nyílt filippikái nemcsak a vallási körökben, hanem az állami instanciáknál is nagy port kavartak, közfelháborodást okoztak. A narratív leleplezés mellett azonban a szöveg hangmotívumai és hangzásmetaforái szintén részt vesznek az átértelmezésben. A templomban a rabok által kiadott hangok és láncuk csörgése ugyanis megint csak az első húsvéteste *rianó* folyó zaját és a csalogányfüttyöt idézi, amelyre Nyehljudov Katyusa elcsábítása során figyelt: e tekintetben tehát a bukás és a fegyenclét rokonítható.

A bukott asszony evangéliumi története, akiből Krisztus „kiűzött hét ördögöt", meglepően pontosan egybeesik Maszlova (Katyusa fegyencként a *Maszlova* vezetéknévvel szerepel a szövegben) regényi történetével, azonban az utóbbi értelemszerűen több annál. Az istentiszteleten Mária Magdolna helyett a legtisztább Máriát, a Szeplőtelen Szüzet dicsőítik.[4] Az egyházi szláv szavak torzultak, érthetetlenek és irritálóak, akárcsak az üdvösséget kérő pap hamis kántálása vagy az Apostolok cselekedeteinek természetellenesen gyors felolvasása. A szegény szerencsétlenekkel (szomorú foglyokkal) ellentétben vidám hangokat elsősorban Isten szolgái és a gondtalan, felelőtlen életet élő felsőbb osztályok adnak ki.

[4] Az orosz eredetiben a «Богородица» „Istenszülő anya" szó hangszegmensei ismétlődnek meg a dicsőítés aktusának diszkurzív leírásában: «громко закричал после этого священник из-за перегородки, и хор торжественно запел, что очень хорошо прославлять родившую Христа без нарушения девства девицу Марию, которая удостоена за это большей чести, чем какие-то херувимы, и (…) серафимы» (Толстой 1936, 162). Vö. „harsogta ezután a pap a rekeszfal mögül, a kórus pedig ünnepélyesen rázendített, hogy mely igen méltó dolog dicsőítenünk a Krisztust szüzessége elvesztése nélkül világra hozó Szűz Máriát, aki, akit ezáltal dicsőségesebb lett valamilyen keruboknál, és (…) szeráfoknál is." (Tolsztoj 2023, I, 137). Létrejön még egy belső hangrím is: «Христа – девства – чести» vö. „Krisztus – szüzesség – dicsőség".

Az elbeszélés ráirányítja a figyelmet a börtön szörnyű nyomora és a templom aranyozott díszítése közötti kontrasztra is. A szertartás leírása mind a papi öltözék gazdagságát, mind a krisztusi áldozat reprodukciójának materiális komponenseit hangsúlyozza. A szövegben intertextuális párhuzam vonható a rituális cselekvés és az öngyilkosság aktusa között: miként Anna Karenyinát a „kis piros zsákja" akadályozza abban, hogy a vonat alá vesse magát, úgy a papot is a „brokátzsák" zavarja a szent tárgyak emelgetésében, azaz abban, hogy pontosan végrehajtsa a már kiüresedetté vált előírásokat.

A vonatkozó szövegfragmentumokat valóban áthatja az éles irónia, mintha elbeszélőjük egy jelen lévő ateista lenne (Nyehljudov nézőpontjából szólna), aki nevetségessé teszi az egyházi személyek cselekedeteit és a Szentírás szavait azáltal, hogy a verbális és nonverbális megnyilatkozásoknak csak a közvetlen jelentését érvényesíti. A narrátor az áldozást, Isten halálának és feltámadásának tartalom nélküli újrajátszását nyelvileg egyszerű szavak, valószínűséget jelölő igék segítségével „ítéli el", és „manipulációként" határozza meg: „Úgy tekintetett, hogy megevett egy darabot Isten testéből", „az átváltozás megtörténtnek tekintetett" (Tolsztoj 2023, I, 138). Ebből a szempontból az ártatlan emberek börtönbe zárása megfosztja a húsvétot valódi lényegétől és ünnepélyességétől, a szavakat pedig valódi értelmüktől. A szó szerinti jelentés ugyanis természetellenes, „szörnyű": a kántor „vidám dalt énekelt arról, hogy a kisdedek ím esznek Isten testéből és isszák a vérét" (Tolsztoj 2023, I, 138). Az elbeszélőt felháborítja a gyermekek egyház általi „megbotránkoztatása" (ahogy ő definiálja), mintha ekvivalenssé tenné a hősnő bukását ezeknek a „kicsinyeknek" a bántalmazásával, akikkel maga a halálra kínzott Krisztus is azonosult (vö. Tolsztoj 2023, I, 140).

A kiegészítő, „különleges" szertartást a narrátor még élesebben kritizálja: megjegyzései olykor már-már a blaszfémia formáját öltik. Példaként, amikor a rituálét a bálványimádással rokonítja: a pap „a kikalapált, fekete arcú és kezű arany képmás előtt, amely azt az Istent ábrázolta volna, akit éppen megevett, többtucatnyi viaszgyertyától megvilágítva furcsa és fals, sem éneklő, sem beszélő hangon a következő szavakat kántálta", majd „a földig hajolt" (Tolsztoj 2023, I, 138–139). Itt és a következő szövegrészletben a *kereszt* funkciója a szó közvetlen jelentésének realizálása révén tárul fel, és az „akasztófa" (bitó) sokkszerű hatást gyakorol a szentség átnevezésében: „a bitó ábrázolata, amelyen Krisztust kivégezték, mégpedig éppen azért" (Tolsztoj 2023, I, 140), mert az ilyetén cselekvések ellen szólalt fel. A fekete Jézus és a mocskos rabok alakja (akik színük és helyzetük alapján egymás alteregóivá válnak) szintén nagyon különbözik az aranyozott kereszttől, amelyhez az aranyozott ruhát viselő pap a foglyokat csókra hívja. A szöveghelyek, illetve az *ítélkezés* és a *szertartás* jelensége között a predikátumok révén is párhuzamok vonhatók. Mint ahogy a bírósági tárgyaláson egyik résztvevő (ítélethozó) sem fordít kellő figyelmet Katyusa ügyére, úgy itt is „a pap a felügyelővel beszélgetett, miközben odanyomta a keresztet és a kezét az elébe járuló őrizetesek szájához",

akik „pedig igyekeztek megcsókolni" azt (Tolsztoj 2023, I, 139), vagyis vele ellentétben szabályosan végrehajtani a rituális aktust.

A regény a *hit* szó jelentéskörét hasonlóképpen újraértelmezi. Az elbeszélő pénz formájában való „megvesztegetéssel", a „bevétellel" magyarázza a papi hivatás választását. A foglárok azt a vigaszt találják, hogy „ez a hit igazolja kegyetlen szolgálatukat" (Tolsztoj 2023, I, 141). A rabok többsége sem a lelki üdvösség, hanem a kényelmes élet, „pompás jólét" reményében fogadja el a rögzült egyházi külsőségeket. És csak kevesen látják meg ebben a hitben a „megtévesztést", mely szó az elbeszélő szövegben hangsúlyozottan negatív értékkel bír. Katyusa fogolyként már szintén a közömbösekhez tartozik, mert a ceremónia elemeit csak megszokásból, mások példáját követve végzi.

A narrátor így mutatja fel az egyházi intézmények, a vallási dogmák és az istentiszteletek értelmetlenségét, amelyeket „tévelygő testvéreink megvigasztalásáért és lelki épüléséért" kellett volna celebrálni. Mégis mindenki nagyon megörült, „amikor a dicsőítések véget értek" (Tolsztoj 2023, I, 139), ugyanis minden szertartásos cselekedet és szó kiüresedett, és ellentétes a fegyencek helyzetével. Éppen ezért hirdet számukra megbocsátást és utasítja el a börtönbe zárásukat az igazi hit nevében. A világi ítélkezés és büntetés – embertelen erőszak, az egyház eltorzítja az evangéliumot, a „jó hirdetését", és ugyanúgy megszegi azt, mint az összes állami szerv, hatalom. Így a rabság kontextusában Krisztus parancsolata az evangéliumhirdetésről, valamint a hívővé váláshoz szükséges csodák felsorolása a templomban szintén istenkáromlónak hat.

A keresztre feszítés ábrázolása a tömlöcbeli látogatószobában egy újabb, de már burkolt kritikát vált ki Nyehljudovon keresztül a narrátorban amiatt, hogy Krisztus az ember szabadságát hirdette és megváltotta (Tolsztoj 2023, I, 144), ezért a rabok szabadon bocsátását követeli. Amennyiben a főhőst és az elbeszélőt írói alteregóknak tekintjük, úgy Tolsztoj nyilvánvalóan nem ért egyet az ortodox egyház dogmáival és állami rendszerével, ezért *Feltámadás* című regényében másfajta értelmezést kínál fel nekünk. Az igazi felszabadulás *az úton való létben*, nem pedig a bebörtönzésben, az igazi feltámadás pedig a hívő saját, belső átváltozásában (vö. „öntökéletesítés") és új nyelvének megalkotásában (vö. „egyszerűsödés") valósul meg. A szerzői szubjektum az elhasználódott szavak leleplezésével szabadítja fel a nyelvet, és új távlatokat teremt számára. Lássunk ez utóbbira még néhány példát az egyes szavak és szövegfragmentumok műegészi összekapcsolódásában!

A regényben látszólag minden, ami a városhoz kötődik, egyben az erőszak megtestesülése. Néhány alkotóelem azonban a nem mesterséges, természeti világot idézi meg holisztikus jegyek segítségével. Így a *kert* nemcsak a főhősök szerelmének tere, hanem az a hely is, ahol Katyusa bírósági tárgyalása, majd a nagyvilági társaságban eltöltött idő után Nyehljudov újra átélheti a csöndet, a tisztaságot, a frissességet, és lelkében a hold fénye ekkor már pozitív érzéseket kelthet. Ez figyelhető meg a húsvétot megelőző városi felfrissülésben, „megtisztulásban".

A meleg eső után kizöldült, tavaszi város természetessége szemben áll a börtönbe zárt emberi pokol világával. Az ünnepre készülődő emberek viselkedése a didaktikus álláspontot képviselő elbeszélő szerint azonban hamis és képmutató jelleget ölt, ezért a városi létet rabságként értelmezi. A gyárakból „kiszabaduló" részeges munkások ugyanúgy rabok, mint a kolóniában élők, de a hatalom képviselői, a pisztollyal rendelkező rendőrök unalmukban szintén csak látszatintézkedéseket foganatosítanak. A szöveget tekintve, ha a keletkező hangok *(zaj)* nehéz munkát kísérnek, úgy nem zavaróak, de ha „zúgnak", mint a templomi harangok, akkor vágják a levegőt, akár a börtönben. Élesen kirajzolódik ennek a komor, hatalmas kőépületnek a „szörnyűsége": az erőszakos hatalom kiszolgálói „vasrácsok" mögé zárják a rabokat, akik szeretteiket csak drótháló kon keresztül láthatják, mert valódi kommunikáció nem jöhet létre közöttük. A szorongás és a meghasonlottság érzését, azaz az erkölcsi hányingert, „a lelkét feldúló émelygést", amelyet Nyehljudov itt tapasztal, a hasonlat a „tengeribetegséggel" kapcsolja össze (Tolsztoj 2023, I, 145).

A *víz* metaforája közvetve ráeszmélteti a főhőst arra, hogy az elítélt nővel szemben elkövetett bűneiért vezekelnie kell. Ez úgy konkretizálódik, hogy Katyusa után utazik, többek között folyón keresztül. Az erdei út annyira rossz, hogy kocsisa letér a kitaposott ösvényről. A zivatart követően mindenütt megjelenő élénk, de kellemes színek előrevetítik a főhős megvilágosodását. Az őszi természet „fényes", ragyog, és sárga szín határozza meg mind a táj, mind az artefaktum (a látott aranykupolás, keresztes templom) komponenseit. A természet nyugalmával ellentétben a nagy falu, akárcsak a város, zajos; az emberek hasznos munka nélkül „nyüzsögtek és zajongtak" vagy részegeskedtek. A településen való áthajtás szintén negatív konnotációval ruházódik fel mint „természetellenes" cselekvés: a kocsis „ügyességét fitogtatva végignyargalt a széles utcán" (Tolsztoj 2023, II, 226). Nyehljudov kompon, „árral szemben" folytatja fizikai útját a „feltámadáshoz".

Itt – eltekintve a víz, illetve a révészek (munkások) által kiadott természetes hangoktól – csak a csöndet érzékeli, amelyen kívül a „széles, gyors sodrú folyó" látványa váltja ki a gondolatait az életről és a halálról. Utóbbi esetben a mozgás az ember iránti tiszteletlenségről (lásd: az elhunyt Krilcov rázkódó fejét), az előbbiben viszont a reményről tanúskodik. A főhős szellemi küldetésének felismerését Tolsztoj költői metaforával jelöli: a nagyharang zúgásával utal rá. Az egyszerű emberek tisztelik a véget, a hang hallatán kalapjukat lekapva keresztet vetnek. Az egyetlen kivétel egy öregember, aki koldus csavargónak néz ki, és azt állítja, hogy mindenki a maga ura: „Legyen mindenki önmaga" (Tolsztoj 2023, II, 228). Ez a gondolat fontos lépcsőfokot jelent Nyehljudov eszmélésében. Ennek ismertetése előtt azonban szükséges egy rövid visszautalást tennünk, ugyanis az orosz eredeti a tárgyat *vadász*harangnak nevezi.

A főhős több igaz hitet és isteni szellemet talál egy forradalmárban, mint az egyházi és állami méltóságokban. Ezt Tolsztoj a szereplő nevében is kifejezi: Vera

Bogoduhovszkaja (kb. 'Hit Istenlélek'). Miután a bebörtönzött nő újra segítségért fordul hozzá, Nyehljudov emlékezetében egy korábbi esemény elevenedik meg, amikor már kiállt az igazságáért, és utána egy *vadászaton* vett részt, amely a bírósági üggyel kontrasztban „kellemes és boldogító" ügynek bizonyult. Ezt képviseli a metaforikus leírás is: a vasútállomásra nem fegyencek, hanem vadászok oszlopa indul. A *hó* itt tiszta, fehér, nem pedig sáros, mint a latyak. A friss levegő is a főhős megtisztulásaként értelmezhető. Bár a leölt és az élő állatok, a dolgozó szolga és a pihenő nemesek oppozíciót alkothatnak, mindez jó érzéseket vált ki az általában „mocskos", „bűzös" és lusta életmódot folytató főhősben. Katyusa elcsábításának és bírósági elítélésének reprezentációjában a vadászatepizód szövegi összetevői ellentétesen ismétlődnek meg.

A hideg, a fagy és az alvó természet tehát pozitív változást képvisel a regényben. Akkor is tél van és hó borítja az utat, illetve a nyitott kocsiban utazó Nyehljudovot, amikor azt a látszólag „kellemetlen" kötelességét teljesíti, hogy egy angolt kísérve terjessze a Bibliát a fegyencek között. E cselekedet után nyitja fel a főhős a kapott evangéliumot, sajátítja el a többi ember szolgálatáról szóló részeket, és lép a feltámadás útjára.

Tolsztoj a regényében ugyanakkor nyitva hagyja a kérdést, milyen lehet ez az út. Különösen, hogy a hősnő nélkül Nyehljudov története eddig elképzelhetetlen volt. Katyusa pedig most visszautasítja, mint kiderül, azért, hogy első csábítóját önmaga feláldozásával megváltsa. Bűnét, azaz korábbi életének könnyűségét és erkölcstelenségét felismerve választja a büntetés-bűnhődés útját. Erről tanúskodik az is, hogy a kényszermunkában fürgén lépdel, nem „szörnyűnek" és „nehéznek", hanem örömtelinek érzi; ráadásul egy másik, hűséges és elkötelezett emberrel közös célt, „feltámadást" talál, amely nem más, mint az emberek szolgálata (vö. liturgia 'szolgálat', oroszul «служба»). Így valósul meg a szavak jelölőkből kiolvasható, új, innovatív értelme: a Katyusa «Катюша» név összecseng az orosz 'kényszermunka' («каторга», *katorga*) szóval és az elítélt hősnő állandó megnevezésével: «каторжная» (*katorzsnaja*, 'fegyenc'). Ez a nőalak tehát különleges és metapoétikai szerepet tölt be a regényben.

Nyehljudov a bírósági tárgyaláson látja meg Katyusa „kivételes" lelkét és személyiségét. Amikor elbeszéli a nő „kivételes" esetét egy magas beosztású, felelős személynek, az utóbbi nem osztja a véleményét: „a szenátus érdemben nem vizsgálhatja az ügyet – mondta szigorúan Vlagyimir Vasziljevics, és a szivar hamujára sandított. (…) A hamurúd még tartotta magát, de egy helyen már veszélyt jelző repedés keletkezett rajta" (Толстой 2023, II, 69). Tolsztoj itt is kedvelt poétikai eszközét alkalmazza: a tárgyak metaforikusan eltakarják az emberek elől a lényeget (vö. az *Ivan Iljics halála* vonatkozó fragmentumában a friss özvegy attól tart, hogy az elhunyt férje barátjának cigarettájából származó hamu beszennyezi az asztalt). Más elítélteket hallgatva Nyehljudov ráeszmél, hogy Katyusa története valóban a lehető „leghétköznapibb". Tolsztoj regényében viszont éppen a hősnő

bukásának „szokványosságával" sokkolja az olvasót, s ezt egyebek mellett azzal éri el, hogy az uzuális szókincset „kivételes" szavakká alakítja át.

Az értékelő megnyilatkozások szintjén a regény feltárja, hogy a főhős, akinek a pozíciója közel áll az elbeszélőéhez/szerzőéhez, a világ képmutatásának megtapasztalásában lelki válságot él át, és kiutat keres *(feltámadás)* abból a mély ellentmondásból, amely a válsághelyzet, a *bukás* után érte. Eszmélését viszont a szöveg költői eszközök segítségével közvetíti, melyek a diszkurzíva szintjén kiegészítik és átírják a narrátori szólamot. Az író poétikáját meghatározó részletek, ellentétpárok, természeti motívumok és a hangzásmetaforák (vö. *zaj, folyó*, *nap*, *hó*, *vadászat*) vizsgálata alapján az a következtetés vonható le, hogy Tolsztoj regényében az intézmények és hatalmi struktúrák zárt világa (a különböző formájú *rabság*szimbólumok és -konceptusok) szembenáll a tágassággal, a hit keresésének *nyílt útjával*, amelyet egyúttal az új, szabad, egyszerű nyelv is képvisel.

Bibliográfia

Fried István (2006), Kísérlet az idős(ödő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére, in Kroó Katalin (szerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe* II, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 615–627.

Hajnády Zoltán (2018), Lev Tolsztoj poétikai fordulata – a mimézistől az epifániáig, *Vigilia* 2018/6., 439–447.

Kovács Árpád (2004), *Diszkurzív poétika*, Budapest, Argumentum.

Tolsztoj, Lev (2023), *Feltámadás* I–II., ford. Gy. Horváth László, Budapest, 21. Század Kiadó.

Orosz nyelvű szakirodalom

Андреева, В.Г. (2020), Проблема власти в романе Л.Н. Толстого «Воскресение», *Новый филологический вестник* 4 (55), 96–112.

Басинский, П.В. (2013), *Святой против льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: история одной вражды*, Москва, Редакция Елены Шубиной.

Галаган, Г.Я. (1981), *Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания*, Ленинград, Наука, Ленинградское отделение.

Гудзий Н.К. – Маймин Е.А. (1964), Роман Л.Н. Толстого. «Воскресение», in *Толстой Л.Н. Воскресение.* Москва, Наука, 483–545.

Димитриев, В.М. (2021), Картина Достоевского и панорама Толстого: к истории одной параллели у Вяч. Иванова и Андре Жида, *Русская литература* 3, 36–49.

Кузина Л.Н. – Тюнькин К.И. (1978), «*Воскресение» Л.Н. Толстого*, Москва, Худ. лит.

Матвеева, И.Ю. (2022), Темы Ф. Достоевского в повести Л. Толстого «Фальшивый купон», *Вопросы литературы* 6. 81–100.

Петров, Г.И. (1978), *Отлучение Льва Толстого от церкви*, Москва, Знание.

Полосина, А.Н. (2014), Первые переводы на французский язык романа Л.Н. Толстого «Воскресение» in *Текст. Книга. Книгоиздание* 2 (6), Томск, 72–84.

Порудоминский, В.И. (1995), По прочтении «Воскресения», *Вопросы литературы* 4. 183–203.

Розанов, В.В. (1994) Об отлучении от Церкви гр. Л. Толстого, in *Собрание сочинений. Т. 3. В тёмных религиозных лучах*, Москва, Республика.

Романов, Д.А. (2008), *Языковой мир Льва Толстого глазами современного читателя*, Тула, Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого.

Скафтымов, А.П. (1972), Идеи и формы в творчестве Л. Толстого, in Скафтымов, А.П. *Нравственные искания русских писателей*. Москва, Худ. лит., 134–181.

Смирнова С.А. – Суслова А.А. (2018), Тематический состав церковной лексики в романе Л.Н. Толстого «Воскресение». *Международный журнал гуманитарных и естественных наук. Филологические науки* 8. 124–128.

Тарасов, А.Б. (2001), *Что есть истина?: праведники Льва Толстого*, Москва, Языки славянской культуры.

Толстой, Л.Н. (1936), Воскресение, in Толстой, Л.Н. *Полн. собр. соч. в 90 тт.* Т. 32. Москва, Художественная литература.

Шкловский, В.Б. (1929), *О теории прозы*. Москва, Федерация.

REGÉCZI ILDIKÓ

A cselekvő jóság problémája

A. P. Csehov *Jó emberek* című elbeszélésének érintkezése a kései Tolsztoj filozófiai és poétikai elveivel

A. P. Csehov és L. Ny. Tolsztoj személyes találkozásai és egymás műveiről szóló reflexiói jól dokumentáltak: mind a vizuális (fényképek), mind a verbális emlékezet (naplók, levelek, az írók környezetének visszaemlékezései) tanúskodik a szándékról, hogy szellemi párbeszédre lépjenek egymással. E kapcsolatban kikerülhetetlen helyet foglal el Tolsztoj erkölcsi világszemlélete, Csehov e filozófiára adott reakciója. A. P. Szkaftimov értékes feljegyzései szerint Tolsztoj folyamatosan Csehov horizontjának részét képezte, és nemcsak úgy, mint művész, de úgy is, mint egy bizonyos filozófiai gondolkodás megtestesítője. Helytelen azt állítani, hogy mindenben határozottan szakított volna Tolsztojjal,[1] erkölcsfilozófiájának néhány lényegi pontja mindvégig közeli maradt számára. „A kérdés csak az – írja Szkaftimov –, hogy Tolsztoj mely pontokon bizonyul szövetségesnek, és mely pontokon ellenségnek"[2] (Новикова 2008, 86). A jelen tanulmány erre a kérdésre koncentrálva vizsgálja Csehov 1886-ból származó *Jó emberek (Хорошие люди)* című elbeszélését, a kérdéskörben pedig különös hangsúllyal kezeli azt a tényt,

[1] Még ha a kiábrándulásról maga Csehov beszél is 1894-ben egy A. Sz. Szuvorinnak szóló levélben: „Lehet, hogy a dohányzás abbahagyása miatt nem hat meg többé a tolsztoji erkölcs, s lelkem mélyén ellenszenvvel viseltetek vele szemben, ami természetesen nem igazságos. Bennem paraszti vér csörgedez, s így engem nem lehet ámulatba ejteni paraszti erényekkel. Gyermekkorom óta hiszek a haladásban, és lehetetlen volt nem hinnem benne, mert bizony szörnyű a különbség azok között az idők között, amikor állandóan náspángoltak, és azok között, amikor már nem vertek többé (…) De a tolsztoji filozófia erősen megkapott, és hat–hét éven át [helyesen: mintegy hat-hét éven át – R. I.] rabja is voltam, de nem az alapelvei hatottak rám, hiszen ezeket már korábban is ismertem, hanem a tolsztoji kifejezésmód, az okoskodás, és bizonyára hipnotizált is, a maga sajátos módján. Most azonban valami tiltakozik bennem (…) Tolsztoj számomra már tovatűnt, nincs már többé a lelkemben, kilépett belőlem, mondván: elhagyom kietlen hajlékodat. Most már szabad a szállás" (Сехов 1959, 1133). Figyeljünk fel az idézetbe foglalt kronológiára: 1894 márciusához képest a körülbelül hat-hét évvel korábbi időtáv éppen azt az időszakot jelenti, amikor a *Jó emberek* is születik.

[2] Az orosz és az angol nyelvű nem szépirodalmi idézetek fordítása itt és a továbbiakban tőlem – R. I.

hogy – ismételten Szkaftimovot idézve – Csehov Tolsztoj tanítását a *cselekvő szeretet* hirdetéseként fogta fel (uo. 86).

Tolsztoj Csehovra gyakorolt hatása régóta a csehoviáda horizontjában áll. Szkaftimov már említett, a témában (Tolsztoj és Csehov) tervezett kutatását követően – amely az 1940-es években keletkezett kéziratos feljegyzésekben öltött testet – Thomas G. Winner amerikai Csehov-kutató, a tartui-moszkvai szemiotikai iskola követője *Chekhov and His Prose* (Csehov és prózája) című munkájában a 60-as években azt a következtetést vonja le, hogy a korai Csehov-elbeszélések nagyrészt a forma iránt érdeklődő, az irodalmi elődökhöz való viszonyát meghatározni kívánó fiatal író *kísérletei* (experiments) (Winner 1966, 4). Mint írja, Csehov korai írásaira egyértelműen hatást gyakorolt Gogol, Lermontov, Tolsztoj, különösképpen pedig Turgenyev (uo. 5). Winner e hatástörténeti sorból kiemelten a Csehov–Tolsztoj kapcsolódással foglalkozik. Bár véleménye szerint is nagy jelentősége van Tolsztoj erkölcstanításának Csehov számára, úgy látja, hogy a szahalini utazás után a tolsztojánizmust illetően a kritikai hang erősödik fel az írónál (uo. 57). Az életrajzi utalás ellenére azonban hangsúlyozza, hogy az író jegyzetfüzetein és levelein túl maguk a csehovi szövegek árulkodnak leginkább a tolsztoji hatásról (uo. 58). A művek tanulmányozása nyomán megállapítható – összegzi –, hogy egyes, Tolsztoj szellemiségében fogant 80-as évekbeli elbeszéléseinek a témáit (lásd *Jó emberek*) a későbbiekben Csehov már sokkal kritikusabban és szatirikusabban kezeli (lásd *A párbaj* [1891] vagy *Életem* [1896]). A *Szerencsétlenség* (1886) pedig olyan szövegnek mutatkozik, amely voltaképpen megnyitja azon szövegek sorát, amelyek az *Anna Karenyina* (1873–1877) „könnyű paródiájaként" is értelmezhetők (uo. 60). Figyelmet érdemel, hogy a két, egyaránt 1886-ban keletkezett elbeszélés, a *Jó emberek* és a *Szerencsétlenség* között Winner állítása szerint tehát a tolsztoji tanokhoz és művészi módszerhez való viszonyt tekintve jelentős különbség van, amennyiben a parodisztikus-ironikus viszonyulás csak az utóbbi művet jellemzi.

Csehov és Tolsztoj kapcsolódásának a 60-as években Thomas Winner által középpontba állított kérdése a 70-es évek angol nyelvű szakirodalmában tovább mélyül. Logan Speirs *Tolstoy and Chekhov* (Tolsztoj és Csehov) című szakmunkája Winner nyomán a biografikus oldal helyett kizárólag az egyes művekre fókuszálva keresi azokat a pontokat, ahol „egybeér" a két művészeti irány, vagy éppen „folytatódik" a tolsztoji problémafelvetés. Mint a szerző fogalmaz, Csehov munkássága átitatódik a tolsztoji reflexióval, aminek a megállapításához nincs szükség Gorkij Tolsztojról és Csehovról szóló visszaemlékezéseire vagy a Csehov-levelezésben található számos Tolsztoj-utalás konstatálására, elegendő pusztán a művek szemrevételezése (Speirs 1971, 146). A szoros szövegolvasás nyomán jut arra a – már Csehov-kortárs bölcselőnél, Lev Sesztovnál is felfedezhető (vö. Sesztov 1988–1989, 276) – megállapításra, miszerint az író az *Unalmas történet* (1889) című elbeszélésében voltaképpen a tolsztoji (művészi értelemben vett) végpontból

indul ki, amennyiben az *Ivan Iljics halála* (1886) kérdésfeltevését viszi tovább, „írja tovább". Interpretációjában a mű mint Csehovnak a kortárs Tolsztoj felvetésére, a 19. századvég világnézeti megrendülésének és egy új világ kérlelhetetlen előretörésének tolsztoji érzékelésére adott *válasza* jelenik meg (Speirs 1971, 142).

A fenti gondolat hatja át Beverly Hahn Csehovról szóló monográfiáját is (*Chekhov. A study of the major stories and plays* [Csehov. A nagy elbeszélések és drámák elemzése]), aki úgy fogalmaz az *Unalmas történet* kapcsán, hogy az író „soha nem írta volna meg rövid remekét az őt megelőző Tolsztoj művének [az *Ivan Iljics halála* című kisregényről van szó – R. I.] ösztönzése és provokációja nélkül" (Hahn 1977, 138). Úgy látja, hogy Tolsztoj Csehovnak a korai műveire nem igazán gyakorol következetes hatást *(influence)*; mint fogalmaz, az író csak „közvetlenül Tolsztoj dogmatizmusára kezdett reagálni" (uo. 137–138). Hahn úgy gondolja, Csehov művészi kritikát fogalmaz meg a tolsztojánizmus általa félrevezetőnek gondolt elemeiről *A párbaj*, *A 6-os számú kórterem* (1892) vagy a *Paraszttok* (1897) című művekben. Csehovnak a tolsztoji inspirációra született szövegeit véleménye szerint „a tisztelet és az elkeseredés kombinációja" (uo. 142) motiválta, amely hatás (mint az író irodalmi és kulturális környezetének a meghatározó eleme) akkor is jelen van Csehov életében, amikor szövegeiben a tolsztoji jelenlét intenzitása csökken.

A 70-es évek Csehov-kutatásaiban az összehasonlító irány több orosz nyelvű munkában is eklatánsan van jelen;[3] az 1980-ban kiadott *Чехов и Лев Толстой* (Csehov és Lev Tolsztoj) című tanulmánygyűjtemény (Опульская–Паперный–Шаталов 1980) közvetlenebb témakijelölése pedig immár mikroszintű vizsgálatok felé vezeti a kötet alkotóit. Így a tolsztoji Csehov-reflexió, illetve a csehovi Tolsztoj-reflexió éppúgy része a kötetnek, mint az egyes Csehov-művekbe rejtett polémia kibontakoztatása (lásd például M. L. Szemjonova írását a *Kreutzer szonáta*ra [1889] reflektáló csehovi *Ariadné* [1895] című elbeszélésről). A. P. Csudakov 1981-ben publikált kiemelkedő Csehov-monográfiája *(Мир Чехова)* az előző munkákhoz hasonlóan az egyes művek poétikai elemzésével alátámasztott hatásvizsgálatot folytat, ugyanis elméleti következtetése szerint a tolsztoji hatás kérdése az eszmei közeledés-távolodás kérdésen túl a poétika problémája felől világítható meg (Чудаков 2016, 574). Ebből az aspektusból véleménye szerint az *Ivan Iljics halála* és az *Unalmas történet* már korántsem tűnik közeli alkotásnak. Csehov

[3] Mint például az évtized legelején G. P. Berdnyikov monográfiájában, amely Csehov eszmei és alkotói útkeresését követve többek mellett a tolsztoji hatásra is koncentrál, amikor a két író kapcsolatát egyrészt biografikus oldalról, másrészt a párhuzamosan szemlélt poétikák egyes általános vonásait szemügyre véve vizsgálja (Бердников 1970). Ezt követően, az 1977-ben kiadott *Чехов и его время* (Csehov és kora) című tanulmánygyűjtemény első részében úgyszintén tanulmányok sora foglalkozik Csehov kortársaihoz, többek között Tolsztojhoz fűződő viszonyával (Опульская–Паперный–Шаталов 1977).

a „szabad vallomás" formáját ugyan átveszi Tolsztojtól, de a szereplő önelemzése már egyéni színezetet kap (uo. 588). Csudakov a más megvilágításban tolsztojinak tűnő *Unalmas történet* helyett a *Névnap* (1888) című elbeszélést ajánlja figyelmünkbe mint olyan művet, amelyben a szereplői belső világ ábrázolásmódjában a tolsztoji pszichológiai elemzés alapvető elvei dominálnak (uo. 574–584).

Csudakov monográfiáját követően Donald Rayfield elemzi részletesebben a Tolsztoj-hatást, az 1886-os évet kiemelt jelentőségűként kezelve, olyan periódusként, amelyben gyakori az egy problémát körüljáró történet („problem story"), ahol egyes korabeli filozófia témáknak az író „szájakat és lábakat ad, hogy beszélni és cselekedni képes jellemekké váljanak" (Rayfield 1999, 40). Mint például a *Jó emberek* című elbeszélésben, ahol Csehov „a tolsztoji új evangélium csábítását érezve, de annak nem behódolva" szövi történetét (uo. 42).

A továbbiakban az említett elbeszélést helyezem a középpontba azzal a céllal, hogy a kibontakozó, legfőképpen filozófiai témairányú művészi diskurzust vizsgáljam. Visszatérve Winner kijelentésére, a kérdés úgy is árnyalható, hogy jogos-e a *Jó emberek*et tolsztoji szellemben fogant, azt inkább megerősítve idéző műként felfognunk, vagy a parodisztikus viszonyt modelláló *Szerencsétlenség*hez mégis közelebbi elbeszéléssel állunk szemben?

Az elbeszélés címe az első, a *Novoje vremja* folyóiratban publikált változat szerint: *Cecmpa*.[4] Az A. F. Marksz-féle összkiadás címváltoztatása az elbeszélés interpretációja szempontjából döntő jelentőségű. Míg az első címvariáns a női főszereplő sorsára irányítja a figyelmet, addig a végleges cím egyrészt több szereplőt állít fókuszba, másrészt az olvasó a szöveggel kapcsolatos előfeltevéseinek körébe az axiológiai nézőpontot is bekapcsolja. A „jó" melléknévnek az „ember" fogalmához társítása a jelző morális értelemben történő használatát jelzi. A cím azt sugallja, hogy az elbeszélés bizonyos emberek viselkedésének erkölcsi megítélését kísérli meg, vagy, éppen ellenkezőleg, ezen kísérlet kudarcát rögzíti, akár mindezen továbbmenve az ítélkezés elutasítását fejezi ki. Vagyis döntő jelentőségű a kérdés, hogy komolyan vagy ironikusan kell-e a címet értelmeznünk. A kérdés a mű végén válaszolható meg, az elbeszélés feszültségét ezen eldöntetlenség generálja.

A jóról (és a rosszról) való gondolkodás témája a mű mesekezdő formulája révén tovább erősödik: „Élt-éldegélt Moszkvában" (741)[5] («Жил-был в Москве…» [413]); majd a szövegbelsőben Tolsztoj valláserkölcsi eszméi mentén bontakozik ki. Nyilvánvaló és rejtettebb motívumok sora rajzolja ki a tolsztoji tanítás közpon-

[4] Az orosz *cecmpa* szó egyaránt jelölhet fiatalabb és idősebb lánytestvért is.

[5] A műből vett idézetek magyar és orosz szöveglapszámainak forrása: Сенов 2007 és Чехов 1976б, minden esetben saját kiemeléssel – R. I.

ti szervezőerővé válását. Egyrészt Vlagyimir Szemjonics Ljadovszkij[6] kritikaírói tevékenységet folytat, ami fiktív és reális irodalmi szövegek műbeli szerepeltetését teszi lehetővé. Az itt megidézett szövegek e kettő határán helyezkednek el, mivel fiktív voltuk ellenére nyilvánvaló módon elvezetnek Tolsztojhoz, az íróhoz, nagy művészi témáihoz. Amikor a báty és húga a „ne állj ellent a gonosznak" tételről szóló párbeszéde kontextusában arról olvasunk, hogy Vlagyimir Szemjonics egy, a paraszti életről szóló elbeszélésről készít kritikát, a szövegre vonatkozó meg nem alapozott[7] megjegyzéseit Tolsztoj az orosz paraszt (мужик) alakját megemelő, Csehov szemszögéből nézve[8] idealizált ábrázolásának leleplezéseként is érthetjük.

Hasonlóan bizalmatlanságot kelt az olvasóban a kritikus egy másik értékítélete, amely egy női szerző munkájára vonatkozik. A nagyvilági hölgyről szóló történet, aki egy fedél alatt él kedvesével és törvénytelen gyermekével, távolról megidézi az *Anna Karenyina* szüzséjét. Vlagyimir Szemjonics kisregény iránti lelkesedésének stílusa, közhelyes frázisai („[N]emdebár, mennyire valóságos", „festői talentummal megáldott regényíró", „belelát alakjai lelkébe" [744] stb.)[9] és az elbeszélői beállítás, amely a kritikai kompetencia hiányát előlegezi a szövegben,[10] ismételten árnyat vetít Tolsztoj művészetére.

Az „író" («пишущий» [413]) hős számára a húga is kritikai elmélkedések tárgyát képezi. A homodiegetikus narrátorral folyatott beszélgetésben „könyvnek" nevezi a nőt, jellemét pedig így írja le:

> Nézze meg ezt a *könyvet*: már rongyosra olvasták, gyűrött, tépett, a porban hever, mint hasztalan holmi, de lapozzon csak bele – elsápad és sírva fakad! Ilyen *könyv* az én húgom is. Nyissa fel, nézzen a lelkébe, és megrendül. (742.)

[6] Az alak lehetséges prototípusairól részletesen szól az író műveinek 30 kötetes összkiadásában található kommentár, amely olyan Csehov-kortárs, Tolsztojt erőteljesen támadó kritikusokat nevez meg, mint A. M. Szkabicsevszkij, Ny. K. Mihajlovszkij vagy V. K. Sztukalics (vö. Чехов 19766, 667).

[7] „Maga a kritikus csak könyvekből és hallomásból ismerte ezt az életet" (743) – olvassuk az elbeszélő szavait.

[8] Vö. a már idézett, Szuvorinhoz írott levél a paraszti életformára vonatkozó kitételével, vagy a *Parasztok* című elbeszéléssel, amely a tolsztoji eszményített parasztfelfogással folytat polémiát.

[9] «Не правда ли, как всё это верно действительности, как жизненно и картинно! Автор (…), умеющий вглядываться в душу своих персонажей.» (416)

[10] Az elbeszélő már a bemutatásakor említi a szereplő azon „képességét", hogy „ott is felfedezett tehetséget, ahol nem volt", „állandó lelkesültségét" (741) és egyoldalúságát („nem kételkedett semmiben, nyilvánvalóan nagyon elégedett volt magával" [742]).

A műfajt is meghatározza, amelynek keretében értelmezhetőnek tartja a nő életsorsát:

> Mondja, hát nem valóságos *dráma*? Nem olyan-e a húgom, mint egy *naiva*, aki már eljátszotta életének mind az *öt felvonását*? Nézze csak a közönség a *bohózatot*, a *naivának* haza kell mennie pihenni. (742.)

Húga egyfajta rögzített karakterként, naivaként szemlélése kizárja Vera fejlődésének érzékeny nyomon követését. A húg viselkedése az elbeszélés egy adott pontjáig megerősíteni látszik Vlagyimir Szemjonics leegyszerűsítő meghatározását, amennyiben csendes, odaadó társnak bizonyul, aki bátyja írása közben „nem vette le szemét a papírt szántó kézről" (743). Ugyanakkor az elbeszélői kommentár már e helyütt jelzi a mozdulatlan dermedtség természetellenes állapotát: „egy napon sütkérező beteg állathoz hasonlított" (743). Verát a statikusnak tetsző áldozati szerepéből a 80-as évekbeli ideológiai hatás szabadítja fel, ekkor kezd el a tolsztoji tanok igazságtartalmán elmélkedni.

Az elbeszélésben említett társadalmi vita „arról, hogy ne állj ellent a gonosznak, meg a bíráskodás, a büntetések, a fegyverfogás jogáról", amelynek következtében „néhányan megpróbáltak személyzet nélkül boldogulni, falura költöztek szántanivetni, megtagadták maguktól a húsételt és a testi szerelmet" (744), immár egyértelműen mutat Tolsztoj valláserkölcsi nézetei felé. Az idézetben szereplő tételek a tolsztoji tanítás szerinti „jó" megtestesülései: „Abban hiszek, – írja Tolsztoj – hogy a földi üdvösségem csak akkor lesz lehetséges, ha minden ember Krisztus tanítása szerint él majd" (Толстой 1957, 453). Krisztus követése pedig Tolsztoj magyarázata szerint leginkább a nélkülözés állapotában valósítható meg, mivel a szegény emberek életében a természetes környezettel való organikus kapcsolat és a fizikai munka segítséget jelentenek a „jóság" kiteljesítése útján (vö. Толстой 1957, 418–427).

Verát ezek a számára új gondolatok elbizonytalanítják az addigi, a bátyjával közös élete alapjai felől, ami ismételten a *könyv* motívuma segítségével válik érzékelhetővé: egyrészt a közös olvasás elutasításával; másrészt egy, az emancipált nő történeteként olvasható falusi tanítónőről szóló elbeszélés szövegbe hívásával. Vera öntudatra ébredésének erős jelölői vannak a beszédében is: olyan negatív értékelést kifejező fogalmakat kezd használni a bátyjával kapcsolatban, amelyek korábban a narrátori szólamban fordultak elő.[11] Mindezzel párhuzamosan a narrátori beszéd viszont a bátynak a húga új életformáját kommentáló ironikus szó-

[11] A legszembetűnőbb példa az *unalom* szó ismétlései. Vera beszédében kétszer találkozunk az *unalom* kifejezéssel: *unalmasnak* véli a bátyját és a vele való együttlétet, majd az elbeszélő maga is említi Vera ismétlődő panaszkodását az *unalomra*. Vö. mindezt a narrátor korábbi, Vlagyimir Szemjonicsot minősítő szólamával: „Járásából, taglejtéséből, a mozdulatból, ahogyan a cigaretta hamuját

lamán látszik osztozni,[12] aminek eredményeként Vera utolsó, az elutazásról szóló döntése az elbeszélői pozícióhoz közeledő látásmódjának jelzése ellenére sem kap egyértelmű megerősítést a műben.

Bár a fabula szintjén Vera törekvése, hogy hasznosan és önazonosan cselekedjen, jó döntésnek tűnhet (ezáltal ő maga „jó embernek"), későbbi sorsának homályban tartása (vö. a *Sirály* [1896] vagy *A menyasszony* [1903] ekvivalens zárlatával),[13] valamint a befejezés perspektívaváltása az olvasó elbizonytalanítását szolgálja. Első közelítésben úgy tűnhet, hogy a jóra ösztönző eszme betölti feladatát (a szereplő az énerősítés útját járja), de nem esik szó az új impulzusok szellemében véghez vitt cselekedeteinek megvalósításáról. Az elbeszélés zárlata ennek megjelenítése helyett a báty alakjára fókuszál, aki már az első alakleírásban mint az ideálokban és a saját programjában hívő ember (741)[14] jelenik meg, és a sűrített narrátori közlés szerint folytatja automatizmusba merült, értelmetlen rutincselekvések sorából álló életét, halála után pedig alakja teljes feledésbe merül. Ennek tükrében a narrátori beszédet az emlékezet megteremtőjének is kell értenünk, amely a jelentéktelenség–jelentőségteljesség pólusain ugyan nem emeli Vlagyimir Szemjonicsot a hétköznapi buzgólkodás szintje fölé, élettörténetét – és húgával folytatott, eszmei alapokon álló konfliktusát – azonban egy más perspektívából mégis emlékezetre méltónak, a létezés alapjaira is kérdező emberi élethelyzetnek minősíti.

Mindazonáltal mivel semelyik, valamely meghatározott eszmét képviselő szereplő sem bizonyul az abszolút etikai jó képviselőjének, a jó és a rossz princípium közötti konfliktus az elbeszélésben lezáratlan marad. A Tolsztoj elméleti állásfoglalásával folytatott ideológiai természetű polémia nyitott végű, mert eszméinek a próbája nem bontakozik ki teljes egészében. A pozitív morális minőség prezentációja helyett a mű a szereplők által elfoglalt ideológiai pozíciók *egyoldalúságának* a felfedésére, valamely eszme – mind magasabb, mind alacsonyabb formáját érintő – kritikátlan, egyoldalú befogadásának a leleplezésére irányul. Az irodalmi sablonon alapuló szüzséket (paraszti történet, a házasságtörés rajza, magánélet és hivatás konfliktushelyzete) és sztereotipikus szerepeket (a mártír, a naiva és a megmentő szereplehetőségekkel azonosított nőalak és az íróságot markírozó férfi,

---

leverte, még abból is kiolvashattam egész programját, az alfától az ómegáig, minden hangoskodásával, *unalmasságával* és alaposságával együtt" (741).

[12] Vlagyimir Szemjonics ismételten a szerepjáték felől közeledve értelmezi húga megváltozott viselkedését: a piszkos munka végzésében „erőltetettséget és hamis pózt, farizeusságot és kacérságot" (747) lát; az új életszakaszt pedig egy új *bohózat* (747) kezdeteként aposztrofálja. Az elbeszélő az *egyoldalúságot* és a mélyen hívő emberek *hidegségét* veszi észre Vera megváltozott arcán.

[13] A *Sirály* (1896) és *A menyasszony* (1903) című művekhez közelíti az elbeszélést az a sajátosság is, hogy az elutazás, a döntés meghozatala az emberi kapcsolatokban okozott törés következményével is jár. *A menyasszony* kapcsán ennek kifejtését lásd Тюпа 1989, 99–104.

[14] Vö. „őszintén (…) hitt a programjában" (742).

akit „alkimistához" és „szakadár könyvmolyhoz" [747] hasonlít Vera) folyamatosan szem előtt tartó szövegalkotás funkciója abban áll, hogy a leegyszerűsítő, egysíkú gondolkodást érintő kritika megértését segítse elő, felismertesse az olvasóval a szereplők eszmekövetésének életidegen vonásait, az eszme kizárólagosságát képviselő életforma terméketlenségét.

A mindkét szereplőre vonatkoztatott értékelést az elbeszélés címében szereplő többes szám használata is alátámasztja. Az elbeszélésnek két központi szereplője van, akik a paratextus szerint egyforma megítélés alá esnek. A jó értékelő jelző használata mindazonáltal maga is a tolsztoji írásmódra utalásként érthető elem, ahol gyakori a morális értékelést tartalmazó jelzők alkalmazása. Az elbeszélés szöveghatárán és a szövegbelsőben a minősítő jelző azonban ellentétesen funkcionál, mint Tolsztojnál. Nem a szerzői értékelés kifejezője, amely – mint Csudakov is megjegyzi – Csehovnál sohasem nyilvánul meg olyan leplezetlenül és élesen, mint Tolsztojnál (Чудаков 2016, 583). Csehovnál a cím aktivizálja az olvasó morális értékkategóriákkal kapcsolatos előfeltevéseit, és ezeket kimozdítja a rendszerszerű gondolkodás kereteiből. A két alakra vetített jóság fogalma az olvasói mérlegelés alapján csak ironikusan érthető: jót akaró, de a jónak gondolt viselkedésük korlátait be nem látó szereplőkre utalhat a cím. Ugyanakkor számolnunk kell a többes szám általánosító erejével is. Amennyiben a többes számot egy csoport jelölőjeként fogjuk fel, úgy a jónak gondolt eszme követőinek tágabb körét érthetjük a cím alatt, vagyis a 80-as években terjedő tolsztoji tanok szellemével áthatott közösséget, azt a közeget, amelyet Vera alakja jelképez. Ezáltal a szereplőnek az ideák megvalósítására irányuló sorstörténete általánosító érvénnyel is szemlélteti az önzetlen cselekedetekre való készség és a megvalósulás közötti távolságot, azaz az eszmék realizálása során felmerülő ellentmondások és a lehetséges nehézségek homályba burkolt, de mégis „kitapogatható" ténye a Tolsztoj-követők fanatikus elfogultságára is rálátást nyújt.

Az erkölcsileg jónak számító eszme, amely elősegíti az egyén tökéletesedését, és egyúttal hasznára vagy segítségére van a többi embernek, a cselekedetben tud megmutatkozni, azaz a jó „igazolása" a cselekvés szintjén lehetséges. Ennek a problémakörnek a művészi kibontása, azaz a kérdés, hogy a jónak gondolt idea át tud-e váltani cselekvésbe a hősök életében, maga Tolsztoj kései poétikájának is az egyik kulcsmozzanatává válik. Ha az adott aspektust szemügyre vesszük, azt tapasztaljuk, hogy ami Tolsztoj filozófiai eszméinek és népszerű téziseinek a szintjét érintően kritikai éllel jelenik meg az elbeszélésben, az voltaképpen Tolsztoj 1880–1890-es évekbeli szépirodalmi szövegeinek belső problémája is egyben, ezáltal alaposabb figyelmet érdemel.

Tolsztoj úgynevezett eszmei „fordulata" után új utakat keres a poétikában is. Egyrészt új tematikus elem jelenik meg nála: késői elbeszéléseiben arra törekszik, hogy a lélekben újjászületett embert ábrázolja, megmutassa a cselekvésben testet öltő személyiségmegújulás alakjait (Hajnády 2018, 443). Másrészt Tolsztoj ké-

sei művei sok esetben lezáratlanok, vagy több befejezésük ismert. Ha az előbbi jellegzetességből indulunk ki, akkor azt látjuk, hogy Tolsztoj művészi alkotásokban kirajzolódó kérdésfeltevése közel kerül a csehovi témafelvetéshez: bizonyos magasrendű ideálok képesek-e termékenyítő erővel hatni az életre? Megjelenik-e az isteni elv emberi cselekvés formájában? A csehovi elbeszélés kontextusába vetített kérdésként: igazolódik-e az új életfilozófia, produktívabbnak és hasznosabbnak (jobbnak) bizonyul-e, mint a báty életprogramja? Mint láttuk, Csehov nem ábrázolja Vera új életstádiumát, új útra lépését csupán egyes cselekedetei jelzik, amelyek maguk is több szempontú megközelítésben tárulnak fel. De Tolsztoj sem tudott új típusú, kortárs *zsityiét* írni. Hajnády Zoltán szerint a szentek élettörténetének műfaji megújítása azért sem sikerülhetett az írónak, mert a szentek hősies cselekedetei titokban mennek végbe, aminek következtében nem alkalmasak az ábrázolásra (uo. 442). A személyiség újjászületésének a bemutatása csak a népi elbeszélés formájában lehetséges, a többsíkú művészi próza „ellenáll" ezen életanyag megjelenítésének. Ismét Hajnády Zoltánt idézve: „a különböző morális és poétikai nézőpontok integrálásása szemantikai feszültséget okozott a szövegben" (Hajnády 2024, 229).[15]

A Tolsztoj kései szövegeit érintő másik említett jellegzetesség a szövegvégi lezáratlanság. Egyes műveinek alternatív zárlata (*Háború és béke* [1867], *Anna Karenyina*, *Az ördög* [1911]) és késői elbeszéléseinek szövegvariánsai voltaképpen az előbbiekben tárgyalt kérdéskörrel szoros kapcsolatban állnak. A 1880–1890-es években Tolsztoj számára a befejezettség már nem jelenti a tökéletes forma ismérvét, a befejezetlen elbeszélés is lehet megalkotott, a megalkotott elbeszélés nem feltétlenül befejezett (uo. 231). Vagyis olyan poétika felé közeledik Tolsztoj, amelyben a befejezetlenség, a nyitottság,[16] a töredékesség a tudatos narratív stratégia eleme, ahogyan Csehovnál is. A Tolsztojt jellemző prózafordulat és Csehov formálódó, a 80-as évek második felében egyre láthatóbb, majd meghatározóvá váló írói módszere a „nyitott vég" művészi eljárásában egybeér. Csehovnak a

[15] Hasonló gondolatot fogalmaz meg korábban Miroszlav Drozda a *Feltámadás* (1899) kapcsán: „És még az erkölcsi újjászületés és a Katyusa »feltámasztásának« útjára lépő hős is, ismétlődően (egészen a regényzáró epizódokig) azon kapja magát, hogy időnként enged korábbi szokásai és kedvtelései hívó hangjának, vagyis azon, hogy számára sem olyan vitathatatlan az általa választott életút, a múlttal való szakítás és stb. értelme, mint amilyennek az általa elfoglalt eszmei nézőpontból lennie kellene. Ebben áll a tolsztoji realizmus nagysága, hogy még a legkategorikusabb ideológiai tézis sem képes semmissé tenni az élet kimeríthetetlenségét" (Drozda 1994, 310).

[16] Vö. Fried István megállapításával: „az 1880-as megjelentetett és részben kéziratban maradt rövidebb prózai alkotások, talán még inkább, mint a korábbiak, nem pusztán a didaktikus művekként olvasás lehetőségét kínálják föl: éppen az eseménnyé, képpé formált eszme sokértelműsége jelzi, hogy több joggal szólhatnánk *nyitott* művekről" (Fried 2006, 616).

Tolsztojtól való, az ideológia szintjét érintő fokozatos eltávolodását ellensúlyozza a két alkotónak a poétika szintjén tapasztalható közel kerülése.[17]

Természetszerűleg vetődik fel a kérdés, hogy maguk az írók tudatosították-e poétikai elveik közeledésének a tényét, létezik-e arról szóló feljegyzés, hogy Tolsztoj reflektált volna Csehov *nyitott végként* aposztrofált poétikai megoldására – vagy ellenkezőleg, hogy Csehov észrevette volna Tolsztoj azon, a 80–90-es években megmutatkozó törekvését, hogy tartózkodjon műveinek zárt, az ábrázolt valósággal kapcsolatos egyoldalú pozíció elfoglalását jelző befejezésétől.

Tolsztoj Csehovval mint íróval 1888-ban ismerkedett meg. Naplójegyzeteiben a számára kortárs alkotó neve a *Jó emberek* megírása után merül fel, amely elbeszélésre Tolsztoj utólagosan sem reflektált. A Csehov-elbeszélések D. P. Makovický naplójában olvasható (Маковицкий 1979: 164)[18] 30-as listáján sem szerepel a mű, amelyre viszont az 1886–1887-es évekből több elbeszélés is felkerül, és „első osztályú" minősítést kap. Mindezekből biztos következtetést nem vonhatunk le, de feltételezhető, hogy Tolsztoj nem elolvasta és elutasította az elbeszélést, hanem az inkább kívül maradt a horizontján.

Tolsztoj Csehov iránti érdeklődésében a fontosabbnak vélt művek kijelölésekor a műfaji közelség, a számára fontos műfaji hagyományhoz fordulás játszhatott szerepet. Valerij Tjupa a csehovi elbeszélés műfaji alapjainak tisztázása során azt állítja, hogy Csehov az 1887–1888-as években, vagyis az érett korszakába történő átlépése során, az írói önmeghatározás folyamatában az anekdotai művészi gondolkodás nyomát is rejtő példázat műfajához fordul (Тюпа 1989, 15; vö. Тюпа 2021, 47–48). Éppen ahhoz a műfaji hagyományhoz, amely Tolsztoj poétikai megújulásának is fontos forrása. A példázat és az anekdota nyomát jelzi Csehov szövegeiben a szüzsé fragmentáltsága, a jellemzés és a leírások tömörsége, egyes részletek hangsúlyos szerepe, a kompozíció szigorú egyszerűsége, a lakonizmus és a nyelvi kifejezés pontossága. A szóbeli hagyományhoz kötődés mindemellett a történetmondásnak az olvasóval folyatott dialógusra irányultságát is eredményezi, ami az olvasói befogadás stimulálásának, a feltett kérdés eldöntésében az olvasói szerep aktivizálásának az impulzusát kapcsolja az elbeszélőmódba (Тюпа 1989, 17). Ezek a jellemzők Tolsztoj azonos műfaji hagyományhoz fordulását is motiválják.

[17] Mindemellett a *Jó emberek* esetében a cselekménykonstruálás elve is emlékeztethet Tolsztoj szövegalkotó technikájára. A monologikus gondolkodásból Tolsztoj a különböző etikai normát képviselő szereplők megformálásával kívánt kitörni (Hajnády 2018, 439–440), ahogyan párhuzamra és kontrapunktra épül Csehov elbeszélése is. A két középpontba állított alak nézőpontja fokozatosan eltávolodik egymástól, ugyanakkor eldöntetlen marad a jó megtestesülésének kérdése.

[18] Dušan Makovický naplójának magyar nyelvű, rövidített kiadása (*Tolsztojnál Jasznaja Poljánában*, Budapest, Európa, 1999) nem tartalmazza az említett szöveghelyet.

Érdemes azonban számot vetnünk azzal, hogy Tolsztoj befogadói (Csehov-olvasói) értékelése ez utóbbi szempont felől nézve következetlen, bizonyos esetekben ugyanis a műfaji elvként is érthető nyitottság művészi orientációjával mintha mégsem tudna megbékélni. Érdekes példát kínál a *Tündérke* (1898) (eredeti címén *Душечка*, azaz Lelkecske, más fordításban: *Aranyos!*) című elbeszélés tolsztoji reflexiója. A Csehov-szövegben az olvasó folyamatos mérlegelését kívánó alapszituáció (a főszereplő, Olenyka belső meggyőződés nélkül élő személy, akinek élettársai formálják meg időnként cserélődő karakterét), valamint az ironikust és a komolyt váltakoztató elbeszélésmód kétségtelenül rámutat a hiányra, Olenyka alakrajzában az elmaradt önmegvalósítás tragikus aspektusát jelenítve meg. Az elbeszélés kettős hangvételére Tolsztoj is felfigyel, azonban számára az elbeszélés vezérszólama Olenyka alakjának a „leszállítása" helyett – mintegy a szerzői szándék ellenére (!) – a nőalak felmagasztalása.[19] Olvasata kiiktatja a narrátori közlésben jelen lévő ambivalenciát, a zárt megoldás felé vezetve az értelemadás folyamatát. Tjupa álláspontja szerint ez az a pont, amely láthatóvá teszi a két író felfogásbeli másságát: Csehov szerint az emberi lét teljessége az élet szubjektumának maximális személyes azonosságában rejlik, amit Tolsztoj nem tud elfogadni (Тюпа 1989, 72). Tolsztoj a saját ideológiai álláspontja ellenében megfogalmazott zárlattal vagy – meglátásom szerint inkább – az ennek a lehetőségét is fenntartó jelentéssel nem tud azonosulni, és saját eszmei alappozíciója megformálását várja el a művészi szövegtől.

Tolsztoj egy másik Csehov-elbeszélést érintő kritikája kapcsán talán még plasztikusabban tárul elénk Tolsztoj művészi és filozófiai gondolkodásmódjának az elágazása. Csehov *A kutyás hölgy* (1899) című, a házastársi hűtlenséget tematizáló elbeszélése bő két évtizeddel a hasonló tárgyú tolsztoji *Anna Karenyina*[20] megírása után született. Közösnek nevezhető az alkotásokban (az e helyütt részletesen nem tárgyalt interakció tényére szövegbeli utalások sora hívja fel a figyelmet), hogy az erkölcsi vétség ábrázolása több szempontú, és egyaránt az ítélkezéstől tartózkodó narrációval valósul meg. Tolsztoj az 1900-as évből származó naplójegyzete azonban ismételten olyan erkölcsi alapú ítéletmondást kér számon Csehov szövegén, amely saját művészi gyakorlatától is idegen: „Ez mind Nietzsche – írja Tolsztoj az elbeszélés kapcsán. – Emberek, akik nem alakítottak ki magukban olyan egyértelmű világnézetet, amely elválasztja a *jót* és a *rosszat*. Korábban félénkek, keresgélők voltak; most pedig, úgy vélve, hogy *túl jón és rosszon* állnak, a másik ol-

[19] „(Csehov) átkot akart szórni, a költészet istene azonban megtiltotta ezt és áldást parancsolt rá; ő pedig megáldotta, és önkéntelenül olyan csodálatos fénybe burkolta ezt a kedves lényt, hogy örökre példaképe marad annak, ami a nő lehet azért, hogy maga is boldog legyen és boldoggá tegye azokat is, akikkel a sors összehozza" (Толстой 1967, 804).

[20] Amely Tolsztoj-regényt Csehov többszörösen is játékba hívja prózaszövegeiben: lásd *A kutyás hölgy*ön kívül például a *Szerencsétlenség* vagy *A szerelemről* (1898) című elbeszéléseket.

dalon maradnak, vagyis szinte állatok…" (Толстой 1985, 111, kiemelés – R. I.). A Nietzsche-műből (*Túl Jón és Rosszon,* 1886) vett formulával Tolsztoj az alapvető etikai értékek hiányát kéri számon a szereplőkön.[21] Nicolai Hartmann, a 20. század értékelméletének szisztematizáló gondolkodója az erkölcsi jó fogalmi tisztázása során azt állítja, hogy a fokozatosan emelkedő értékmagassági sorban a sor legfelső tagja és a jó között hiátus található. „A sor első részének az értékmatériái egy olyan személyes lényre vonatkoznak, aki a maga értékjellegzetességét tekintve még nem *erkölcsi* jellegű. Olyan lényben realizálódnak, aki – bizonyos határok közt – egyaránt képes a jóra is, a rosszra is. Mint tudjuk, ez a képesség adja a személy erkölcsi lényegét. De éppen ezért a személy sem nem jó, sem nem rossz már eleve. A fenti értékek realizálása még *innen van* jón és rosszon: a tulajdonképpeni krízisen" (Hartmann 2013, 348). Tolsztoj úgy véli, hogy Csehov szereplői az erkölcs nélküli létezést demonstrálják, olvasatából pedig kihagyja a mű azon momentumait, amelyek éppen a krízist jelenítik meg, a „szív törvénye" (Pascal), az értékmagasság érzés okozta belső konfliktus ábrázolását. Ebben az értelemben Tolsztoj a nietzschei formula transzformációjával[22] az etikán kívüli, az emberi

[21] Nietzsche filozófiai munkája 1886-ban jelent meg németül, a fent említett naplójegyzet születésének évében, 1900-ban pedig orosz fordításban is kiadták (Ницше, Фридрих: *По ту сторону добра и зла*. Пер. с нем. Под ред. А.Н. Е-ва. Москва, Изд. кн. скл. Д.П. Ефимова, 1900). Tolsztoj ezekben az években ismerkedik Nietzsche filozófiájával, ami többek között a *Mi a vallás és mi is a lényeg?* című 1901–1902-ben született, 1906-ban megjelent munkájából is követhető. Tolsztoj úgy látja, hogy a filozófia Hegel óta utat tévesztett, mivel szem elől vesztette a „mit kell tenni?" kérdését. Eltévelyedésnek látja a létért való küzdelemnek mint alaptörvénynek a felismerését, „egyszerűen azért – mint írja –, mert ez a küzdelem megfigyelhető az állatoknál és a növényeknél". Nietzsche írásait korabeli népszerűségük folytán különösen káros, negatív jelenségnek tartja (Толстой 1995, XI. fej.). (Tolsztoj szövegének magyar kiadása [in *Az orosz vallásbölcselet virágkora. Tolsztojtól Bergyajevig*, I. kötet, ford. Baán István, Budapest, Vigilia, 1988, 32–65.] nem tartalmazza a szóban forgó fejezetet.)

[22] E helyütt pusztán utalni szeretnék a nietzschei szókapcsolattal folytatott játék újabb jelentésszintjére: Nietzschének éppen a *Túl Jón és Rosszon* című művében feltáruló ellentmondásos nőképe Tolsztoj számára a Csehov-szöveg értését is befolyásolhatta. Az 1900-as év januári naplóbejegyzéséhez igen közeli, a következő oldalon található, márciusi feljegyzés (Tolsztoj két hónapot kihagyott a naplóírásban egészségügyi problémái és egyéb teendői miatt) a női szüzesség értékével foglalkozik, és a nő gyakori bukása, durva kéjvágyba esése fölött szörnyülködik (Толстой 1985, 112). A kétarcú nő képzete akár a Csehov-elbeszélés befogadásakor is jelen lévő, nietzschei hatásra is felerősödő gondolat lehetett Tolsztoj számára.

Ebben a gondolatkörben érdemes egy pillanatra visszalépnünk a *Tündérke* című elbeszélés Tolsztoj-olvasatához. Nietzsche *Túl Jón és Rosszon* című munkájában a nő a férfi boldogságának a hordozójaként *(örök-asszonyi, örök-szükségszerű)*, egyben birtokként, elzárható tulajdonként is megjelenik, „olyanként, ami szolgálatkésznek rendeltetett, s ebben teljesedik ki" (238§) (Nietzsche 1995, 106). A Nietzsche-szöveg paradox állítása feltűnően egybecseng Tolsztoj korábban idézett *Tündérke*-értelmezésével.

„nyájba" sem tartozóvá egyedekké degradálja Csehov szereplőit;[23] amely nézetét ismételten elutasításként érthetjük a monologikusan képviselt igazság *hiányát* jelző szerkezet irányába.

Tolsztoj Csehov műveiről szóló reflexiói egyrészt tehát egyértelművé teszik, hogy a *nyitott vég* megoldásában Tolsztoj nem ismeri fel a saját írói gyakorlatához is egyre közelebbinek számító művészi eljárást. Másrészt nem fogékony arra sem, hogy Csehov a *jó-jóság* ideáinak a művészi szövegben számára elképzelhetetlen kinyilatkoztatásától való tartózkodása ellenére, szövegeiben sok esetben az értékmagasság felé orientálódó szereplői sorsokat jelenít meg, *felszín alatt* működésbe lépő (vö. V. Nyemirovics-Dancsenko *подводное течение*, azaz *felszín alatti áramlás* fogalmával) művészi eszközei segítségével.

Miközben Tolsztoj ihletetten, de nem minden jelentésszintet figyelembe véve, bizonyos esetekben a befejezetlenség okozta megengedő eszmei nézőpont miatt elégedetlenkedve olvassa Csehov elbeszéléseit, addig Csehov „kíváncsisággal és naiv csodálkozással" (Чехов 1976a, 291), de bizonyos pontokon hasonló hiányérzettel olvassa Tolsztojt. Magasra értékeli a *Háború és béké*t, a *Holsztomer*t (1886) és a *Feltámadás*t, de Tolsztoj a művészetről szóló cikkét nem tartja jelentős írásnak a témában (Чехов 1979, 143–144). Az utóbbi regény, a *Feltámadás* kapcsán éppen a lezárás kérdése foglalkoztatja. Amint emlékszünk, a Tolsztoj-regény végén Nyehljudov az Újtestamentumból a Máté evangéliuma 18., majd 5. részeit olvasva megvilágosodik, és új életet kezd. A mű utolsó mondata ugyanakkor nyitva hagyja az új életszakasz megélésének a témáját. E megoldás kapcsán írja Csehov: „A regénynek nincs vége, az pedig, ami van, nem nevezhető végnek. Írni, írni, majd mindent egy evangéliumi szövegre vezetni, nagyon vallási alapú. Mindent

[23] A Tolsztoj által alkalmazott nietzschei formula a gondolatmenetünkbe hívja a kortárs filozófus, Lev Sesztov munkáját, amely a jó tolsztoji és nietzschei tartalmainak egymáshoz való viszonyát taglalja. A jelen cikk keretében a kérdés részletes tárgyalására nincs mód, csupán jelezni kívánom, hogy Sesztov szerint Tolsztoj tévúton jár, amikor úgy véli, hogy „joga van minden emberre felülről tekinteni, és úgy gondolni, hogy miközben Isten vele van, egyúttal minden ellenségével szemben áll" (Шестов 2000). Ez a büszke pozíció a jóság „istenesülését" vonja maga után, és a rossznak mint viszonyítási pontnak a kijelölését: „A jónak szüksége van a rosszra mint a bosszú objektumára, a jó embereknek pedig a rossz emberekre, akiket bíróság elé lehet citálni, legalábbis a lelkiismeret elképzelt bírósága elé" [uo.]. Sesztov a Tolsztojnak és Nietzschének szentelt kötetében (*Добро в учении гр. Толстого и Ницше* [A jó Tolsztoj gr. és Nietzsche tanításában], 1900) a német filozófus a jó szükségszerűsége elleni lázadását éppen ezért magasabbra, vagyis az evangéliumi tanításhoz közelebb helyezi, mint az orosz írónak a véleménye szerint az életmű nagy részében megnyilvánuló ítélkező attitűdjét. Sesztov a tolsztoji fordulatot azonban maga is érzékeli, amely – meglátása szerint – a világnézetin túl poétikai elmozdulást is eredményez Tolsztoj művészetében (vö. *Разрушающий и созидающий миры* [Világok pusztítása és teremtése], 1906; *Teremtés a semmiből (A. P. Csehov)*, 1908; *На страшном суде. Последние произведения Л.Н. Толстого* [Az utolsó ítéletkor. L. Ny. Tolsztoj utolsó regényei], 1929).

az evangéliumból vett szöveggel megoldani éppolyan önkényes, mint a foglyokat öt osztályba sorolni. Miért ötbe, és miért nem tízbe? Miért az evangéliumból vett szöveg, és miért nem a [k]oránból? Először evangéliumi hitre kell vezetni, majd arra, hogy az evangélium az igazság, azt követően már jöhetnek a szövegek" (Чехов 1980, 30). Csehov kritikája az inverzét fogalmazza meg a tolsztoji látásmódnak. A Tolsztoj-regény zárlata a narrátori megjegyzés hatására ugyan megnyílik, de a szövegben az eszmei irányultság egyértelműen megjelenik. Az ebben az értelemben monologikus véggel Csehov nem tud azonosulni, mert a regény művészi színvonalához méltatlannak tartja. E helyütt ismét tetten érhető a két író ellentétes ideológiai beállítása. Csehov a tanulmány elején idézett szemléletbeli eltávolodása újra érzékelhetővé válik a művészet szférájában, egyes poétikai döntések meghozatalával kapcsolatosan.

Tolsztoj kritikai észrevételei és Csehovnak a Tolsztoj teoretikus felvetéseitől való idegenkedése azt jelzik, hogy nincs az esztétikai koncepciójukat érintő tudatos közeledés az alkotók között. Amit az olvasó érzékel, az talán a művészet egyetlen lehetséges reakciója a morális tartalom okozta szemantikai feszültség csökkentésére. Egymástól függetlenül, távoli elméleti pozíciókból közeledve jutnak hasonló felismerésre ezen eltérő poétikai világok képviselői. A közvetlen művészeti tárgyú reflexiókon túlmenő kölcsönös tisztelet annak a megnyilvánulása, hogy mindkét irodalmi nagyság – ideológiai pozícióik közeledésének és távolodásának a pulzálása ellenére – a korabeli irodalmi nyelv lehetőségeinek a maximális tágításával a művészet öntörvényének alávetett poétikai kísérletet folytatott.

Ahogyan már Csudakov is megállapította, Csehovnál az eszme sohasem létezik tiszta formában, a mindennapiság szféráján kívül,[24] a hétköznapiság, a reális élet beékelődése, betörése megakadályozza a fejlődését (Чудаков 2016, 276–277). Ugyanakkor, amint a *Jó emberek* című elbeszélés esetében is látjuk, az empirikus létezéssel való egybefonódás lehetővé teszi az eszme „ellenőrzését", „kipróbálását" is. A mű Csehov azon ritka szövegei körébe tartozik, ahol egy filozófiai doktrína (Tolsztoj tanítása) nagy vonalakban megjelenik, és a szereplői cselekvés alapvető hatóerejeként lép működésbe. Értékelés mégsem kapcsolódik a tézis próbájához, amely inkább egy tágított perspektíva elemeként funkcionál, és az egyoldalú eszme- vagy programkövetés leleplezésének általánosabb témájában tölt be meghatározó, a korabeli szellemi környezetre is reflektáló szerepet.

Tolsztoj útja a zárt eszme felől indul. A művészi szférán kívüli egyéni meggyőződésének, világnézeti fordulatának téziseit a 80-as évek utáni művészi szövegei eszmei alapanyagaként is felhasználja. A művészet szférájában azonban az esz-

[24] Az eszme és a hétköznapok világának az egyben tartása, az individuum belső szubsztanciájának (egzisztenciájának) az előtérbe helyezése közelíti Csehov írói világát az egzisztenciabölcseleti horizonthoz. Csehov művei maguk is azt sugallják, hogy az individuum tapasztalati valósága nélkül nincs realitása a metafizikai kérdésfeltevésnek. A kérdésről lásd Regéczi 2000.

mei alapanyag önálló életet kezd élni, pontosabban alárendelődik a művészi szöveg konstrukciós elvének, a 19. századi prózamű belső törvényszerűségének, ami úgyszintén az eszme elevenné válását generálja, valamint azt, hogy szükségszerű a való élettel kapcsolatos konfliktushelyzeteinek megjelenítése. Ami Csehovnál poétikai alapelv – tehát az eszme és az eleven élet folyamatos egybefolyásának érzékeltetésére tett kísérlet –, az Tolsztojnál a művészi alkotás által létrehívott, saját művészi értékrendjét is átformáló poétikai fordulat jelölője lesz. A két művészi rendszer – Jurij Tinyanov fogalmát kölcsönvéve – az „alkotói szükségszerűség"[25] metszéspontján találkozik.

Bibliográfia

Csehov, A. P. (1959), *Színművek. Egyéb írások. Levelek*, Budapest, Európa.

Csehov, A. P. (2008), Jó emberek (ford. Rab Zsuzsa), in A. P. Csehov, *Regény, nagybőgővel. Elbeszélések 1885–1886*, Budapest, Osiris.

Fried István (2006), Kísérlet az idős(ödő) Tolsztoj novelláinak értelmezésére, in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II*, Alk. szerk. Kroó Katalin, Budapest, Bölcsész Konzorcium.

Hahn, Beverly (1977), *Chekhov. A study of the major stories and plays*, Cambridge – London – New York – Melbourne, Cambridge University Press.

Hajnády Zoltán (2018), Lev Tolsztoj poétikai fordulata, *Vigilia* 2018/6., 439–447.

Hajnády Zoltán (2024), Az *átváltozás*-mitologéma újraértelmezése Tolsztoj kései műveiben, in *„milyen nyelvet alkottam s beszéltem?" Nyelvi jelenlét. Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére*, szerk. Hoványi Márton – Molnár Angelika, Budapest, ELTE Eötvös József Kollégium, 215–236.

Hartmann, Nicolai (2013), *Etika* (ford. Simon Ferenc), Budapest, Noran.

Nietzsche, Friedrich (1995), *Túl Jón és Rosszon* (ford., szerk., sajtó alá rend. Tatár György), Budapest, Ikon.

Rayfield, Donald (1999), *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, Madison, The University of Wisconsin Press.

Regéczi Ildikó (2000), *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.

Sesztov, Lev (1988–1989), Teremtés a semmiből (A. P. Csehov) (ford. Patkós Éva), *Medvetánc* 1988/4–1989/1., 271–296.

Speirs, Logan (1971), *Tolstoy and Chekhov*, Cambridge, University Press.

[25] Vö. „A konstruktív funkció, az elemek művön belüli kölcsönviszonya azt eredményezi, hogy a »szerző szándéka« csupán erjesztőanyag lehet, és semmi több. Az »alkotói szabadság« optimista jelszó, amely azonban nem felel meg a valóságnak, és kénytelen átadni helyét az »alkotói szükségszerűségnek«" (Tinyanov 2001, 245).

Tjupa, Valerij (2021), Dosztojevszkij szerepe a rövid elbeszélés műfajának kialakulásában, (ford. S. Horváth Géza), *Filológiai Közlöny* 2021/4., 44–53.
Tinyanov, Jurij (2001), Az irodalmi fejlődésről (ford. Soproni András), in *A modern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla, Budapest, Osiris.
Tolsztoj, Lev (1967), Utószó Csehov „Aranyos!" című elbeszéléséhez (ford. Gellért György), in uő, *Művei 9. Tanulmányok, cikkek, vallomások. 1859–1909*, Budapest, Magyar Helikon, 801–804.
Winner, Thomas (1966), *Chekhov and His Prose*, New York – Chicago – San Francisco, Holt, Rinehart and Winston.

Orosz nyelvű szakirodalom

Бердников, Г. (1970), *А.П. Чехов: идейные и творческие искания*, Ленинград, Изд. «Художественная литература».
Чехов, А.П. (1976а), *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 4. Письма, январь 1890 — февраль 1892*, Тексты подгот. и примеч. сост. Е.Н. Коншина, И.Е. Гитович, Л.Д. Опульская, Н.А. Роскина; Редактор четвертого тома М.Л. Семанова, Москва, Наука.
Чехов, А.П. (1976б), *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 5. Рассказы. Юморески, 1886*, Текст подгот. и примеч. сост. А.Л. Гришунин, Э.А. Полоцкая, В.М. Родионова, И.Ю. Твердохлебов; Ред. тома Г.А. БЯЛЫЙ, Москва, Наука.
Чехов, А.П. (1979), *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 7. Письма, июнь 1897 — декабрь 1898*, Тексты подгот. и примеч. сост. К.М. Виноградова, Л.К. Гавриленко, М.П. Гриельская, Е.Н. Дунаева, В.Б. Катаев; Ред. седьмого тома А.И. Ревякин, Москва, Наука.
Чехов, А.П. (1980), *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 9. Письма, 1900 — март 1901*, Тексты подготовили и примечания составили И.Е. Гитович, А.М. Малахова, М.А. Соколова; Редактор девятого тома А.И. Ревякин, Москва, Наука.
Чудаков, А.П. (2016), *Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение*, Санкт-Петербург, Азбука.
Drozda, M. (1994), Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого), *Russian Literature* XXXV, 287–548.
Маковицкий, Д.П. (1979), *У Толстого 1904–1910. Яснополянские записки Д.П. Маковицкого. Книга первая*, Москва, Наука.
Новикова, Н.В. (2008), «Чехов и Толстой» (Постановка проблемы. Подготовительные материалы), *Вестник Санкт-Петербургского университета*, Сер. 9. Вып. 3, Ч.II
Опульская, Л.Д. – Паперный, З.С. – Шаталов, С.Е. (ред. колл.) (1977), *Чехов и его время*, Москва, Наука.

Опульская, Л.Д. – Паперный, З.С. – Шаталов, С.Е. (ред. колл.) (1980), *Чехов и Лев Толстой*, Москва, Наука, 1980.

Шестов, Л. (2000), *Добро в учении гр. Толстого и Ницше*, https://www.vehi.net/shestov/dobro.html (letöltve: 2024. 03. 24.).

Тюпа, В.И. (1989), *Художественность чеховского рассказа,* Москва, Высшая школа.

Толстой, Л.Н. (1957), В чем моя вера?, in uő, *Полное собрание сочинений. Том 23. Произведения 1879–1884*, Москва, «Художественная литература», 304–465.

Толстой, Л.Н. (1985), *Собрание сочинений в 22 тт. Т. 22.*, Москва, Художественная литература.

Толстой, Л.Н. (1995), *Что такое религия и в чем сущность ее?* Журнал „Толстовский Листок – Запрещенный Толстой", выпуск первый, издание второе, Издательство „Пресс-Соло", Москва, http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0760-1.shtml (letöltve: 2024. 09. 06.)

MOLNÁR ANGELIKA

A. P. Csehov: Az őrület és a halál poétikája

Jelen tanulmány az *őrületet* és a *halált* képviselő „dolgok", részletek (*détail*ek) költői funkcióját tárgyalja A. P. Csehov *A 6-os számú kórterem* (Csehov 1980a), valamint az *Aludni szeretnék* (Csehov 1980b) című műveiben, elsősorban A. P. Csudakov *Csehov poétikája*, illetve *Csehov világa: kialakulás és megszilárdulás* (Чудаков 2016) címűként fordítható fundamentális munkái alapján. Az elemzési szempontokat egyfelől a *részletek* narratív szerepe, másfelől a részleteket kibontakoztató szó- és hangmetaforák diszkurzívaképzése alkotja. A csehovi tárgyi és nyelvi megformálás arról tanúskodik, hogy a dolog figuratív metaforává és a szüzsé prózapoétikai mikromodelljévé minősül át, ami új megvilágításba helyezi az értelmezést is.

1. *A 6-os számú kórterem*

Anton Pavlovics Csehov egyedülálló írói teljesítményét sokan sokféleképpen közelítették meg; *A 6-os számú kórterem* című kisregény (1892) főhőseinek ideológiai pozícióit és filozófiai vitáit szintén számos áttekintés és tanulmány keretében tárgyalták már. Ebből kifolyólag ezt a problémakört csak futólag érintem, azokon a szöveghelyeken, ahol esetleg szükségesnek látszik tisztázni a meghatározó álláspontokat. Mindamellett rámutatok a híres kortárs és elől, Lev Tolsztoj szerepére az író-drámaíró művészi világának alakításában. A többféle „örökletes" témahalmazból természetesen szintén kiemelkedik az *őrület* vagy a *halál* kérdése, mely utóbbit a két zseniális alkotó hasonló szemléletmóddal tesz fel a látszólag nagyon különböző műveiben (*A 6-os számú kórterem* és *Ivan Iljics halála*, 1886). A kisregények poétikai olvasata azonban más, költői kapcsolatokat is feltár közöttük, elsősorban a *részletezés* eljárásmódjában.

Csudakov Csehov-életműnek szentelt könyvei termékeny hatást gyakoroltak mind az író-drámaíró munkásságát, mind pedig a *détail* funkcióját vizsgáló orosz irodalmárokra. A kutató a művészi szöveg számos szintjén (jelesül a térszerkezetben, a karakterizálásban és a szüzsébonyolításban) vizsgálja a részletezés módszerét, és a csehovi poétika jellegzetességeit (a cselekmény látszólagos motiválat-

lanságát, eseménytelenségét vagy eredménytelenségét) is ennek kiterjesztésével határozza meg. Meggyőzően felmutatja azt a csehovi innovációt, amely a dolgokat nem szelektálja funkcionálisan, mint a korábbi irodalmi hagyományban, hanem meghagyja „véletlenszerűnek", „integritást biztosítónak". A kutató által kiépített rendszerben *A 6-os számú kórterem* szokványosabb szerkezetű, kivételes alkotásnak hat, amely nem jellemző Csehov érett korszakára. Úgy vélem azonban, hogy éppen ezért a példáján jól szemléltethető: az író műveiben nincsenek „felesleges" tárgyak vagy pusztán „hangulati" elemek. Világirodalmi színvonalú produktummá nemcsak a filozófiai nézetek egymásnak feszülése (Скафтымов 1972) stb., hanem az *őrület* és a *halál* konceptusainak átértelmezése is avatja.

Az orvos látogatását az „őrültek" kórtermében a pletykák is valódi eseményként határozzák meg, noha számára úgy tűnik, mintha semmi rendkívüli vagy különös dolog nem történt volna. A cselekményt mégis ez indítja el, és a megváltozó *részletek*, így például azok, amelyek a főhős olvasási szokásait jelölik, szervesen illeszkednek mind a konfliktus kibontakozásába, mind pedig az alakformálásba. Csudakov jelentéktelennek tartja az arra való utalást, hogy „betegsége" előtt Gromov mindig fekve olvasott. Az esetében az alma megemlítése is csak karakterológiai célt szolgál, hogy mutassa a hős rendetlenségét (Чудаков 2016, 154). Mindazonáltal az antagonista póza semmiképpen sem lehet másodlagos elem, hiszen egy tipikus könyvmoly figuráját reprodukálja. Amennyiben összevetjük az olvasásmódokat, szembeötlik, hogy Gromov a szellemi táplálékot szinte falja, „anélkül, hogy megrágná" (Сехоv 1980a, 195), Ragin viszont alaposan „megrágja" azt, amit olvas, és vodkával öblíti le (ez a részlet sem „véletlen": a főhős „rezes orra" [Сехоv 1980a, 225] az alkoholfüggőségére utal). Az orvos „gesztusai" (olvasás közben fejét kezével tartja meg) nem a hanyagságát fejezik ki, mint Gromov esetében, hanem azt a gondtalan és kényelmes érzést, amelyet az olvasásba belefeledkezve tapasztal meg. Korábban a külvilágra ügyet sem vet, viszont a beteggel folytatott beszélgetések után már képes empátiát és szánalmat érezni mások iránt, sőt, háziasszonya gyerekeit is örömmel fogadja a szobájában, miközben az olvasás csak fárasztja, és a könyvet is félredobja. Ilyeténképpen a szerzői instrukciókra emlékeztető megjegyzések azt az utat tárják fel, ahogy a főhős gondolkodása fokozatosan megváltozik, vagyis a részletek a megértési folyamat tárgyi motiválására szolgálnak.

Csudakov szerint Csehov balanszíroz a hétköznapi és az emelkedett között, és nem élezi ki a konfliktusokat (Чудаков 2016, 155). *A 6-os számú kórterem* hősei világképének szembeállításában a belső lényegük mutatkozik meg, még akkor is, amikor pozíciójuk a körülményekkel összefüggésben módosul. Gromov úgy ítéli el Ragin „lustaságát", mint Goncsarov regényében Stolz az „oblomovizmust", és a társadalmi közöny kivetülésének tartja, ami „az orosz kanapéhős számára legmegfelelőbb filozófia" (Чудаков 2016, 103). Az orosz tudós hasonló következtetésekre jut a drámai párbeszédek szerkezetével kapcsolatban is. Míg Goncsarov re-

gényében a főhősök filozófiai vitái fontosabbá válnak, mint a részletek (Чудаков 2016, 159), addig Csehov művében még a legfeszültebb ideológiai összecsapások során is jelen van a tárgyi környezetre való hivatkozás. Meglátásom szerint ez a technika arra szolgál, hogy a látszólagos különbözőségek ellenére mégiscsak megjelenítse a beszédtémát.

Csudakov nem tagadja, hogy Csehov műveiben találhatók ugyan szimbolikus részletek (lásd: börtön), azonban nagyobb számban a teljesen hétköznapi és motiválatlan dolgok. Ez vonatkozik az úgynevezett tájleírásokra is. Az író nem csupán a táj lényegi, hanem ideiglenes és opcionális részleteit is felsorakoztatja, és pillanatnyi benyomásokat kelt a világ változó állapotáról (Чудаков 2016, 179). *A 6-os számú kórterem*ből ez hiányzik, az elbeszélő mindössze a kórház épületét és belső terét mutatja be; a természet csak gyomok formájában jelenik meg, amelyek azzal fenyegetnek, hogy átveszik az artefaktum fölött az irányítást. A melléképületet is hegyes vaspalánk keríti el a külvilágtól. A kórterem lepusztult képe szövegileg is tükröződik a benne elzárt emberek prezentációjában.

Csudakov úgy véli, hogy Csehov a hősei szellemi útkeresését és életük fordulópontjait nem ábrázolja. *A 6-os számú kórterem*ben is csak objektíven és szűkszavúan számol be a főhős haláláról, mintha az nem is lenne kulcsfontosságú pillanat. A tudós Ragin hétköznapi jelenségekre utaló látomásait véletlenszerűnek nevezi, ellentétben a haldokló Andrej herceg gondolataival Tolsztoj *Háború és béke* című regényében (Чудаков 2016, 174). Egyetérthetünk azzal az állításával, hogy a halál tolsztoji misztériuma Csehovnál csak tárgyi formában érzékelhető. A dolgok azonban az *Ivan Iljics halálá*nak világát is felépítik, és ahhoz hasonlóan nyitják meg Csehov metaforikus diszkurzusát.

A további összevetés egyik fő szempontja tehát nem a tárgyak leíró, hanem metaforává átalakító funkciója lehet, a másik pedig az a kevésbé nyilvánvaló tény, hogy mindkét író prózája – csudakovi fogalmakkal élve – „dallamosan szervezett" (Чудаков 2016, 664). Megközelítésemben ezt az jelenti, hogy a szövegművek nemcsak architektonikus, szemantikai stb. síkon rendezettek, hanem szokatlan hangkapcsolatok is átszövik őket. Ebből következően *A 6-os számú kórterem*ben a részletek nem értelmezhetők pusztán Csehov hétköznapi világának ismérveként azért sem, mert váratlan szó- és hangmetaforák sorát bontják ki. A gesztusok, dolgok, tárgyak és képek funkciója különlegessé válik, amikor újrajelölődnek és költői motivációt nyernek.

Tolsztoj megkérdőjelezi a bíróság és az ítélkezés általánosan elfogadott konceptusait. Csehov látszólag profanizálva teszi sajátjává ezt a problémát, ugyanakkor mégis a szánalmat és az együttérzést állítja szembe a bírók, rendőrök és orvosok kisemberek felé mutatott „hivatali" attitűdjével. Az elbeszélt világban abszurddá válik a közöny, a megszokás (lásd: verések), mivel olyan személyek képviselik, akiktől mások élete függ. Ebből a szempontból Gromov és Ragin története nemcsak kontrasztot, hanem párhuzamot is alkot, mivel az előbbi (Ivan vö. János)

viselkedése a bűntelen bűnös tudatát hangsúlyozó keresztényi pozíciót képviseli, az utóbbi (Andrej vö. András) pedig, bár nem hisz Istenben és közömbös a bűnök iránt, csendes és alázatos.

Gromov, akárcsak a tolsztoji Ivan Iljics, korábban a bíróságon dolgozott, és mielőtt páciensként a kórterembe került volna, cselekvésaktusai szintén hasonlítottak az orvos Raginéhoz, bár ellenkező előjellel. A betegséget kiváltó ügy itt egy bűncselekményhez kapcsolódott, amelytől a hős annyira megijedt, hogy maga is elkövetett egy szolgálati hibát, majd azt bizonygatva, hogy nem ő a gyilkos, mindenkire mosolygott (vö. a kórteremben már gyilkosoknak nevezi mindazokat, akik ide örökre bezárták). A rettegés olyannyira úrrá lett rajta, hogy összetévesztette a kályhásokat (vö. tűz) a rendőrökkel, mintha érte jöttek volna. Szó szerint eszét vesztette abban a pillanatban, amikor ráeszmélt annak a világnak az erőszakos törvényeire, amelyben élt. Gromov „megbolondulását" és a kórteremben való elpusztulást a szöveg hasonló predikátumok révén közelíti egymáshoz, ugyanakkor kiemeli, hogy a hős a megértés nyomán fellépő lelki fájdalomba betegszik bele.

Ez a betegség, az „őrület" valójában a bűnös, igazságtalan világ elítélését, *a hangos szót* jelenti a mű értelmi és hangzásszerkezetében: Gromov (**Громов**) „mennydörgést" (**гром**) zúdít a hatalom képviselőire, akiknek a közönye felbőszíti. A hős belső feszültsége nemcsak gesztusaiban, hanem megszólalása ismérveiben is megnyilvánul: „hevesen, szenvedélyesen" magyaráz, beszéde „zavaros, lázas, mintha félrebeszélne", „megismerheted benne az őrültet – és az embert" (Csehov 1980a, 193). Az elbeszélő ezáltal egy síkra helyezi az abnormalitást és a humánumot, vagyis átértelmezi az őrültség fogalmát, és kizárólag Gromov vonatkozásában mozdul ki az objektív távolságtartásából és nyilvánítja ki szimpátiáját. A hős intelligenciája és őszinte érzelmei (szolgálatkészség, udvariasság, tapintat), azaz a valódi emberi mivolta különbözteti meg a városlakóktól és rokonítja Raginnal, aki hasonló tulajdonságokkal rendelkezik.

Gromov mennydörgő hangja azonban Ragin ellen szintén vádló beszéddé alakul, ártatlan áldozatokat, „bűnbakokat" lát a páciensekben, a sötét éj beköszöntével pedig megmagyarázhatatlan félelem keríti hatalmába. Visszautasítja az orvos filozófiai állásfoglalásokról szóló javaslatait, mégpedig annak általános élet- és gondolkodásbeli passzivitása miatt. Ragin úgy véli, hogy sem a betegek ellátásának körülményei, sem a napszakok változása nem kell hogy befolyásolja az állapotukat, és a morál, illetve a logika segítségével képtelen megoldani a problémát, ezért azt feleli: az, hogy „én orvos vagyok, maga pedig elmebeteg (…) csupán véletlen" (Csehov 1980a, 217). Szavai reflektálhatnak Ivan Iljics „véletlenre" vonatkozó felvetésére is, arra, hogy mi befolyásolja és változtatja meg az ember életét és okozza a halálát. Csehov művében Ragin tézisét az emberi jelenlét megélése írja felül: őt is bezárják a 6-os számú kórterembe. Itt kezdetben próbál ragaszkodni az eszméjéhez (miszerint nincs különbség a belső és a külső világ között), de teste már az ellenkezőjéről tanúskodik: fázik a lába. Az ideológiai pozíción felül-

kerekedik az eleven tapasztalás, a ráébredés arra, hogy az elzárás valójában érző emberek halálra kárhoztatása azok által, akik csak látszólag egészségesek, mert a hét fő bűnt képviselik (vö. alább). Az *őrültség* konceptusát a mű így értelmezi át: világában a betegek, szövegében pedig a nyelvük kivételességét jelöli.

Ez megmutatkozik például Gromov és a postamester alakjának közös vonásaiban, amelyek lényegi különbséget takarnak, ugyanis „mennydörgésük" és „hitük" más eredetű. Nem véletlen, hogy Mihail Averjanics eleinte Ragin számára méltó társalgópartnernek tűnik, és tévedését csak a Gromovval folytatott beszélgetéseket követően, az utazás során ismeri fel. A postamester beszédének vulgaritása nemcsak tárgyának szintjén, hanem prezentációjában is megnyilvánul. A hős nevében Mihail (vö. Mihály) harciassága, az orosz „вера" 'hit' szó kvázi etimonján keresztül pedig „heves" (**горя**чо), „hangos" (**гром**ко) és hamis verbális cselekvése lepleződik le. Averjanics például arról igyekszik biztosítani Ragint, hogy felépül (**горячо уверял** его, у**вер**ение А**вер**ьянычем Рагина), a doktor azonban megérti, hogy a postamester szavai ellentétes jelentéssel bírnak, és az erőszak formájaként érvényesülnek. Mihail Averjanics ugyanis a postahivatalt úgy irányítja, hogy az emberekben csak félelmet kelt, sőt ráccsal el is zárja magát tőlük, akik így mintha beszélőn lennének. Míg Gromov haragja megalapozott, addig a postamester ok nélkül viselkedik durván, elvörösödve (ба**гро**веет), mennydörgő hangon kiabál (**кр**ичит **гро**мовым голосом) az orvos kivételével mindenkivel. Ilyeténképpen a posta sem teljesíti azt a feladatát, hogy kommunikációs tér legyen, hanem csak olyan hely, ahol az embert az őrületbe kergetik.

Szintén ezt példázza a kórterembe zárt ötödik beteg története, aki korábban a posta levélválogatója (oroszul **сортир**овщик) volt. Státusának megnevezése nemcsak a munkája mechanikusságához, hanem (az orosz szöveg hangzásmetaforikája szempontjából) a mellékhelyiséghez is kapcsolódik (a köznapi **сортир** szó jelentése 'latrina'). Itt a karrier és a jutalom iránti vágy borítja el az embert elméjét. Ezt fejezi ki a páciens gesztusa, aki mellére helyezi, majd letépi a képzeletbeli rendjelét, amelyen a csillag nem az égitestre, hanem egy magasabb rang megszerzésére utal. Ebben az összefüggésben a beteg éppen hogy a rangkórsága miatt tűnik „iszonyatosnak" az orvos számára (Csehov 1980a, 248).

Tehát a kórház és a börtön mellett a posta a harmadik olyan intézmény, amely a város emberellenes terét alkotja (a csehovi térszerkezetről lásd: Regéczi 2015, S. Horváth 2016). A mű szövege a kerítés és a rács jelén keresztül teremt szó szerinti és átvitt értelemben is analógiát közöttük. Az is nyilvánvaló, hogy elsősorban a kórház a locusa a fő bűnök elkövetésének, amelyeket egy alakban a főorvos testesít meg. Ragin a zárt határokat csak akkor lépi át, amikor idejön dolgozni, illetve amikor pihenni megy, majd visszatér, hogy a kórteremben meghaljon. Ugyanakkor itt szembesül azzal is, hogy élete valamennyi bűnt magába foglalja, és fő bűnét (a lustaságot és a közönyt) gyors fizikai megsemmisítéssel büntetik, az ártatlanok viszont arra vannak ítéltetve, hogy még sokáig szenvedjenek.

Hobotov alakja Andrej Jefimics primitív változata. Ez megmutatkozik mind a nevük anagrammatikus áthallásában (lásd: Andrej Jefimics – Jevgenyij Fjodorics), mind pedig vezetéknevük sajátosságában: Ragin (**Раг**ин) vezetékneve az orosz nyelvben a „szarv" (**рог**) szóval cseng össze, fiatalabb társáé pedig a „ormány" (**хобот**) főnévből származik. Hobotov azáltal „teljesíti" hivatali kötelességét, hogy inkompetensen „betegnek" nevezi, majd „kezeli" az idős főorvost, akinek a helyét át kívánja venni, vagyis fő bűne az irigység.

Ragin úgy reagál arra a megaláztatásra, hogy „ostoba" emberek őt „őrültnek" tartják, hogy Mihail Averjanics kíséretében elhagyja a várost, aki Varsóban (vö. „Babilonban") egy egész vagyont veszít és adósságát nem fizeti vissza, tönkretéve így „barátját". A doktor eszmélési folyamatát az a részlet jelzi, hogy a postamester forró lehelete és átfúvó széllel rokonított erős hangja most már zavarja, a csöndet és a hideg, friss levegőt pedig nagyra értékeli. Eljut annak a kérdésnek a feltevéséig, hogy mi a különbség a betegek és az egészségesek között. Felismeri, hogy a barátjának hitt személy az igazi őrült és az ellenség, mert aktívan közreműködik a 6-os számú kórterembe való bezárásában, mely helyen – a város terében egyedül – Ragin okosnak tartott emberre lel. A megértés így változtatja meg a fogalmak rögzült jelentéstartományát. A főhős ráadásul képtelen tovább elviselni az idegen szó hamisságát; türelemvesztését képviselő gesztusai és cselekvése már nem az őt meghatározó ismérveket (halkszavúságot, finomságot, visszafogottságot) tükrözik, hanem inkább Gromovét (vö. „vörösség", „remegés", „üvöltés"): „ordította olyan hangon, amelyben nem ismert rá sajátjára; arca vérvörösre vált, egész testében remegett" (**багровея** и **дрожа**) (Сенов 1980a, 242).

A kórteremben a doktor szembesül mindazzal, amit a mű elején az elbeszélő részletezett, így bontakoznak ki és transzformálódnak a motívumok. A kórház egyáltalán nem teljesíti az orosz «богоугодное заведение» 'Istennek tetsző intézmény' elnevezésében foglalt funkcióját, mert „szörnyű" állapotban van, nehéz lélegezni a benne terjengő „bűztől", miközben a tiszta levegő átvitt értelemben a szellem és a lélek valódi jelenlétét képviselhetné. Az orosz 'büdös szag' szó a verbális jelölőin keresztül is a halálra és a pokolra utal (**смр**ад – **ад** – **смерть** vö. 'bűz – pokol – halál'). A szavak összecsengése Csehov szövegművében feltárja rejtett jelentésazonosságukat, de innovatívat is létesít, mint például Nyikita esetében, aki a kórterem (**палат**а) „hóhérja" (**палач**), és bottal (**пал**кой) ütlegeli a betegeket.

Korábban Ragin úgy vélte, hogy az „utálatosságokra" azért van szükség, mert hasznosíthatók, mint „a trágya fekete talajban" (**навоз** в **чернозе**м). Amikor azonban a betegköntös felvételével az orvosi státusa ténylegesen megszűnik, „fogoly" lesz, és a kórház bűzét is átveszi. A főhős továbbra is ragaszkodik a „minden mindegy" / „nincs különbség" tanához, miszerint nem számít, hol tartózkodik. Érezve kicsinységét és gyengeségét, a körülvevő hideget, azzal védekezik, hogy önmeghatározása szerint ő csak egy „ebihal" (vö. **мерзл**ота 'fagy'), aki ártalmatlan „filozofálgatásával" nincs senki kárára (Сенов 1980a, 248). A cselekmény világá-

ban ugyanakkor közeledik a „halál" (**смер**ть) ideje – a „sötétedés" (**смер**калось), amit a részleges jelölői azonosság is markíroz. Akárcsak a tolsztoji Ivan Iljics, ekkor világosodik meg Ragin is, és látja meg az otthon és a kórterem közötti valós különbséget. Ráeszmél, hogy az intézmény tere – iszonyatos, utálatos (**мерз**ость), ahol eszét, amelyre büszke volt, elveszíti, egyúttal gyávaságát és ostobaságát is beismeri. Szembesül az egyik fő bűnnel, amelyet hordozott: a jótevésre való restségét „bölcselkedéssel" fedte el. A fonogrammatikus összecsengések és az alább kiemelt kifejezések Ragin és Gromov sorsának és megértésének rokonságát is közvetítik.

Lássuk először a *hold* motívumát: „hidegen, vérvörösen kelt fel a hold" (**холодная, багровая луна**), és megvilágította a börtönt, amely mintha szintén a kórház hasonmása és a halál tere lenne: „kőfallal övezett, magas, fehér ház" (Csehov 1980a, 247). A pusztulás érzését kelti egy tűz használatára tervezett épület, vö. „a csontfeldolgozó gyár távoli tüze" (Csehov 1980a, 248). Mindezek az elemek a hidegen verejtékező főhős iszonyatát és a körülvevő valóságtól rettegését demonstrálják. Gesztusában – „mindkét kezével belekapaszkodott a rácsba, és minden erejével megrázta" (Csehov 1980a, 248) – fejeződik ki az a vágya, hogy a kórteremből megszabaduljon. Rögzült szokásaihoz ragaszkodva a dohányzáshoz tüzet követel, ami átvitt értelemben a hideggel szembeni ellenállásának is tűnhet. De a szabályokat vakon követő őr nem engedi ki még az udvarra sem, ezért igazi lázadás kezdődik mind verbálisan (kiabálás), mind fizikailag (dörömbölés az ajtón). Gromov kész fejével szétzúzni az ajtót. Ez szintén szimbolikus aktus, mert így az elme gyötrelme is véget érhet. Válaszul Nyikita durván megveri. Gromov (**Громов**) nevéhez illően „hangosan" (**громко**) reagál az ütésekre.

Ragin viszont némán viseli el azt, hogy életében először tapasztalja meg a fájdalmat és a szenvedést. Az állapotának leírását is a *hold* motívuma kíséri. A fénye a rácsok mögül metaforikusan úgy ömlik a kórteremre, mintha hálóba burkolná. A „Mintha sarlót mártottak volna beléje" fémes hasonlat a bántalom és a rettegés konceptusára utal, és a főhős végre felismeri, hogy „ugyanígy szenvedtek éveken át, nap nap után ezek az emberek, akik most fekete árnyakként feküdtek a holdvilágban" (Csehov 1980a, 250-251). Az égitest itt nem megvilágítja a betegeket (akiket a főhős tudatát közvetítő elbeszélés először nevez embereknek), hanem sötét árnyakká alakítja át őket. Most nem a kórterem, a külső szituáció válik szörnyűvé és elviselhetetlenné, hanem Ragin gondolata, amely úgymond „villámcsapásként", azaz megvilágosodásként éri. A szöveg a lelkiismeretet Nyikita tulajdonságaival ruházza fel, mivel „ugyanolyan kérlelhetetlenül és durván válaszolt", mint az őr és az orvosból lett páciens „jéggé dermedt iszonyatában", majd „eszméletlenül esett végig" és elhallgatott, megfosztatva a beszédképességétől (Csehov 1980a, 251).

A főhős halála előtt azt látja, hogy „csodálatosan szép és kecses szarvascsorda – amelyről egy-két nappal azelőtt olvasott – szaladt el mellette" (Csehov 1980a, 252). Mint már említettük, az orosz „Ragin" vezetéknév összecseng a „szarvasaganccsal". A látomás tehát az önazonosításra szolgál: mind a főhős gondolkodá-

sa, mind az élete, amely mások által írt könyvek olvasásán és prekoncepciók alapján épült fel, úgy múlik el, ahogy a csorda is elsuhan. Másik látomásában a postai szolgáltatás is eltűnik, vagyis szimbolikusan szintén mindaz, ami korábbi életét jelentette, akárcsak a postamesterrel folytatott beszélgetések: „egy parasztasszony nyújtotta feléje kezét, amelyben ajánlott levelet tartott". Azután „Andrej Jefimics örökre elvesztette öntudatát" (Сехов 1980a, 252). A *hold* motívuma a holttest megvilágításában ismétlődik meg, és mintegy elevenné teszi azt: Ragin „az asztalon feküdt nyitott szemmel, és éjjel besütött rá a hold" (Сехов 1980a, 252).

Ilyeténképpen a szöveg motivikus és metaforikus szintjei a Csehov-mű főhősének alakját részletesen kibontják és formálják. Tolsztoj poétikájára emlékeztet az is, hogy a főhős *halált* kísérő megvilágosodása, amelyet a hold állapota jelöl, egy új élet kezdeteként is azonosítódhat, akárcsak az *Ivan Iljics halála* című kisregényben. Ezzel az összevetéssel kapcsolatban érdemes szólni arról, hogy a haldoklók miként gondolják újra korábbi nézeteiket és attitűdjüket. *A 6-os számú kórterem*ben ez mindössze néhány motívumismétlésre és lakonikus elbeszélői kijelentésre korlátozódik, ellentétben Ivan Iljics hosszasan részletezett megértési folyamatával. A Csehov-szöveg költői rendezettségében viszont feltárul egy tömör témamodell, amelyet az *őrület* képvisel.

2. Dolgok, hangok és álmok Csehov *Aludni szeretnék* című novellájában

A Csehovról szóló tanulmányom második részében az *őrület* és a *halál* témavariánsát az *Aludni szeretnék* című novellában vizsgálom meg, mégpedig a diszkurzív szövegalkotást meghatározó *részletek* és *hangkapcsolatok* szerepének szempontjából.

Csudakov több síkon is elemzi, hogy Csehov az emberi élet legfontosabb pillanatait a tárgyi környezettel (Чудаков 2016, 173), a lelki jelenségeket pedig a dologi világgal együttvalóan (Чудаков 2016, 652), a világ teljes képét megalkotva ábrázolja. Ezt a megállapítást kiegészíthetnénk azzal, hogy a részletek szerepe nem korlátozódik a csehovi „realista" világleírásra, ugyanis a dolgok jelöltségükben az író poétikájának megkülönböztető ismérvévé válnak.

Erre a sajátos műfogásra már V. B. Sklovszkij is rámutatott: Puskin „minimalista" prózájával és Gogol dolgokkal telezsúfolt költői világával ellentétben Csehov műveiben az egyes szituációkat, valamint a teljes szöveget alkotó részletek hangsúlyozottan funkcionálisak (Шкловский 1966, 344). Jó példa erre az *Aludni szeretnék* című novella, amelyben szintén nem találni egyetlen véletlenszerű dolgot sem. A formalista tudós a kiindulási szituáció részletezésének és a *zöldes folt* motívumának hétszeri módosulását sorolja fel, amelynek segítségével a környezet pszichologizálódik, tárgyiasítva a hősnő őrületbe forduló állapotát.

Mindazonáltal a dolgok jelenvalósága nyelvi szinten, így hangzásrendezettségben is motivált. Ezt támasztja alá például az, hogy a tücsökciripelés metaforikus

kifejezés szemantikája és fonikus szekvenciája az orosz szövegműben kibontakozik. Tehát a részletek a novella tartalmával és formális aspektusával szorosan összefonódnak. Wolf Schmid ezt a Csehov-próza költőiségének nevezi. A tudós az altatódalt tartja a szövegpoétika domináns elemének (lásd a kislány „baju"-ja és az apa „bu-bu" nyögése közötti összecsengést) (Шмид 1998, 252). Az ő alapvetéseiből kiindulva egyesíti Ny. V. Szemjonova a hangzásvilággal foglalkozó nyelvi megközelítést, illetve a szavak témaformáló szempontját (például a **спать** 'aludni' és a **петь** 'énekelni' cselekvési és anagrammatikus viszonyában) (Семенова 2009, 2011, 2012). A kutatók elemzéseinek folytatásaként újabb komponensek fonikus szerkezetét és költői jelentésmódosulásait taglalom, amelyek az elbeszélés prezentációját felölelő diszkurzív síkot alkotják. A tárgyi részletek egyedi narratív szövegbetéteket – álomképeket is létrehoznak, amelyek a novella hősnőjének önmegértését hivatottak szolgálni. Ennek nyelve a múltra vonatkozó történetrészek segítségével épül ki.

Csehov *Aludni szeretnék* (1888) című novellájának alapszituációjában a hősnő egy síró csecsemőt próbál elringatni egy tárgyakkal telezsúfolt szobában. A kis helyiséget nemcsak a száradó ruhák, hanem a hangok és a rossz szagok (a friss levegő hiánya vö. az olcsó ételek, mint a káposztaleves és a munkaeszközök, mint a cipészholmik) is betöltik, birtokukba veszik. Ez a mű világában zajló aktus a szöveg világában megfigyelhető metaforikus cselekvéssel párhuzamos, miként azt a poétikai műveletek alábbi elemzése is feltárja.

Varka éneke kellemes, mintha csak „alig hallhatóan" dorombolna (Csehov 1980b, 117), akár egy macska. A lány csöndes dala ellentétben áll a gyermek (**ре**бенок) hangos sírásával, kiabálásával (**крич**ит), amelyet az álmos hősnő még zavaróbbnak érzékel. Csehov ezt a predikátumot a *tücsök* „muzsikájára" is vonatkoztatja, amely az altatódalhoz hasonlóan kellemes érzetet nyújt egy nyári éjszakán, de jelen esetben csak az álmosságot fokozza, miközben „aludni pedig nem szabad", és a kislány észlelésén keresztül a következőképpen metaforizálódik: „A kályha mögött tücsök ciripel" (Csehov 1980b, 118), pontosabban az eredeti orosz szöveg szerint „kiabál", ahogy a csecsemő (vö. „**печк**е **крич**ит св**ерчок**"). A hangismétlés a kifejezést a szöveg egészével kapcsolja össze, a verbális ismérv pedig a háziasszony alakját is meghatározza. Ez a sor tematikus és formai elemek alapján a meleget szimbolizáló *tűzhely* (печка) szóra szintén kiterjeszthető. Az olvasó is érzékeli ezt az éles zajt a szavak hangzásán keresztül: **-ср, -зв, -зс, -рк, -гр**, vö. *-szr, -zv, -zsz, -rk, -gr*. Ilyeténképpen ez diszkurzív esemény lesz: egy új szó generálása a cselekvés világában gyökerező jelből, és a kiépülő rendezettség új horizontot nyit a novella értelmezéséhez.

A tüzet a *fa* (**дерево**) táplálja, azonban ez a mitológiai, irodalmi és kulturális konnotációban gazdag motívum Csehov szövegében új metaforizáción megy keresztül, és a hősnő álmos állapotát, *fásultságát* (**одерев**енелость), majd gyilkos tettét képviseli a szövegben, mialatt a szóba rejtett jelentés is kibontakozik. A me-

séktől eltérően, amelyekben a hős/nő azért nem alhat el, hogy egy ellenséget vagy kártevőt rajtakapjon és legyőzzön, Csehov novellájában ennek fordítottja valósul meg: a lánynak alvásra lenne szüksége, hogy erejét visszanyerje. Az alvás tilalmából következő testi fájdalmat súlyosbítja a beszédképesség elvesztése – csak egy búgó hangra, „bu"-ra redukálódik (**бу** / при-**бью**т vö. ha „elalszik" / „megverik"). Az „aludni akarás" vágyát a hősnő halotti mozdulatlansága – „famerevsége" (**дерев**енеет) – fejezi ki. Varka valóságos állapota az álomképekben metaforizálódik, ugyanis sok fából álló sötét erdőt lát, amelyben ledőlni vágyó árnyak bolyonganak.

A szövegműben a látomások és a valóság között szoros motivikus és nyelvi összefüggés létesül. A hősnő álmos tudata (tudatalattija) a környezetéből érkező impulzusokat feldolgozza, életvalóságát újrakódolja, és Csehov novellájában költői „szövegbetétekké" alakítja át őket. Az *árnyék*metafora alapján az álmok olyan fragmentumoknak tekinthetők, amelyek átformálják az úgynevezett „realitást", a vizuális és auditív kapcsolatok pedig megvilágítják és módosítják Csehov szövegének tárgyi motívumait. Az „objektív" elbeszélés ugyanis válságba kerül, és szubjektumának át kell neveznie a világot ahhoz, hogy saját szituációját megértse. A hősnő homályos álmai tehát a tisztánlátást rejthetik számára.

Az éjszaka és az árnyékok nem a várva várt csöndet hozzák el, hanem a gyermek *sírásának* éles hangját erősítik fel. Így az alábbi kibontott hasonlatban a megszemélyesítést egy metaforikus ige egészíti ki: a félálom alanya „sötét fellegeket lát, amelyek kergetőznek az égen, és közben úgy bőgnek, mint a gyerek" (Сенов 1980b, 118). Következésképpen a cselekvésnek a környező világra való kivetítésében nemcsak a pszichológiai hatás fokozódik, de a hangkapcsolat távoli jelentésű szavakat is rokonít egymással: a természeti jelenség gyermeki tulajdonságokkal ruházódik fel, és mintha játszana (lásd még az *álom* [**сон**] szó hangösszetételének megismétlését az orosz eredetiben: «**т**е**м**ный – ре**б**е**н**о**к** – **г**о**н**яются – п**о** **н**ебу», vö. „sötét – gyerek – kergetőzik – égen").

Ez a költői művelet az alábbi metaforikus kifejezésben is megfigyelhető: „sürgönydrótokon varjak, szarkák gunnyasztanak, csecsemőhangon kiáltoznak, és igyekeznek az alvókat felébreszteni" (Сенов 1980b, 118). A madarak, amelyek a halált szimbolizálják, a gyermek hangjának az ismérvével rendelkeznek, károgás helyett „kiáltoznak", és nem hagyják az embereket aludni. Így transzformálódik az álom szubjektumának vágya („aludni szeretnék") figuratív cselekvéssé. Az aktus orosz nyelvi prezentációjában a különböző szemantikájú szavak jelölőik révén rokoníthatók: «**обл**а**ка** – п**роволока** – **ребенок** – **ворона** – **сорока»,** vö. „felhők – drót – gyermek – varjú – szarka". Ezek, akárcsak az alvásra (**сон**) és a környezetre utaló («**печка**, **сверчок**», vö. „tűzhely, tücsök") hangsorok a hősnő nevének szegmenseit («**Нянька Варька**, **девочка**», vö. „pesztonka Varka, kislány") refigurálják. Az árnyak láttán Varka is «**стр**а**ст**н**о**» „szörnyen" aludni szeretne. Ily módon az alakot a szöveg minden komponense metaforizálja, és

az egész valóban a töredék – az *Aludni szeretnék* cím – diszkurzív realizációjává válik.

Miközben az ülő Varka a bölcső fölé hajol, látomásában a tűzhelyen fekszik, és az apját hallgatja, ahogy a sérve miatt a padlón fekve nyögdécsel. A bajt („felszakadt a sérve") az orosz szöveg úgy határozza meg, hogy a rágni (**грызть**) ige tövét megismétli a belőle képzett *sérv* szóban («**разыгр**алась **грыжа**»). A szó belső formája egy új jel megalkotásával vesz részt az értelemképzésben. Az erősödő fájdalom jelének, a „bu" hangnak a kibocsátása egy hangszerre emlékeztet: az apa „foga dobpergésszerűen vacog" (Сенов 1980b, 118). Ez a „muzsika" azonban ismét, mint az altatódal helyetti „tücsökciripelés", kellemetlen hanghatást kelt. Az artikulált beszéd elvesztése az örök álomba, a halotti állapotba való átmenetet is jelenti, miként a hősnő is a dal szavainak kimondásától a verbalitás hiánya felé távolodik.

A következő álomképben a sötét kunyhóba lépő orvos tüzet kér. A cselekményvilágban Varka felelős a melegségért és fényért (vö. *tűz*, tűzhely, lámpa), a kályha hagyományos konnotációi viszont a mű szövegében újakkal gazdagodnak, mivel a jelek szintjén a kályha (**печка**) egyrészt a tücsökkel (**с**в**ерчок**), másrészt a gyertyacsonkkal (**черепок**) rokonítódik. Pelageja anya gyufát (**с**п**ичк**и) keres, hogy a kunyhót megvilágítsa. Hamarosan azonban az orvos elmegy, és a gyertya (**с**в**еч**а) is kialszik. Ez úgy értelmezhető, hogy a doktor életet hozhatott volna a házba, megmenthette volna az apát, de túl későn érkezett. Az apa életének kihunyása átvitt értelemben a kislány és a csecsemő életére is utal, amelyben nincs fény, csak halál.

A hősnő nevének – *Varvara* (Barbara) – a jelentése a gyilkos „barbárságot", a szörnyű tettet képviseli. Tehát a szöveg világa az új nyelvi és szemantikai kapcsolatok létrehozásával metaforikusan megismétli a mű szüzséjét. Varka neve a *__var__ szegmens ismétlésében szintagmatikusan hasonló pozíciókban realizálódik az orosz szövegben: «– **Варь**ка, пост**авь** само**вар**!», vö. „– Varka, a szamovárt!" (Сенов 1980b, 121) – „kiáltja" a háziasszony, mely predikátum szintén a zajos hangokat idézi. A „baju"-t ismétlő altatódal magában foglalja a kását főző Varka nevének (**Варька вар**ит **ка**шу) szótagját, amelyet a magyar fordítás a „dúdolni" igével ad vissza. Az orosz szövegben viszont új költői kapcsolat jön létre a „főzni" (варить) predikátum jelölői révén. **Var**ka teafőzését a szamo**vár**ban a szöveg szintén a szekvencia ismétlésével fejezi ki. A hősnőt cselekvésének ilyetén metaforizálásában már nyelvi alanyként lehet meghatározni.

Varka felel a „Veszta-tűzért" is, azaz befűti a kályhát, hogy melegen tartsa a szobákat. Ehhez *tűzifát* (**дрова**) hoz. A hősnő állapota és cselekvése, a „famerevség" és a „tűzifa" törése így realizálódik a novella szövegében. Miután begyújtotta a kályhát, Varka „érzi, hogy megmerevedett arca lassan rendbe jön, gondolatai kitisztulnak" (Сенов 1980b, 121). A tárgy magában rejti a szót, amely az aktánsra és annak cselekvésére utal («**спать** – **дрова** – **ка**к – **расправ**ляется –

одеревеневшее – **проясн**яются», vö. „aludni – fa – ahogy – kisimul – megmerevedett – kitisztul)". A *fa* és a *tűz* további összefüggésbe kerül a szövegben, „Varka forgácsot hasogat, de alig ér rá meggyújtani és bedugni a szamovárba, máris újabb parancs hangzik el" (Сенов 1980b, 121). Ebben a részletben mind a hősnő neve (Varka), mind cselekvéseinek és a dolgoknak a neve («**ко**лет – само**вар** – п**рика**з», vö. „hasogat – szamovár – parancs") töredezett, ahogy a beszéd tárgya is szétdarabolódik («**кол**ет – **кол**ыбель», vö. „tör – bölcső"). Ilyeténképpen a tárgy, a jel és a cselekvés is az aludni kívánó alakot metaforizálja a szövegben. A dolog a szüzsében a cselekvés eszközévé, a szövegben pedig az új megnevezés metaforikus prezentációjává válik.

Az este sem hozza el a megváltó álmot, így az *alvás* (mint a fény hiányának) felsorolt és összecsengő metaforái («м**гла** – **гла**за **сли**пать – о**дерев**енел – ко**лыб**ели – у**лыб**ки – **ласк**и – **виск**и», vö. „köd – összetapadó szemek – merevedni – bölcső – mosoly – simogat – halánték") nem realizálódnak: „Varka kinéz az elsötétülő ablakon, kezét halántékához szorítja, amely kezd újra megmerevedni és elmosolyodik – maga sem tudja, miért. Az esti szürkület simogatja leragadó szemét, és rövidesen mély álmot ígér" (Сенов 1980b, 122). Kizárólag a nyugovóra térő házigazdák élvezhetik a meleget és a sötétséget. A kizsákmányolt hősnő fásultsága a fa cselekvési-áldozati aktusát képviseli, amely táplálja a tüzet. Így foglalja magába a részlet, a dolog a hősnő történetét, és indukálhatja a megértést.

Ezt az estét, mint számtalan korábbit, szintén az előző cselekvéssora jellemzi. A motívumok megismétlése révén érzékelhető, hogy a hősnő álmossága az elviselhetetlenségig fokozódik. A csecsemő kiabálása, a hangos szó a halk dal hatására sem szakad meg, ezért aktív beavatkozást, cselekvést igényel, mert zavarja a gúzsba kötő alvást, amelyet az orosz szöveg „bilinccsel", „lánccal" azonosít. Varka nem tudja felfogni, „miféle erő bénítja meg kezét-lábát, fojtogatja és fenyegeti életét" (Сенов 1980b, 122), majd ezt a valamit a gyermekre vetíti ki. A dolgok ekkor már nem úgy viselkednek, mint a csecsemő – a tücsök nem kiabál –, a hősnő felismerését és állapotát tükrözik: „a zöld folt, az árnyék, a tücsök is vele nevetne és csodálkoznék" (Сенов 1980b, 123). Varka elméjét az alvás tilalma elborítja, és őrülete mozgásában megnyilvánul: a bölcsőhöz közeledve olyan lesz, mint egy élettelen báb, tekintete merev, és bambán mosolyog.

Következésképpen az univerzáliákat (fa, tűz stb.) a szöveg felülírja, mivel az álomalkotó szubjektum látomásában képes metaforikusan prezentálni jelenvalóságát, de nem sikerül megtalálnia a „fényt", azaz a kiutat belőle. A hősnő várt megvilágosodása így elméjének elhomályosodását jelenti (vö. sötét, köd, árnyék). Varka álmatlansága okát új képekben és szavakban keresi, erről tanúskodik a csecsemő „ellenségnek" nevezése. A váratlan azonosítás a hősnő rejtett agresszióját az alvás akadályának közvetlen okára vetíti ki. Az *árnyék* metaforája alapján, amely a fény és a köd orosz jelölőinek kölcsönhatásából képződik meg, viszont az igazi okok az önmagunk megértésében és az arról szóló szövegben tárhatók fel.

Az életút sűrített elbeszélésével párhuzamosan a diszkurzíva alanyának nyelve is létrejön az *álom*ban, amely a hősnő jelenét modellezi, a feltáruló értelem azonban hamis. Az álomképek költői kódolásának személyes megértése („eszmélés") és a szavának elsajátítása („alkotás") helyett Varka csak az ártatlan kisdedet képes megölni, ami szimbolikusan a saját öngyilkosságát is jelenti. Ebben az összefüggésben tekintve a «**Варька** – **враг**», vö. „Varka – ellenség" összecsengést, új megvilágításba kerül az az értelmi potenciál, hogy a hősnő önmaga ellenségeként öli meg saját lelkét. Ez pedig az orosz irodalom jellegzetes motívuma (vö. Raszkolnyikov). Csehov novellájában a csecsemő meggyilkolásáról szóló narratíva önleíró álomszövegek létrehozásával költői diskurzussá válik egy másik gyermek öngyilkosságáról.

Az *„aludni"* hármas megismétlésén keresztüli fokozással a feszültség megnő, és látomások helyett bekövetkezik a vágyott alvás. Így válik a szó kontextusává a szöveg egésze, amelyben a szó más jelentése is érvényre jut. A csecsemő megölésével ugyanis a hősnő megváltja mind őt, mind önmagát a fájdalomtól és a szenvedéstől. S noha a szöveg egyszer sem nevezi a kislányt gyermeknek, ők mégis egymás hasonmásai. Varka már szinte halott volt, amikor olyan munkát végzett – beleértve a dajkaságot is –, amely túl sok és fárasztó egy gyereklánynak, ráadásul a csecsemő szülei ébredés után feltehetően halálra verik. Az erőszakos tett az erőszakos valóságtól való megszabadulást jelenti: a gyermek és a megőrülő kislány is végre elaludhat (örökre), azaz átlép a halál terébe.

Összefoglalás helyett, zárszóként megemlíteném, hogy az *őrület* és a *halál* poétikájának ismert csehovi példájában, *A fekete barát* című műben a főhős Kovrin Gromovra emlékeztető, tébolyodott romantikus tudósfigura, aki hétköznapi, földhözragadt családját hibáztatja azért, amiért mániájából kigyógyították, és élni akarását adó különlegességét elveszítette. A kivételes hős és a képzeletbeli szerzetes kettősségében a romantikus irodalom által kedvelt problémával találkozhatunk, a gyermekké válás és a hasonmás megölésének témája pedig Varka alakjában is megjelenítődik. *A fekete barát*ban Csehov a romantika és a prózaiság, illetve a hit és a tudomány közötti konfliktust élezi ki, és abban a vetületben újítja meg a prózamű nyelvét és műfaját.

Bibliográfia

Csehov, A. P. (1980a), A 6-os számú kórterem (ford. Szőllősy Klára), in *Szakadékban. Válogatott elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 190–252.

Csehov, A. P. (1980b), Aludni szeretnék (ford. Szőllősy Klára), in *Szakadékban. Válogatott elbeszélések*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 117–123.

Regéczi Ildikó (2015), *Térképzetek az orosz irodalomban*, Pozsony, Kalligram.

S. Horváth Géza (2016), A kései Csehov tér-poétikájáról, *Partitúra* 2016/1., 21–36.

Orosz nyelvű szakirodalom

Семенова, Н.В. (2009), Рассказ А.П. Чехова «Спать хочется», опыт дискурс-анализа, *Вестник ТвГУ.* Серия Филология, 1, 105–110.

Семенова, Н.В. (2011), Коммуникативный код в рассказе А.П. Чехова «Спать хочется», *Вестник ТвГУ.* Серия Филология, 1, 147–153.

Семенова, Н.В. (2012), Поэтические эквивалентности в рассказе А.П. Чехова «Спать хочется», *Вестник ТвГУ*. Серия Филология, 24, 4, 143–149.

Скафтымов, А.П. (1972), О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь», in Скафтымов, А.П. *Нравственные искания русских писателей,* М., Худож. лит., 1972, 381–386.

Тюпа, В.И. (2018), *Художественность чеховского рассказа*. М., Флинта–Наука.

Чудаков, А.П. (2016), Поэтика Чехова. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. Спб., Азбука, Азбука-Аттикус.

Шкловский, В.Б. (1966), *Повести о прозе.* Т. 2. М., Худ. лит., 1966, 342–345.

Шмид, В. (1998), *Проза как поэзия*. Спб., ИНАПРЕСС, 251–256.

RÁCZ ILDIKÓ MÁRIA

„Micsoda gyönyörűség: lenni!"

Ivan Bunyinról

Amikor 1933. november 9-én megcsörrent a telefon, és megérkezett a napok óta lázas izgalommal várt hivatalos értesítés Stockholmból, Bunyin éppen moziban volt csinos, fiatal tanítványával, Galina Kuznyecovával. A hideg teremben az író fázott, ezért a szünetben átszaladt a szemközti bárba, és megivott egy konyakot. Majd a sötét nézőtéren odalépett hozzá a Belvedere villából sietve érkező Leonyid Zurov. „Gratulálok, az idei Nobel-díjas Ivan Bunyin lett!" – szólt suttogva.

Bunyint az „orosz Proustként" is emlegetik, s talán közelebb is visz hozzá, mint az egyéb kategorizálási próbálkozások, hogy közvetítő kapocs a 19. századi realista és a modern próza között; vagy hogy az orosz századvég dekadens irányzataival szembeni indulatos fellépése nyomán (ahogy egyes irodalomkritikusok fogalmaztak akkoriban) régimódi hagyományőrző és a klasszikus realizmus követője volna. Próbálhatjuk Bunyint a realizmus-szimbolizmus-modernizmus folyamatában elhelyezni, de ezzel mintha elsiklanánk a lényeg felett. „Engem realistának nevezni annyit tesz, mint nem ismerni a művészetemet. A »realista« Bunyin igen sok mindent elfogad a valódi szimbolista világirodalmi prózából"[1] – írta ő maga ars poeticaként, ámbár kissé homályosan (talán szerényen?). Mert Bunyin nem elfogadott ezt-azt, hanem valami újat művelt. Már korai írásaiban tetten érhető az a törekvés, hogy a kor szociális, társadalmi vagy történelmi problémáit magasabb távlatból, egyetemes nézőpontból világítsa meg, s művészetének középpontjában a lét közvetlen érzékelése állt. Pontosabban: törekvés a lét közvetlen érzékelésére.

A hajdani nemesi udvarházak énekesének, egy nagy írónemzedék utolsó képviselőjének kikiáltott író nem élte át a „nemesi fészkek" virágkorát, a jobbágyságról, az urasági előjogokról legfeljebb gyermekkora történeteiben hallhatott. A jobbágyfelszabadítás után kilenc esztendővel, 1870. október 10-én[2] született Voronyezsben, elszegényedett, ősi orosz (részben lengyel eredetű) nemesi családban. Rokoni kapcsolatok fűzték a 19. század orosz költőihez, az „orosz Sapphó"-

[1] Idézet Bunyin leveléből L. Rzsevszkijhez (*Проблемы реализма*. Вып. 7. Вологда, 1980. 167).

[2] Oroszország 1918-ban vezette be a Julián-naptár használata helyett a Gergely-naptárt, utóbbi szerint Bunyin október 22-én született.

ként emlegetett Anna Bunyinához és a romantika korának költőóriásához, Vaszilij Zsukovszkijhoz. Bunyin a „családi hagyományt" folytatva irodalmi pályafutását lírikusként kezdi, 17 éves, amikor elő verse a szentpétervári *Rogyina* folyóiratban megjelenik. Két év múlva, gimnáziumi tanulmányait be sem fejezve elhagyja a „nemesi fészket", bátyját követve előbb Harkovba utazik, majd az orjoli helyi lapnál kap újságírói állást. Ekkor betoppan életébe a nagy szerelem kolléganője, későbbi műveinek múzsája, a színésznői karrierről álmodozó Varvara Pascsenko személyében, akivel Poltavába költözik. Itt váltogatja a foglalkozásokat, bátyja mellett statisztikusként dolgozik a helyi zemsztvo-hivatalban, közben sokat utazik, ismerkedik Kis-Oroszországgal.[3] A *Russzkoje Bogatsztvo* folyóiratban jelenik meg első elbeszélése 1893-ban, s ekkor fordul a versektől komolyabban a prózaírás felé. Bekerül a moszkvai és a pétervári irodalmi társaságba, találkozik Lev Tolsztojjal, Konsztantyin Balmonttal, Valerij Brjuszovval, Alekszandr Kuprinnal, Anton Csehovval: utóbbival életre szóló barátságot köt. Csatlakozik a moszkvai Vjacseszlav Ivanov „szerdáit" látogató írókhoz és művészekhez.[4] 1898-ban házasságra lép a görög származású Anna Caknyival, az odesszai *Juzsnoje Obozrenyije* kiadójának és szerkesztőjének leányával. Kapcsolatuk hamar megromlik, egyetlen fiuk ötéves korában meghal. Bunyint a tragédia nagyon megviseli, a munkába temetkezik. Tökéletesen megtanul angolul, Shakespeare-t, Byront, Tennysont, Longfellow-t fordít, valamint Petrarca-szonetteket és Heinét. Longfellow-fordításáért és *Lombhullás* című verseskötetéért 1903-ban kapja meg először a Puskin-díjat. Másodszor 1909-ben, műveinek gyűjteményes kötetéért. Ugyanebben az évben a Cári Tudományos Akadémia tiszteletbeli tagjává választják.

Egészen fiatalon komoly irodalmi hírnévre tesz szert, az 1900-as évek végén, 1910-es évek elején írt „falusi elbeszélései" (*Falu*, *Antonovka-alma*, *Szárazvölgy*) avatják őt „élő klasszikussá". Az orosz tájat a festőktől eltanult technikával „színezi ki", valamennyi érzékszerv bevonásának elvét szem előtt tartva. Pályafutásának ezen időszakában Bunyin a vidéki kisbirtokos nemesség létformájának hiteles megrajzolásán túl a „talányos orosz lélek" megfejtésére tesz kísérletet. A *Szárazvölgy*ben a hanyatlás és családi degeneráció, a rokonságot egységgé kovácsoló bűn, az erőszak és a rettegés, a titkok és legendák ábrázolása a gótikus regény kelléktárát idézi. Az író érett művészi korszakát jelző elbeszéléseiben (*Az élet kelyhe*, *Testvérek*, *A szerelem nyelvtana*, *Könnyed lélegzet*) jelenik meg a bunyini poétika karakterisztikus szerelemértelmezése: a szerelem az a sorsszerű élmény, melynek révén az ember képes átlépni az individuális lét és a racionális tudat határmezs-

[3] A megnevezés először a 14. század elején bukkan fel Bizáncban a nyugat-oroszországi területek (elsősorban a mai Ukrajna, valamint Oroszország [Starodubje], Fehéroroszország és Lengyelország bizonyos részei) egyházi-adminisztratív gyakorlatban történő meghatározására.

[4] L. Andrejev, Vasznyecov, Vereszajev, Gorkij, Sz. Rahmanyinov, Szerafimovics, Saljapin és Szkitalec.

gyéit. Ez az állapot azonban alá van rendelve az időnek, s az időlegesség tragikus attribútumát magán viselve a folytonos változás törvényszerűségének alárendelt földi létben megtarthatatlanná válik.

Az első világháború kataklizmájának sorsélménye ott lüktet az 1910-es évek második felében írt elbeszéléseinek tudatalatti mélyrétegeiben, még ha a fabula szintjén rejtve marad is: a szociális és aktuálpolitikai kérdésektől Bunyin tudatosan távol tartotta műveit. Szerelem és halál tematikai egybefonódása ezekben az írásokban is túlmutat a történelmi sorstragédián, magyarázatát elsősorban Bunyin létfilozófiájának specifikumában kell keresnünk. Thomas Mann *A San Franciscó-i úr* kapcsán megjegyzi, hogy Bunyin írása „morális értékei alapján" Lev Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című kisregényével rokonítható. A gazdagság és a pompa, a földi élvezetek és az érzéki örömök Bunyin művében is üresnek és értéktelennek bizonyulnak a halál színe előtt. A léttől elidegenedett civilizációs technika világából a megismerés vágya a San Franciscó-i urat Olaszországon, Görögországon, Palesztinán és Egyiptomon keresztül az emberi kultúra mind ősibb bölcsője felé húzza. Tervezett útja azonban meghiúsul, az amerikai milliomos nem bizonyul méltónak arra, hogy beléphessen abba a világba, amelyhez nem organikus kötelékek fűzik. Halálát – a hamis illúziókra alapozott élet szemszögéből – botrányos és elfogadhatatlan eseménynek fogja fel a külvilág. Testét lopva szállítják el a Capri-beli szállodából. Tolsztojnál a haldokló Ivan Iljicsben „halott életének" felismerése megbánást indít el, amely megbocsátásért kiált. Bunyin elbeszélésében a megvilágosodás nem adatik meg a főhősnek, aki saját személyes sorsát megváltani nem tudja, csupán mások számára maradhat intő példa.

Az 1915-ben írt elbeszélés összetett központi szimbóluma, a hatalmas, sokfedélzetes luxusgőzös a három évvel a mű keletkezése előtt első útján jéghegynek ütközött *Titanic* képét idézheti fel az olvasóban, amelyet a kortársak elsüllyeszthetetlennek véltek. A *Titanic* katasztrófájának elrettentő előképe visszacseng az elbeszélés mottójában: „Jaj néked, Babilon, erős város!" A novellában a nyugati ember Kelettel történő szembesülése spirituális megmérettetés is egyben. Annak az igazságnak a pillanata, amikor a látszat és a káprázat fátyla szétrebben, Maya illúziója a tiszta tudatosság szintjén szertefoszlik, és a sorsfeladatát be nem teljesítő ember Anubisz mérlegén elbukik.

Élet és halál egységének kérdése Tolsztojt és Bunyint egyaránt töprengésre készteti, létszemléletükben Erósz és Thanatosz mély egymáshoz láncoltsága megkérdőjelezhetetlen. Az *Aszott fű* című elbeszélésben Bunyin lélektanilag hitelesen és mély emberi együttérzéssel ábrázolja azt a folyamatot, ahogyan főhőse a halálra készül. Averkij számára a vég közeledtével közömbössé válnak a földi dolgok; az öregember megadja magát a felsőbb akaratnak, nem könyörög, nem esik kétségbe, nem szegül ellen – távozása az élők sorából Tolsztoj öreg postakocsisának a halálával rokonítható (vö. *Három halál*). Hőse belső világának a természettel való szinkronicitását Bunyin az időjárás őszre fordultával szemlélteti: „Még egy hónap

eltelt, és közeledett az idő, amikor [Averkijnek] meg kell adnia ezt a keserű és édes úrbért Istennek (…) Haldokoltak a füvek, kiszáradtak, megrothadtak. Üres lett, lecsupaszodott a szérűskert is" (Bunyin 2003, 99). Averkij – életerejének fokozatos hanyatlásával – belesimul a természet rendjébe, a lét örök körforgásába.

A létezés immanens törvénye nyilvánul meg az egy évtizeddel később írt, *A szürke nyúl* című elbeszélésben is, amely az élet és a halál közti átmenet misztikus pillanatának titokzatos szépségét ragadja meg. A vadászat során meglőtt mezei nyúl tetemének látványa az elbeszélőben félelem vagy szánalom helyett inkább álmélkodást és elragadtatást kelt. Az immáron halott állat menekülő ugrásának „szédítő gyönyörűségét" és a „puskalövéstől dermedő, őrült szívének" vad kalapálását „semmiféle emberi szóval nem lehet kifejezni". Halálának pillanata „csoda, bámulatos csoda". Benne sejlik fel élet és halál találkozásának ősi misztériuma, a halál pillanatában megsokszorozódott életerő. Az Univerzum duális erőit jeleníti meg az elbeszélésben a *kint* és a *bent*, a tomboló „vaksötét hóförgeteg" pusztító természeti erőinek és a ház melegének, harmóniájának éles szembeállítása is. Az egységükben rejlő teljesség megtapasztalása, az élet misztériumának feltárulkozása az elbeszélőt egészen a katarzisig juttatja el: „Nincs szó annak a megfoghatatlan gyönyörűségnek a kifejezésére, amelyet ez a sima kis bunda ébreszt bennem, a kővé dermedt, kicsiny tetem, meg önmagam, az előszoba friss, fehér hóval belepett, betapasztott, hideg ablaka – s a hóförgeteg sápadt fénye, mely elömlik a házban" (Bunyin 1958, 51).

Az *Átváltozás* című elbeszélés cselekménye már túlmutat a halállal való szembesülés ábrázolásán. A főhős a temetés előtti estén szülőanyja ravatalánál virraszt, és halotti zsolozsmát olvas. A kezdetben érthetetlen imádság szavai, „az élők számára pusztító és baljóslatú igék"[5] Gavril lelkéig hatolnak, és az empirikus valóságot szakrális, spirituális valósággá változtatják. A szélzúgás, a lángnyelvek, a lehelet és a lélegzet összekapcsolása a Lélek eljövetelének bibliai képét idézik fel. Az isteni liturgia, a szó mágikus erejének a megtestesülése időleges átjárót nyit a két világ, az „állatias" és az „átlényegült" valóság között. Ebben az elbeszélésben a halál elválaszthatatlan része a metamorfózis: amíg az anya halálában változik át, addig fia, Gavril (Gábriel, Isten hírnöke) lélekben születik újjá.

Az 1917-es forradalmat követően az orosz értelmiség tekintélyes részéhez hasonlóan Bunyin is kénytelen megválni szülőhazájától, először a Krímbe menekül, majd Konstantinápolyon keresztül Párizsba. Még emigrációja előtt írja meg naplóját a forradalomról *Elátkozott napok* címen, amely Oroszországban sokáig tiltólistán szerepelt, s csupán 1989-ben jelenhetett meg először nyomtatásban. Második feleségével, Vera Muromceva-Bunyinával kapcsolatuk törvényesítésére Bunyin előző házassága miatt csupán 1922-ben kerülhet sor. 1920-ban örökre

[5] Rácz Ildikó Mária fordítása.

elhagyják Oroszországot, és Dél-Franciaországban, Grasse közelében, egy villában telepednek le. Bunyin művészetében mindez nem okoz törést, a „hazaváltás" nem tükröződik az író műveiben. Néhány elbeszélésének a helyszíne ugyan Párizs lesz, de hősei itt is oroszok maradnak, orosz szemléletmóddal és érzésvilággal. Az emigrációban Bunyin alkotóművészete kiteljesedik, műveinek svéd fordításban való megjelentetése pedig meghozza az igazi áttörést és a világhírnevet számára. Német, angol és francia nyelven már korábban is jelentek meg írásai, az első svéd fordítások azonban csupán 1924-re készültek el. Önéletrajzi regényéből, az *Arszenyev életé*ből svéd fordításban 1931-ben jelenik meg az *Arszenyev ifjúkora*, ezt követően, a Nobel-díj átadásának évében, 1933-ban az *Arszenyev kóborlásai.*

A 19–20. század fordulóján az orosz kultúra képviselői a Kelet morális-filozófiai, valamint vallási tanításaiban elsősorban a nyugati civilizáció értékvesztésének ellensúlyát vélték felfedezni. A Kelet eszmevilága Vlagyimir Szolovjov mellett az orosz „ezüstkor" oly jelentős alkotóit foglalkoztatta, mint Alekszandr Blok, Andrej Belij, Dmitrij Merezskovszkij, Makszimilian Volosin, Velemir Hlebnyikov vagy Nyikolaj Gumiljov. Bunyin Kelet iránti vonzalma már alkotói pályája korai szakaszában megnyilvánult. Műveiben a keleti vallásbölcselet tételei elsősorban az emberi lét alapvető kérdéseinek művészi megfogalmazásában jelennek meg. Az „arab cikluskénť ismert költeményeinek megírásához döntő inspirációt jelentettek az 1903-as törökországi és az 1907-es, az arab Keletre (Törökország, Egyiptom, Szíria, Palesztina, Etiópia, Algéria, Tunézia, Szudán, Libanon) tett utazásai. Ennek emlékezetét őrzi *Otto Stein* című elbeszélése, melynek azonos nevű főhőse, a fiatal német természettudós keleti expedícióra utazik. A lírai finomsággal megalkotott természetábrázolások, a trópusi világ ámulatba ejtő sokszínűsége éles ellentétben áll a főszereplő gőgös, rideg racionalizmusával, aki önmagába és megkérdőjelezhetetlen szakmai tudásába vetett szilárd hittel igyekszik bizonyítani a világlétezés sokféleségében rejlő egylényegűséget, nem ismervén fel ennek a szeme láttára feltárulkozó természeti-kozmikus jelenségeit.

Tolsztoj és a tolsztojánizmus iránti lelkesedése folytán Bunyin ugyan kora ifjúkorától tanulmányozza a buddhista tanokat, de prózájában az úgynevezett „buddhista tematika" csak az 1911-es ceyloni útját követően jelentkezik markánsan. Utazása során az író meglátogatja az ősi fővárost, Anaradhapurát, *A királyok királyának városá*t. A város földrajzi, történelmi és építészeti nevezetességeinek leírásában a személyes emlékeken túl az írónak jelentős segítséget nyújtott K. Günther 1914-ben oroszul megjelent könyve, a *Bevezetés a trópusi világba*. Bunyin két igen kedves könyvétől sosem vált meg: a *Sutta Nipatá*tól, valamint Hermann Oldenberg Buddha-könyvétől. Műveiben többnyire szabadon, emlékezetből idézi Buddha szakrális textusait, ahogyan *A megtagadás éjszakája* című elbeszélésében is. A történet a Magasztos szerzetesekhez intézett intelméről és az erkölcsi parancsnak a megtagadásáról szól egy olyan tanítvány által, akit elragadnak a földi vágyak és szenvedélyek, mert enged Mára istenség démoni csábításá-

nak. Ceylon (mai nevén Srí Lanka) az említett két elbeszélés, valamint a *Gótami*, a *Honfitárs* és más történetek színhelyeként az emberiség történelmi őshazáját képviseli: „A Teremtő felruházta Ceylont mindennel, ami értékes és szép lehet a földön. A Teremtő paradicsomot csinált belőle, megtette az ember megalkotásának helyszínéül, és Ádám teljes birtokába adta…”[6] *Az éjszaka* című lírai-filozofikus esszé hőse hirtelen ezzel a felismeréssel áll elő: „Az ősöm Indiában élt”.[7] A *Honfitárs* főhőse, Zotov hasonló utazás és felismerés részesévé válik, amely az életét örökre az indiai trópusokhoz láncolja: „Új világ, új egek látványa tárult fel előttem, de úgy éreztem – és ez az érzés, határozottan állítom: félelmetesen eleven volt bennem –, úgy éreztem, láttam már mindezt valamikor”.[8] A *Nagy vizek*ben Bunyin azokat az érzéseket, gondolatokat jegyzi fel, amelyek az Indiai-óceánon tett háromhetes utazása során törtek fel benne. Írásának főhőse kitágult tudatállapota révén felismeri minden létező egységének misztikus igazságát, megérinti a kozmikus lét, amely „a testünkön keresztül rója titokzatos vándorútját”,[9] és maga is eggyé válik ezzel az örökléttel, az időtlen Világmindenséggel. Bunyin írásaiban az emlékezés határai olykor átlépik a földi lét időbeli korlátait, ilyenkor a keleti vallásfilozófiákból ismert előző életek emlékeihez nyúlnak vissza. Ez sejlik fel a *Gótami* című buddhista szellemiségű legendában: „Emlékezett reád a lelkem”[10] – mondaná ki a szeretett férfi Gótami iránti érzelmének valós okát. Ebben az elbeszélésben az emlékező s a Létkerékből szabadulni készülő lélek téridő-dimenziókon átívelő, mitikus időtlenségébe enged bepillantást az író.

Bunyin létfilozófiája a buddhista tanokkal több ponton is érintkezik. Ilyen a lét egységes mivoltának szemlélete, a „Mindenegységben” való feloldódás mint végcél, avagy a kezdet és a vég hiányának az érzete, amely a sorozatos újra-megtestesülések *(reinkarnáció)* tanához kapcsolható. Már az 1901-ben írt *Csönd* című elbeszélésben megfogalmazódik a Világmindenséggel való egyesülés eszméje, az abban megtalált béke és megnyugvás gondolata: „Úgy érzem, hogy egyszer majd eggyé válok ezzel az örök csönddel, amelynek küszöbén állunk, és hogy a boldogság csakis benne rejlik”.[11] A *Köd* és a 20 évvel későbbi, *Az éjszaka* című műveiben Bunyin a létezés misztériumát kutatja, a természet, az emberi történelem, a lét univerzális törvényszerűségeinek a feltárására tesz kísérletet. *Az éjszaka* mozaikszerű felépítése első látásra a szövegrészek szabad váltakozását sejteti, jóllehet a sorrend, az ismétlések és a visszatérő gondolatok egymásra építése a lírai meditáció szabályainak megfelelő gondolatfolyamot tükröz. A lírai-filozofikus esszé

[6] Soproni András fordítása.
[7] M. Nagy Miklós fordítása.
[8] Soproni András fordítása.
[9] M. Nagy Miklós fordítása.
[10] M. Nagy Miklós fordítása.
[11] Rácz Ildikó Mária fordítása.

egyszerű történetre épül: az elbeszélő tengerparti sétájáról hazatérve, a balkonon merengve hallgatja a tenger szakadatlan morajlását. Az éjszakai égbolt feneketlen mélysége és a fásultan mozdulatlan tenger ritmikus hullámzása belesimulnak a „világméretű hallgatásba" azon a különös órán, amikor a lírai én álom és ébrenlét köztes tudatállapotában a világegyetem ősi titkait fürkészi. Az idő, a tér és az anyag fogságába kényszerítő nappal uralmából csak az éjszaka hoz megszabadulást. Az Univerzummal való egyesülést megelőző állapotot a bunyini poétikára jelentős hatást gyakorló Fjodor Tyutcsev a „kifejezhetetlen fájdalom órájaként" festi meg. Minden élőnek keresztül kell mennie a „sötétség óráiban" azon a bizonyos „feneketlen szakadékon", ahol megtapasztalja az „önmegtagadás" *(anatta)* és a megsemmisülés ekszтázisát. Tyutcsev szerint a sötétség princípiumának „szörnyű bája" ebben áll, ezért vonz bennünket a világosságnál is nagyobb erővel (Франк 1913, 1–31).[12] *Az éjszaka* szimbolikus záróképében, amelyben a gondolataiba feledkezett lírai hős a tenger vizének érintése által válik eggyé az Univerzummal és a benne jelen lévő számtalan élettel, a teljesség és Egység érzékelésének vágya minden emberi bölcselkedésnél erősebbnek bizonyul. Az esszé zárása egyben utalás a földi élet kezdetére: mindannyian ugyanabból az egysejtűből származunk, amelyik valaha az óceánban élt.

Az idősödő író 1929. május 2-ára datált vallomását tanítványa, Galina Kuznyecova jegyezte fel: „Attól kezdve, hogy megértettem, az élet olyan, mint az Alpok megmászása, mindent értettem. Megértettem ugyanis, hogy a dolgok mennyire jelentéktelenek. Csupán néhány olyan megváltoztathatatlan, organikus elem létezik, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni: a halál, a betegség, a szerelem – minden más jelentéktelen" (Кузнецова 1967, 98). A közös emberi sorsra utalt Bunyin az Oroszországban írt *Testvérek* című elbeszélésében is. A címválasztás és a buddhizmus szent könyvéből, a *Sutta Nipatá*ból kölcsönzött mottó az Univerzum erőivel szembeni védtelenségre, a szenvedés és halál kollektív osztályrészére enged következtetni: „Nézd a testvéreket, kik egymást verik. A bánatról akarok szólni" (Bunyin 2003, 127). *A vak* című, már az emigrációban írt elbeszélésében is azt a testvéri sorsközösséget érzékelteti az író, amelynek a felismeréséhez sorstragédiák, kataklizmák átélésén keresztül vezet az út akár egyéni, akár közösségi szinten: „Igen, igen, mindannyian testvérek vagyunk. De csak a halál vagy a nagy bánat, a nagy szerencsétlenségek juttatják eszünkbe ezt igazi és ellenállhatatlan meggyőző erővel, megfosztva minket földi rangunktól, kiszakítva a hétköznapi élet köréből".[13] A legszürkébb, legészrevétlenebb, legszerencsétlenebb élet is drága, hiszen maga a lét ölt testet benne s általa. „Micsoda gyönyörűség: lenni! Csupán látni, még akkor is, ha csak ezt a füstöt látjuk, ezt a fényt. Ha nem volna kezem és lábam, ha csupán ülni tudnék a padkán és nézném a lenyugvó napot, ez is boldog-

[12] Az orosz nyelvű szakirodalomból vett idézetek a szövegben saját fordításaim.

[13] M. Nagy Miklós fordítása.

gá tenne. Csak az kell, hogy lássunk és lélegezzünk" (idézi Pausztovszkij 1971, 31) – vallja Bunyin a lét feltétlen szeretetéről. „Lépkedek, lélegzek, látok, érzek – hordozom magamban az életet, annak teljességét és örömét" – írja *A vak* című filozofikus tematikájú karcolatban. A közös emberi sorsot illetően *Az ismeretlen barát* író-főhőse továbblép, mikor a téridő négydimenziós koordináta-rendszere által nem behatárolt egységes lélekről, gondolatról és érzésről beszél: „Milyen furcsa! Valakinek a keze valahol valamit megírt, valakinek a lelke kifejezte saját titkos-szent életének egy kicsinyke szeletét épp csak kicsinyke utalásokon át – hisz ugyan mit tud kifejezni a szó, akár az olyan is, mint az Öné! –, és tessék: hirtelen eltűnik a tér, az idő, a sorsok és helyzetek különbözősége, és az Ön gondolatai és érzései az enyémekké válnak, közösekké. Szent igaz, csak egyetlen, egységes lélek létezik a világban".[14]

1924-ben a *Zveno* párizsi emigráns lapban *Kívül* címen Bunyin három rövid elbeszélést, úgynevezett miniatúrát jelentet meg *Névnap*, *Zene* és *A szkarabeusok* címmel. Ezek a rövid, filozofikus tematikájú feuilletonok Bunyin tökéletességre törő alkotói igényét példázzák. A *Névnap* álom és emlékezet rokonságát állítja a középpontba, a főhős számára egyszerre álom- és emlékképként sejlik fel egy múltbéli névnapi ünnepség egy régi nemesi kúrián. Az elbeszélésben az író által megformált képi világot (valóságot), ahogyan a narratíva szövegstruktúráját, a kínai filozófiában *jin*nek és *jang*nak nevezett ellentétes princípiumok építik fel. A nap vakító fénye már elviselhetetlenül éget, mikor az égbolton sötét felhők kezdenek gyülekezni, és némaság üli meg az udvarházat. Közeledik az átlépés pillanata a „nagy határvonalon", amikor a jelenségek saját ellentétpárjukba fordulnak át. A metaforikusan megjelenített bánat képi síkja többszintű jelentéstársítás lehetőségét kínálja. Egyrészt a történelmi emlékezethez, a régi Oroszország elvesztéséhez nyúlik vissza, másrészt az élet illuzórikus, átmeneti jellegének felismeréséhez vezeti el az emlékezőt. Az elbeszélésciklus másik darabjának, a *Zené*nek a narrátora alvás és ébrenlét köztes tudatállapotában ismeri fel a benne rejlő „teremtő képzelet" mágikus képességét. Azt a hatalmas, isteni teremtő erőt, amely nem pusztán elképzelni és elgondolni tud dolgokat, mint „az összes Tolsztoj és Shakespeare képzelőereje együttvéve",[15] hanem képes azokat az anyagban megteremteni is. Az orvostudomány a különböző tudatállapotoknál az agyhullámok eltérő mintázatát mutatta ki. Ahogyan mélyebbre jutunk a relaxációban, elérjük a théta állapotot, ahol is kitágulnak a tudati képességek, felidézhetővé válnak elfeledettnek hitt múltbéli emlékek, fokozódik a gondolat kreatív, teremtő ereje. Bunyin fokozott érdeklődése az oneirikus állapotok feltárása iránt művészetét a szürrealisták azon törekvésével rokonítja, hogy feltárják az egyéni és a kollektív tudattalan rejtett tartalmait. Innen eredeztethető az író művészi prózájában a lelki

[14] M. Nagy Miklós fordítása.
[15] M. Nagy Miklós fordítása.

jelenségek modern megvilágítása, ahogyan az élet álomként való érzékelésének a motívuma is.

Az irodalmi Nobel-díjat 1933-ban az orosz klasszikusok prózai hagyományainak folytatásáért ítélték oda Bunyinnak. Az első jelölés egy évtizeddel korábbra datálható, 1922-re, amikor Mark Aldanov[16] három emigráns orosz író, Ivan Bunyin, Alekszandr Kuprin és Dmitrij Merezskovszkij együttes jelölését kezdeményezte azzal a nem titkolt céllal, hogy a közös kandidatúra világszerte megemelje a „száműzött orosz irodalom" presztízsét. A kezdeti sikertelenség után 1930-ban Anton Karlgren koppenhágai professzor recenziójának köszönhetően Bunyin neve, immár egyedüli orosz jelöltként, ismételten felkerült a Nobel-díj várományosainak a listájára. Az emigráns orosz írót Karlgren a megelőző évszázad dicső orosz irodalmi vonulatának utolsó képviselőjeként méltatta, akinek az *Arszenyev élete* című regénye „idővel az orosz irodalom mesterművei között foglal majd helyet" (idézi Марченко 2007, 335). Az *Arszenyev élete* annak a ciklusnak a záróakkordjaként értelmezhető az orosz (ön)életrajzi regények vonulatában, amely Szergej Akszakov *Családi krónika* és Lev Tolsztoj *Gyermekkor, Serdülőkor, Ifjúság* trilógiájával indult.

Bunyin a kezdetektől határozottan ellenezte, hogy regényét a kritika önéletrajzi műnek tekintse, ugyanakkor az önéletrajzi jelleg több ponton is megnyilvánul a szerző és a főhős életének szembetűnő párhuzamaiban. A regény egyes elemzői Bunyin könyvének újszerűségét abban a formai elvben látják, hogy a szerző szinte egyetlen szabadon szárnyaló monológként alkotta meg a textust, amelyben egységes egészt hoz létre egyfelől az érzékeléshez, másfelől a gondolkodáshoz társítható narratívák szabad váltakozása. Már a korabeli kritika felfigyelt az *Arszenyev élete* és Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című, egyes szám első személyű, önéletrajzi elemekben bővelkedő gondolatfolyam-regénye közti analógiára. Bunyint magát is megdöbbentette a két mű közötti hasonlóság, ezért nyilatkozataiban fontosnak tartotta tisztázni, hogy mire a Proust-regény olvasásának nekilátott, az *Arszenyev életé*nek első könyvei már elkészültek. Sem Proust, sem Bunyin regénye nem értelmezhető klasszikus visszaemlékezésként, mert bennük nem az emlékezésé, hanem az *emlékezeté* a főszerep. A lírai és az önéletrajzi elemek, valamint az eltérő műfaji elvek vegyítése a regényben sajátos szintézist eredményez. A főhőst az író saját ifjúkori énjéről mintázza, s annak életét kívülről szemlélve Bunyin egyben saját léttapasztalatait is összegzi. Az életrajzi kontextus, mely az európai „életrajzi regények" vagy „fejlődésregények" valamennyi típusában kardinális szerepet tölt be, az *Arszenyev életé*ben kozmikus megvilágításba kerül, ezáltal Bunyin írását a *beavatásregény* (iniciációs regény) irodalmi műfajához érezhetjük közel.

[16] Mark Aldanov (1886–1957) orosz prózaíró, publicista, filozófus és kémikus. Berlinbe, majd Párizsba emigrált, Lev Tolsztoj nagy tisztelője, Bunyin baráti köréhez tartozott.

Lev Tolsztoj személyiségének, eszméinek és irodalmi munkásságának Bunyin világszemléletére és poétikájára gyakorolt erőteljes hatását a kortársak visszaemlékezései is megerősítik. Az otthon hallott anekdoták, történetek nagyobb befolyással bírtak a bunyini Tolsztoj-képre, mint a nagy író művei, Bunyin apja és Tolsztoj ugyanis személyes ismeretségben álltak, bajtársak voltak a szevasztopoli ütközetben. A huszonéves Bunyin Poltavában még a tolsztojánus mozgalomhoz is csatlakozott azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ikonja közelébe kerülhessen. A *Tolsztoj megszabadulása*, a Tolsztoj-emlék nagyszabású summázata 1937-ben jelent meg Párizsban, külön kötetben. A hatalmas Tolsztoj-életrajzból az író a legmarkánsabb vonások közt tallóz, s oly meggyőző hitelességgel veti őket egybe, hogy Tolsztoj alakja már-már életre kel az olvasó előtt. A személyes beszámolók, a Tolsztoj-művekből és naplókból vett idézetek, Jekatyerina Lopatyina elbeszélései, Tolsztoj leánya, Alekszandra Lvovna és a kortárs irodalomkritikusok visszaemlékezései, valamint a Bibliából, Buddhától és az ókori auktoroktól kölcsönzött idézetek együttesen képezik a narratívát.

Az így elkészült mű Bunyin barátja és kritikusa, Pjotr Bicilli szerint műfajilag nem életrajz, inkább „legenda", a nagy ókori mítoszok modern átirata, azaz költői eszközökkel alkotott történet egy olyan személyről, aki valamely örök idea megtestesítőjeként vált ismertté. A pozitív hangvételű recenziók ellenére a Tolsztoj-könyv alapgondolata kritikusai számára rejtve maradt, a címben szereplő „megszabadulás" kulcsszó valódi jelentését nem sikerült megfejteniük. Bunyin szerint könyve mondanivalójának a felfedéséhez Bicilli elemzése állt a legközelebb, melynek értelmében az írót az a cél vezérli, hogy magyarázatot találjon Tolsztoj életének utolsó, talánnyal teli epizódjára, amelyet a „Tolsztoj szökése" szófordulattal szokás emlegetni. Bicilli értelmezésében Tolsztoj tettét Bunyin „megszabadulásként" fogja fel. „Ám vajon mitől is szabadul meg Tolsztoj?" – tér rá a végső kérdésre a Szófiai Egyetem professzora. „Jasznaja Poljana-i környezetétől, a családi kötöttségek alól? Nem – felel Bunyin szellemében –, a haláltól" (Бицилли 1938, 198–200). Könyvében Bunyin egy euripidészi idézettel él: „Ki tudja – meglehet, hogy az élet a halál, és a halál az élet?" Ezek után arra a következtetésre jut, hogy az emberi élet mindaddig elviselhetetlen, amíg rá nem lelünk értelmére – a haláltól való megszabadulás módjára. Bunyin értelmezésében Tolsztoj élete a halálra készülődés jegyében telt, számára a halál „megszabadulást", visszatérést jelentett a kezdetekhez, feloldódást a Mindenegységben. Azt, hogy vajon mi történik a halál után, Tolsztoj szavaival Bunyin így fogalmazza meg: „A lelkem él, és tovább fog élni. »Csakhogy az már nem a te lelked lesz« – mondják erre. De hisz éppen ez a jó, hogy ehhez a valamihez, ami énutánam élni fog, nem lesz hozzákeveredve személyiség, felelem. Hiszen a személyiség az, ami akadályozza a lelkem össze-

olvadását a Mindenséggel".[17] A Keletkezési Láncolatból történő kilépés és a Mindenegységgel való egyesülés gondolata Tolsztoj eszméivel és a buddhista tanokkal való megismerkedését követően Bunyint egészen élete végéig izgatta, ahogy láthatjuk *Az éjszaka* és a *Tolsztoj megszabadulása* programadó műveiben.

A Nobel-díjas író elhatárolódott az orosz szimbolizmus filozófiai és spirituális esztétikájától, ahogyan kora egyéb modernista irányzataitól is, amelyekre a divatnak való behódolás jegyeiként tekintett, életműve mégis az orosz „ezüstkor" mentális és spirituális kultúrájába ágyazódik be. Műveit Sztálin halála után, az olvadás korszakában kezdik kiadni a Szovjetunióban, csak néhány marad tiltólistán egészen a peresztrojkáig.

Írói munkájára Bunyin küldetésként tekintett, életművével nem csekélyebb hivatást vállalt fel, mint hogy a lét érzékelésének megtapasztalt teljességét öntse szavakba, formálja verbális valósággá. Galina Kuznyecova naplójában felidézi a rituális előírásokra emlékeztető napirendet, ahogyan Bunyin missziójának beteljesítéséhez készülődött: „Hasonlóan a buddhista szerzetesekhez, jógikhoz s általában véve azokhoz az emberekhez, akik valamely spirituális úton járnak, ő is úgy indult neki ennek az útnak, hogy elkezdte fokozatosan egyre inkább »megtisztítani« önmagát. Igyekezett mértékletesen enni, inni, korán lefeküdni, minden áldott nap nagyokat sétálni, és amikor írt, még a legforróbb napokon is, még a legkönnyebb helyi bort is száműzte asztaláról, és gyakorta csupán este étkezett. Művészetének hajóján (…) csupán arra méltó, lényegi elemek maradtak. Mindennek kifogástalannak kellett lennie, mindennek tökéletesen kellett ragyognia (…) Azt akarta, hogy minden tökéletes legyen" (idézi Бабореко 1967, 223–225). Egyetlen regényét, az *Arszenyev életé*t, akárcsak Bunyin egész életművét, ennek a teljességnek, tökéletességnek a visszfénye ragyogja be. Bunyin, az író szent kötelességének érezte a mulandót öröklétűvé átmenteni és megőrizni a kulturális emlékezet számára.

Bibliográfia

Bunyin, Ivan (1958), *Szirének szigete. Elbeszélések 1921–1952* (ford. Gellért György), Budapest, Európa Könyvkiadó.

Bunyin, Ivan (2003), *Az emésztő tűz. Elbeszélések szerelemről és halálról*, a szövegeket válogatta, gondozta és a jegyzeteket készítette Szőke Katalin (ford. Bagi Ibolya – Gellért György – Goretity József – M. Nagy Miklós – Szőke Katalin), Budapest, Osiris Kiadó.

Pausztovszkij, Konsztantyin (1971), *Jegyzetek a cigarettásdobozon* (ford. Dalos László – Szőllősy Klára), Budapest, Gondolat Kiadó.

[17] Soproni András fordítása.

Orosz nyelvű szakirodalom

Бабореко, А.К. (1967), *И.А. Бунин. Материалы для библиографии* (1870–1917), Москва, Художественная литература.

Бицилли, П. (1938), [Рец. на кн.:] Бунин И.А. Освобождение Толстого. Париж: YMCA-Press, 1937., *Русские записки*, 1938/4, 198–200.

Кузнецова, Галина (1967), *Грасский дневник,* Вашингтон, Издательство: Виктор Камкин.

Марченко, Т.В. (2007), *Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955)*, Böhlau, Verlag, Köln, Weimar, Wien, (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Neue Folge, Bd 55).

Франк, С.Л. (1913), Космическое чувство в поэзии Тютчева, *Русская мысль*, 1913/11, 1–31.

BARNA BENEDEK

Női szakralitás és két világ szintézise Ivan Bunyin *Aglaja* című elbeszélésében

Bunyin nagy jelentőséget tulajdonított *Aglaja* című, 1916-ben keletkezett elbeszélésének. Galina Kuznyecova naplójában az 1931. február 21-i bejegyzésben azt olvashatjuk, hogy miután az író felolvasta az *Aglaját,* a következőket mondta:

> Itt csak azt látják bennem, aki a *Falut* írta! […] De hát ez is én vagyok! Ez is ugyanúgy bennem van! Hiszen én magam is orosz vagyok, és megvan bennem ez is, meg az is! […] És senki sem értette meg! Azért, mert a *Falu* egy regény, mindenki ujjongott! És az „Aglajában" észre sem vették a bájt! Milyen fájdalmas úgy meghalni, hogy mindazt, amit a lélek hordozott és véghez vitt, senki nem érti meg igazán, senki nem értékeli! (Кузнецова 1931, saját fordításom – B. B.)

Bunyin kiemeli továbbá az elbeszélés változatosságát („Mennyi különböző, ritkán használatos orosz szó van benne, milyen szép ez a táj, az északi /ikonszerű/ Oroszország"), az alakfelépítés különlegességét („Aglaja sárga kendője, magas termete, hosszú keze, melyet többször megemlítek"), a benne megjelenő különböző ritmusokat, a bonyolult szerkezetet („És mennyi változatosság van benne, mennyi különböző ritmus, különböző stílus!") (uo.) Mindebben a legszembetűnőbb az a csalódottság, melyet az emigrációba kényszerülő orosz író érzett műve meg nem értettsége kapcsán.

Azt kell mondanunk, hogy ezen a téren az azóta eltelt több mint kilencven évben sem történt lényegi változás. A hazai Bunyin-szakirodalomban csak elvétve, legfeljebb csupán említés szintjén találkozhatunk az *Aglajá*val.[1] Az orosz és

[1] A novella magyarra fordításában és első publikálásában elévülhetetlen érdemei vannak Szőke Katalinnak, aki az általa válogatott 2003-as Bunyin-kötetben elhelyezte és röviden kommentálta a művet (egyebek közt ő is idézi Bunyin autokommentárjának egy részletét a novelláról) (Bunyin 2003). Ugyancsak ő állapítja meg, hogy „Az *Aglaja* (1916) című elbeszélés a régi orosz hitvilághoz vezet vissza, a népi misztikus tudathoz, melyben együtt élnek a kereszténység és a pogányság elemei (…) Aglaja figurája megelőlegezi a későbbi elbeszélések önpusztító nőalakjait (…)" (Szőke 2003, 34–35). Az *Aglaját* megemlíti Katona Judit is, aki a szerelem miszticizálódását emeli ki a novellá-

a nemzetközi szakirodalomban is hasonló a helyzet: az általam ismert és elektronikusan hozzáférhető szöveguniverzumban nem találtam olyan átfogó interpretációt, amelyet önállóan e novellának szenteltek volna, s amely a szövegben rejlő valamennyi utalást és különleges alkotói eljárást feltérképezve vizsgálta volna a művet.

Általánosságban elmondható, hogy a Bunyin-szakirodalomban az *Aglaját* valamilyen nagyobb tematikai, filozófiai, poétikai vagy motivikus paradigma részének tekintve közelítették meg. Így például Jelena Hudenko tanulmánya a fiatal lányok halálának Bunyin poétikájában való megjelenését archaikus mitológiai szüzséként tárgyalja (egyebek közt a *Könnyed lélegzet*, az *Aglaja*, a *Galja Ganszkaja*, a *Henrich*, a *Natalie* és más elbeszéléseket). Itt természetesen a Perszephoné-mítoszról, illetve különböző változatairól van szó, ahol a férfi alakjában megszemélyesült halál (Hádész, Minotaurosz és más szereplők) a föld alatti világba ragadja a fiatal lányt. Az áldozat és az időleges halál a föld termékenységét és az élet újjászületését hivatott elősegíteni (Худенко 2020, 26). Az *Antigoné* címet viselő novella bizonyítja, hogy ez a mitopoétikai gondolkodás és a női létezésnek a halottkultusszal való összekapcsolása nem idegen Bunyin poétikájától.[2] Az európai irodalomban mindez a „halott vőlegény" vagy a „halállal összeházasodó menyasszony" szüzséjében tér vissza a romantikában, és például Zsukovszkij balladáiban az orosz irodalomban is megjelenik (egyebek közt *Szvetlána* és *Ljudmila* című műveiben).[3]

Ugyanakkor tudvalevő, hogy az *Aglaja* keletkezését is magába foglaló időszakban, az 1910-es évek derekán néhány jól körülhatárolható téma foglalkoztatta Bunyint (vö. Szőke 2003, Сливицкая 2004, Katona 2006, Rácz 2020, Рац 2022). Ekkor születtek olyan kiemelkedő jelentőségű művek, mint a *San Francisco-i úr*, a *Csang álmai* és a *Könnyed lélegzet*. A *San Francisco-i úr* című elbeszélésben a buddhizmuson és konfucianizmuson alapuló keleti világnézet és az elanyagiasodott nyugati létfelfogás szembenállása jelenik meg, különös tekintettel a halálhoz való viszonyulásukra. A *Csang álmai*ban a létezés töredékességének mélyén egy igazabb és ősibb léttörvény sejlik fel: a „harmadik igazság", amely felszámolja élet-halál, kezdet-vég, álom-ébrenlét, Kelet-Nyugat, földi-égi, egyéni-kollektív dualizmusát. A *Könnyed lélegzet*ben a halál mellett nagy jelentőséget

---

ban. Szerinte a hősnő az egyéni boldogságot Isten szeretetének nevében önként áldozza fel (Katona 2006, 174). Az első magyar nyelvű Bunyin-monográfia szerzője pedig az *Aglaját* Turgenyev *Furcsa történet* című elbeszélésével hozza kapcsolatba, ahol ugyancsak megjelenik egy fiatal nő, Szofia, aki vallási fanatizmustól eltelve a szent félkegyelmű Vaszilij követőjévé válik, és maga mögött hagyja a világi életet (Rácz 2020, 209).

[2] „A halottak kultusza a női lét feladata a görögöknél" – írja Kerényi Károly. Az Antigoné, a női sors és a halottkultusz problémájának összekapcsolásáról lásd Kerényi 2003, 171–180.

[3] Bunyin Zsukovszkijhoz fűződő viszonyáról és a zsukovszkiji ballada szüzséalkotó jelentőségéről Bunyinnál lásd Анисимов 2015, 94–120.

kap az Örök Nőiség olyasfajta értelmezése, mely a Szolovjov-féle Sophia-tan és a keleti filozófiák mentén a női elvet a *kozmikus egység* (úgynevezett Mindenegység) megtestesítőjének tekinti (Rácz 2020, 145–147; Рац 2022, 143–149).

Az *Aglaja* vizsgálata során látható lesz, hogy ez a mű szorosan kapcsolódik a fenti három szövegben megjelenített témákhoz. Az *Aglajá*nak azonban van egy további sajátossága. Szőke Katalin írja, hogy ezekben az időkben Bunyin az orosz „néplélek" titkát kutatta: „különösen érdekelte a nép hitvilág, a pogányság és a kereszténység szimbiózisa, az orosz szentség, a sztarecek és szent együgyűek, a legendák máig élő világa" (Szőke 2003, 34). Mindez párhuzamosan zajlott a századforduló szellemi-művészeti mozgalmaival, például a szimbolizmussal, amely ugyancsak az orosz népi tudat, a misztikus, apokaliptikus vallásosság, a testi aszkézis és a szépség viszonya iránt érdeklődött.[4] Hipotézisem szerint az *Aglajá*ban egyesül mindaz, ami az írót ebben az időszakban, különösen a három említett elbeszélésben művészileg foglalkoztatta (a halál, a dualitás meghaladásának útja, az emlékezés, a nőiség mint kozmikus elv), azonban azoktól eltérő anyagon keresztül fogalmazódik meg, ezzel új jelentést kölcsönözve az adott szemantikai-poétikai komplexumnak.

Fabula és szüzsé

Kirill Anyiszimov megállapítása szerint a Bunyin-szakirodalom alapvetően kétféle úton közelít az életműhöz. A filozófiai hermeneutikai interpretáció mintegy *deduktív* úton jut el az orosz író poétikájához. Ez a megközelítés elsősorban Bunyin művészi világszemléletének ismeretéből kiindulva igyekszik felfejteni az egyes műveket. A másik a szemantikai poétika útja, amely *induktív* módon, az egyes szövegekből kiindulva akarja megragadni a bunyini poétika sajátosságait. A két megközelítésmód nem annyira polémikus, mint inkább kiegészítő viszonyban áll egymással (Анисимов 2015, 16–17). Tanulmányomban e második úton indulok el, és az egyedi szöveg művészi sajátosságainak, szerkezetének, motivikájának, szimbolikájának és nyelvi szemantikájának feltárása révén igyekszem megalkotni a mű poétikai interpretációját, s ebből néhány következtetést levonni Bunyin írásművészetére nézve.

Elmondható, hogy a bunyini szövegek poétikai megközelítését Lev Vigotszkij alapozta meg a *Könnyed lélegzet* (1916) című novella elemzésével (Vigotszkij 1968). Ezért a továbbiakban az általa kidolgozott módszertant használom, mely a fabula és a szüzsé megkülönböztetésén és a kompozíció poétikai szerepén alapul.

[4] Vö. A *Rogyion, a lantos* című elbeszélésben az elbeszélő (a bunyini *alterego*) megállapításával: „Én akkoriban szerelmes voltam Kis-Oroszországba, falvaiba és sztyeppeibe, mohón kerestem az érintkezést népével, mohón hallgattam a dalait és a lelkét" (Bunyin 1965, 395).

Eszerint különválaszthatjuk a fabulát mint a történet alapját képező események diszpozícióját, azaz kronologikus és oksági sorrendiségét, és a szüzsét mint az említett események művészi szándéktól meghatározott újrarendezését, kompozícióját, amely új értelmet ad a fabula egyes elemeinek.

Az elbeszélés fabulája a következőképpen alakul: Anna korán elveszti szüleit, és nővére gyámsága alá kerül; Katyerina lemond a házaséletről, a vallásba veti magát, és Annát is vallásosan neveli, gyakran a szentek legendáját olvasva fel neki. Annának serdülőkorában három látomása lesz, melyeket Katyerina jeleknek értelmez, s a harmadik után elviszi Rogyion sztarechez a kolostorba. Rogyion kiválasztja őt, és a lány kolostorba vonul, ahol felveszi az Aglaja nevet. Harminchárom hónap szolgálat után Rogyion megparancsolja neki, hogy fogadja el a halált, és Aglaja így is tesz, de utolsó szavaival a Nedves Föld-Anyához fordul bocsánatért: „Ellened, földanya testemmel és lelkemmel nagyot vétkeztem – meg tudsz-e bocsátani nekem?”[5] Ezután felravatalozzák és eltemetik, s sok évvel később sírja és szülőfaluja zarándokhellyé válik.

Ez tehát a kronologikus sorrend, amelyben egymás után sorakoznak a címadó hős életének eseményei. A szüzsé azonban ettől látványosan eltérő módon szerveződik. Már első olvasásra érezhetővé válik, hogy az *Aglaja* cselekményének lineáris kibontakozása több helyütt megtörik: ilyen törés az álmok részletező leírása, a szent legendák hosszas, a cselekményt lassító elősorolása, valamint az elbeszélőváltás. A szüzsé rekonstruálása során már a mű legelső mondata is felkeltheti a figyelmet: „A világi életben, abban az erdős faluban, ahol megszületett és felnevelkedett, Aglaját Annának hívták” (192). A kijelentés, miszerint „Aglaját Annának hívták”, a két név egymás mellett történő közlése különös bizonytalansággal tölti el az olvasót, mely bizonytalanság csak öt oldallal később oldódik fel (szinte a novella végén), amikor kiderül, hogy Anna a szerzetességben veszi fel az Aglaja nevet: ezt jelenti tehát a világból való kivonulás és a névváltás. Anna-Aglaja halálának többszöri előrevetítése ugyancsak jelzi, hogy nem maga a halál ténye a mű cselekményének domináns mozzanata.[6] Az *Aglaja* esetében a domináns pillanat Aglajának a mű végén olvasható – a fentiekben már idézett – különös utolsó szavaiban érhető tetten. Erre utal az elbeszélő kommentárja is: „Ezek szörnyű szavak: homlokkal megérintve a földet, ezt mondták a Régi Oroszországért könyörgő, vezeklő imában a Pünkösd előtti vecsernye alatt, amely a halottak napja pogány ünnepével esett egybe” (199). Ez tehát az a mozzanat, mely teljesen új fénybe

[5] Bunyin 2003, 199. A továbbiakban az *Aglajából* származó idézeteknél csak az oldalszámot tüntetem fel zárójelben. Az orosz szövegváltozat forrása: Бунин 2024, 415–422.

[6] Vigotszkij használja a „domináns” fogalmát. Ezalatt egy, az elbeszélés egész felépítését meghatározó mozzanatot ért, mely egybefogja a szöveget, s értelmet ad minden részének (Vigotszkij 1968, 257).

helyez mindent, amit addig az elbeszélésből megtudtunk. E pillanatnak a teljes jelentőségét azonban csak a szöveg poétikai interpretációja során érthetjük meg.

Mindezek alapján látható, hogy meghatározó ellentmondás feszül az elbeszélés fabulája és szüzséje közt. A szüzsé alapvető építőeleme a *kettősség* és az *ellentét* lesz. A legelső kettősség, amellyel találkozunk, a hősnő *két neve*; továbbá *két koporsó* áll Szkuratovék házában, ugyanakkor *a koporsó képe is megkettőződik*: az elbeszélés elején és végén is megjelenik. *Két lánytestvér*ről esik szó a novellában, Annáról és Katyerináról, Anna *két álmot* lát, falujukat *két tó* határolja, a téli *nap megkettőződik* a jégen, Rogyion sztarec Anna kiválasztásakor *két gyertyával* áldja meg a lányt. Megjelenik továbbá az orosz szentség *két* eltérő *útja*: Szent Iszaakij követése a szent félkegyelműségben, vagy Radonyezsi Szent Szergej aszketikus remetesége. *Két elbeszélő* szerepel, és *két idősík* van jelen a műben, valamint *két különböző műfaj*, a varázsmese és a szent legenda (zsityije). Szembeötlő a kereszténység és a pogányság *két világa*, melyet a novella utolsó mondata tesz hangsúlyossá (a „Pünkösd előtti vecsernye" és „a halottak napja pogány ünnepe"), s itt említhetjük meg a Bunyin poétikájában máshol is feltűnő kontrasztot a „könyvek írott világa" (a szentek legendái), valamint az élet szövege, a természeti képek és az „eleven élet" között.[7] A kettősség egyben szembenállás is, így például rögtön a novella elején az *élők* és a *holtak* világa között: „a kislány (…) mindörökre megjegyezte magának a halottakból áradó, semmire sem hasonlító, az élőknek idegen fojtó szagot" (192). A kettősség Bunyin poétikájából jól ismert (lásd például a *Testvérek* című elbeszélést),[8] azonban számunkra nem pusztán az ambivalencia az érdekes, hanem annak funkciója is: a kontrasztra épülő motívumok segítségével a történetvezetés eltávolodik a linearitástól, és kijelöli a szüzsének azokat a *szemantikai* csomópontjait, amelyek megnyitják az utat a szöveg többszintű értelmezhetőségéhez.

Az idő és a tér mitologizálódása és szimbolikussága

A fent említett kettősség mutatkozik meg a mű idő- és térszerkezetében is. A fabulára jellemző kronologikus, tehát *lineáris* időt a novella szüzséjében a *ciklikus* idő váltja fel, mely a mitologikus elbeszélések, valamint a népmesék időszerkezetének egyik legáltalánosabb jellemzője (Bahtyin 1976, 260). Ez a ciklikus időfelfogás valaha a természeti népek és a korai mezőgazdálkodók sajátja volt: az ilyen társadalmak életritmusát a természeti és biológiai ciklusok ismétlődései alakították, s ezek a rituális gyakorlatukban is megismétlődtek (Токарев 1980, 620–621). A legkönnyebben megfigyelhető formája a profán időtől eltérő ciklikus jellegű szakrális időnek az ünnepek ideje (Eliade 2022, 55). Az ünnepek szakít-

[7] Erről lásd *A szerelem nyelvtana* című elbeszélés kapcsán Анисимов 2015, 61–68.

[8] Lásd például Сливицкая 2004, 24.

ják ki a vallásos embert a mindennapok folytonosságából, közelebb hozzák őt a szenthez, és ezáltal egy másik idősíkba, az istenek idejébe helyezik. Ezért is tűnik jelentősnek, hogy az *Aglaja* időszerkezetét a legmeghatározóbb módon a különböző népi-mezőgazdasági ünnepek tagolják, s kiemelkedő szerepet vállalnak a szüzsé ritmikájának kialakításában. Anna életének fordulópontjai egy-egy ilyen ünnephez vannak rendelve: kolostorba vonulása és halála is ebben a szent időben történik, s két utolsó jelenését is ünnepek idején kapja.

A szülők halála „a nagyböjti olvadás" idején történik, vagyis kitüntetett szakrális időben. Megjelenik továbbá a *Mászlenyica*, a *Szvjátki*, a *Péter-nap* és a *Szemik/Zöld hét*, a halottak napja, illetve a *Szentháromság (Pünkösd)* ünnepe. Tudjuk, hogy Anna harminchárom hónapot töltött kolostorban,[9] s az utolsó hónap elején halt meg. Kolostorba vonulása valamivel Péter-nap (*Петров день,* június 29.) előtt történt – ebből kiszámítható, hogy halála március elejére-közepére tehető, amely a Mászlenyica *(Масленица)* ünnepének időszaka.[10] A Mászlenyica a tél búcsúztatásáról és a tavasz köszöntéséről szól, s az ekkor zajló rítusok szinte egytől egyig a következő évi bő termést hivatottak megidézni (Ivanits 1989, 7). E rítusok központi eleme a tűz, melyet bízvást összevethetünk a „vakító fényű nap" hangsúlyos megjelenésével, sőt tükröződő megkettőződésével Anna álmában.

A *Szvjátki (Святки)* a téli napforduló ünnepe, mely magában foglalja a keresztény karácsonyt, az újévet és a vízkeresztet. Anna ekkor böjtöl ki egy második jóserejű álmot, melyet végül újév előtt kap meg. Ez az ünnepkör sokban rokonítható a Mászlenyicával: például egyéb szláv ünnepektől eltérően csak erre a két időszakra jellemző a rituális torkosság, és itt is megfigyelhetők temetési játékok vagy rituálék, bár itt ezeket nem előzi meg egy bábu vagy fa elpusztítása. A *Szvjátki* idején szintén fontos szerepet kap a tűz, ami leginkább a parasztok által gyújtott nagy tábortüzek vagy egy elégetett farönk formájában jelenik meg. Az ünnepkör neve is árulkodó, hiszen a *Святки* kifejezés a *свет* ('fény') szóval mutat közvetlen etimológiai rokonságot, s az Oroszország bizonyos területein elterjedt alternatív Koljáda *(Колядa)* elnevezés pedig a *коло* (kör, kerek) szóból ered, utalva ezzel a Nap és a természet ciklikusságára (Dixon-Kennedy 1998, 153). A *Szvjátki* másik igen fontos rituáléja a *jóslás*. A népi hiedelem úgy tartja, hogy mivel a téli napfordulókor a Nap gyengül a sötét erők javára, könnyebb az átjárás az élők és a holtak világa közt, s ez lehetőséget teremt a jövőbe tekintésre is (uo.). A jóslást elsősorban fiatal lányok végezték, és tevékenységük arra irányult, hogy megtudják, ki lesz a vőlegényük, és mikor fognak férjhez menni. Anna is épp ebben az időszakban cselekszik aktívan a jövendőmondás terén, mely cselekedet a legkevésbé sem tűnik keresztényi indíttatásúnak. Ugyan nem a leendő férjét akarja meglátni,

[9] Ez tekinthető utalásnak is Jézus Krisztus harminchárom földön töltött évére.

[10] A visszatérő Napot szimbolizálják az olyan rítusok, mint a tábortüzek gyújtása, a falu fáklyával történő körüljárása s legfőképpen az ünneplést lezáró központi esemény: egy szalmabábu elégetése.

s a kiböjtölt álomban saját halálának jóslatát kapja, ám ha figyelembe vesszük Rogyion sztarecnek a lányhoz intézett mondatát, miszerint „Ne földi menyasszony légy, hanem mennyei!" (197), akkor arra következtethetünk, hogy Anna jóslása végeredményben mégis hagyományos „Szvjátki-jóslás". Nem a hagyományos módszerekkel, de a lány mégis kideríti, kihez megy majd férjhez, s ez nem más, mint a halál a népi hiedelmek felől, vagy Krisztus a keresztény látásmód felől.

A következő fontos ünnep a Péter-nap *(Петров день)*. Ekkor kapja Anna a harmadik rossz óment a bokájára tekeredő kígyó formájában. A június 29-ére eső ünnep a nyári napforduló köré csoportosuló Kupalo-ünnepkör utolsó napja, ezzel az aratási ciklus kezdete, s ennek megfelelően rendkívül szoros kapcsolatot tart a Nappal és a természet újjászületésével, termékenységével (Dixon-Kennedy 1998, 220). Péter napján a nők – elsősorban a férjezettek – kiemelt szerepet játszanak, az ő tiszteletükre szolgáló rituálék az emberi termékenységet az anyaföld termékenységével kapcsolják össze (uo. 125). A Kupalo-ünnepkör sok hasonlóságot mutat a korábban említett időszakokkal: a középpontban a tűz, annak megtisztító ereje áll, és az egyik legfőbb esemény itt is egy szalmabábu rituális elpusztítása (vízbe fojtása, széttépése vagy elégetése), majd eltemetése (Ivanits 1989, 11).

Az utolsó ünnep, mely az elbeszélésben említésre kerül, már nem közvetlenül Anna életéhez kapcsolódik. A *Szemik*et vagy Halottak napját *(Семик / Русальная неделя)*[11] a Vándor említi meg a szöveg utolsó mondatában, amikor Anna halála előtti utolsó könyörgését a régi Oroszország pogányainak a Földanyához szóló imájához hasonlítja. Ez a nap a húsvétot követő hetedik csütörtökre esik, és egy nagyobb ünnepkör, a Zöld Hét *(Зелёные святки / Русальная неделя)* központi napja (Dixon-Kennedy 1998, 235). Ez a hét számít a tavaszi termékenység és újjászületés legnagyobb ünnepének, s benne számos ősi pogány elem megőrződött. Abszolút nőközpontú ünnep, mely összeköti a fiatal lányokat a ruszalkák mitologikus alakjával, valamint a föld termékenységével. Mindezek az ünnepek tovább erősítik a gyanút, hogy a szüzsében fontos helyet foglal el a pogány eredetű népi vallásosság és a szláv népi termékenységfelfogás.

A ciklikus időszerkezetet egy további elem teszi még nyilvánvalóbbá: az elbeszélés elején azt olvashatjuk, hogy mikor Anna szülei himlőben meghaltak, „Szkuratovék kunyhójában egyszerre két koporsó állott" (192). Hasonló képet találunk az elbeszélés zárásában is, ahol a lány temetéséről és felravatalozásáról esik szó, valamint részletes leírást kapunk Anna koporsójáról is. Ez a fajta ismétlődés, tehát a halál-élet-halál körforgás egyértelmű utalásnak tűnik a népi hiedelemvilág időfelfogására, mely az évszakok, nevezetesen a tél és a tavasz váltakozása mögött

[11] Bár az *Aglaja* általam hivatkozott magyar fordításában itt a „halottak napja pogány ünnepe" szerepel – amely elnevezés több másik orosz népi ünnepre is illik –, az eredeti orosz szövegben a „языческий русальный день" kifejezés áll, mely egyértelműen utal a ruszalkák hetére.

is valamiféle természeti-termékenységi szellem vagy istenség halálát, feltámadását, majd újbóli halálát sejtette.

Az elbeszélés térszerkezetét is mintegy átjárja a mitológia. Ugyanúgy, ahogy ezt az idő kapcsán láthattuk, a mű helyszíne sincsen pontosan meghatározva. Sem a falunak, melyben Anna él, sem a kolostornak, melyben meghal, sem a többi megjelenő helyszínnek nincs olyan neve, mely alapján beazonosíthatók lennének. Összesen két helység, pontosabban vízfelület neve derül ki, az egyik a Szent tó (amely már nevében is a tér szakralizálódására utal), a másik pedig a kolostori tó.

A legtöbbet erről a Vándortól tudhatunk meg, amikor útba igazítja az egykor Aglaja lakhelyéül szolgáló kolostort kereső zarándoknőket:

> Először – mondta –, a Szent tó melletti falu következik, utána az a falu, ahol Anna született, és ott majd megláttok egy másik tavat is, a kolostori tavat, amely kicsi, de rendben tartott, és csónakkal kell rajta átkelnetek. Ahogy kiszálltok a csónakból, onnan már nagyon közel van a kolostor. Azon a másik parton bizony nagyon sűrű az erdő, és mint általában, az erdőn át bukkannak elő a kolostor falai, a templomtornyok, a cellák, a zarándokokat váró szerzetesnők… (197–198.)

A fentiek alapján egy háromosztatú, s inkább két-, mint háromdimenziós térszerkezet sejlik fel előttünk, melyben a három szárazföldi helységet – melyek mindegyike már korábban is említésre kerül a műben – két tó választja el egymástól. Ha ábrázolni szeretnénk, valahogy így nézne ki:

Ez a szerkezet feloszthatóegy centrumra, mely Anna faluja, és perifériára, mely egyrészt a Szent tó melletti falu, másrészt pedig a kolostor, s köztük a határvonalat a tavak képezik. Ez a centrum-periféria elosztás megfeleltethető a szláv népi hiedelemvilág legalapvetőbb ellentétpárjának, a *saját–idegen* megkülönböztetésnek, amely tetten érhető az archaikus népi gondolkodás minden területén. Ez a dichotómia magában foglalja az élet és a halál kettősségét, melyben az élet és az élő személy a „saját" kategóriájába, míg a halál és a halott az „idegen" kategóriájába tartozik. A mű térszerkezetét érdemes tehát ennek az ellentétpárnak a figyelembevételével vizsgálni.

A Szent tó melletti faluról annyit tudunk meg, hogy itt van a temető, melyben Anna szülei nyugszanak. A lány egész gyermekkora alatt egyetlenegyszer hagyta el szülőfaluját, mégpedig akkor, amikor ebbe a temetőbe látogatott el nővérével.

Ez az esemény még jelentőségteljesebbé válik azáltal, hogy Annát ekkor öltöztetik először ünnepi ruhába. Az elbeszélésben még egy helyen találkozhatunk Anna öltözetének ilyen részletes leírásával, mégpedig a temetést bemutató részben. Érdemes ezt a két szakaszt összevetni:

> Először akkor adtak rá ünnepi öltözéket (нарядили, szó szerint: beöltöztették, feldíszítették), bocskort és cejgszövetből készült szarafánt, vettek neki nyakéket és sárga kendőt. (193.)

Vö.

> Rogyion áldása kíséretében fektették be karcsú és kissé nagyra nőtt testét abba a koporsóba, kibontott hajjal, két halotti ingben, fehér szoknyában, amelyet fekete szegély övezett, fölötte pedig fekete, fehér keresztekkel díszített szerzetesruha volt; fejére zöld, arannyal hímzett kis bársonysapkát tettek – kis díszsüveget, majd átkötötték kék, fürtökkel ékesített sállal, és kezébe bőrből készült olvasót helyeztek… Bizony-bizony, pompásan kicsinosították! (199.)

A két részben leírt ruhadarabok természetesen eltérőek, de azok leírásának ténye, az öltöztetés motívuma, továbbá az, hogy mindkét esetben *ünnepi* öltözékről van szó, egyértelmű kapcsolatot teremt a két esemény, valamint a két helyszín között, ahol az események játszódtak, tehát a Szent tó *mögötti* falu és Anna halálának helyszíne, a kolostor között. Ezek a helyszínek a perifériát, vagyis az *idegen teret* képviselik, ezért nem meglepő, hogy bizonyos közös jellemzőik eltérnek a centrumtól, vagyis Anna falujától. Ilyen közös pont még az, hogy e két helyszín szakralitása, a túlvilággal való kapcsolata erősebbnek bizonyul, mint a centrumé. A Szent tó melletti faluban található a temető, ami már önmagában egyértelmű kapcsolatot mutat az „idegen" kategória egyik lényegi elemével, a túlvilággal és a halállal.

A kolostor közelében, tehát szintén a periférián helyezkedik el a remetelak, mely mintha nem is ezen a világon lenne: a sűrű erdőben áll. A szláv néphitben az erdő tipikusan olyan hely, ahol a démoni lények (erdei szellemek, boszorkányok és egyéb szellemalakok) uralkodnak. Ezt maga Rogyion is tapasztalja, akit kunyhójában éjszakánként „szüntelenül üvöltő vadak, feldühödött hullák és ördögök tömege" (196) vesz körül. Az erdőben álló kunyhó motívuma emellett okkal hívja elő a szláv népmesei hagyományt ismerő olvasóban a *Baba Jagának*, a keleti szláv népmesék erdei boszorkányának csirkelábakon álló házikójának képét, s ezt csak erősítik az említett démoni jellemzők. A határátlépés, az idegen térbe való átkelés és az átöltöztetés kapcsolata az iniciáció, a beavatás szertartatását idézi meg, mely nem csupán a keresztény hagyományok (lásd szerzetesi beöltözés), hanem a varázsmesék visszatérő eleme is, s mint ilyen, Propp meseelmélete szerint archaikus pogány rituálé (Propp 1997, 133).

A víz szimbolikus jelentéstartalma tovább erősíti a centrum és a periféria közti különbséget, valamint a periféria és a túlvilág kapcsolatát. A különböző vízfelületek, folyók, tavak, tengerek emberemlékezet óta szolgálnak határjelzőként úgy a való életben, mint a mitológiában. Elég csak a görög mitológia Styx folyójára gondolnunk, amely az élők és a holtak világának határaként szolgál. Hasonló elválasztó szerepet tölt be az *Aglajában* is a két tó, egyértelműen elkülönítve egymástól a centrumot és a perifériát. A másik életbe való áttérés tehát fizikai helyváltoztatással, a vízen túlra történő határátlépéssel jár együtt, s ahogy a különböző mitologikus történetekben a centrum és a periféria közti mozgás tipikusan jelentőségteljes eseményeket hoz magával (Bahtyin 1976, 269), úgy igaz ez itt is. Az, hogy a két „idegen tér" (temető, kolostori cella) megfeleltethető egymásnak, a nyelvi szemantikában is megjelenik a *за* elöljárószó segítségével: a templom és a temető a Szent tó *mögött (за Свят-Озером)*, míg Rogyion cellája a női kolostor *mögött (за мой обителью)* helyezkedik el. Anna „átlépése" a túlvilágba ily módon tehát nem a koporsóba fektetésével, hanem már az *átkeléssel* megkezdődik: utazásával a temetőbe, majd a kolostorba és a sztarec cellájába.

Szüzséalkotó motívumok

A továbbiakban a kettősség és az ambivalencia nyomán létrejövő motívumok, valamint az általuk kialakuló értelmezési szintek vizsgálatára térek át. Ezek az *álom/látomás*, a *látás–vakság*, a *nevek* és a *saját az idegenben – idegen a sajátban* alakzat.

1. Az álmok/látomások szimbolikája

Az Annát érő három jelenésben különböző mitologikus utalások tűnnek fel. Első álmában a lány „hosszú vászoningben van, a fején vaskoszorúval" (194). Katyerina megfejtése, miszerint ez az álom a korai halált jelenti, természetesen alapulhat a kereszténység mártíromságot bemutató megszokott ábrázolásmódján, melyben a mártírok rendszerint koszorúval vagy koronával a fejükön jelennek meg. A fehér ruha és a korona emellett felidézheti az olvasóban a pravoszláv házasságokat, melyek központi eleme a koronázás *(венчание)*, amikor a házasodó pár fejére koronát helyeznek. Ez könnyedén összeköthető azzal, amit Rogyion sztarec mondott Annának a kiválasztásakor: „Ne földi menyasszony légy, hanem mennyei!" (197), ezzel megidézve a hagiográfiai hagyományban gyakran feltűnő „Krisztus menyasszonya" toposzt.[12] Fontos megjegyezni azonban, hogy a kimondottan vas-

[12] A gondolat, miszerint a világi életet és a szexualitást megvető, életüket Istennek szentelő nők Krisztus menyasszonyai, már egészen korán megjelenik a szentek legendáiban (Coon 1997, 77).

ból készült korona nem jellemző a keresztény ikonográfiában, így ennek a fémnek a külön említése mögött máshol kell keresnünk az indokot. A vas számos nép mitológiájában – köztük az oroszokéban is – tipikusan a halállal és a túlvilággal hozható kapcsolatba (Propp 2005, 45–47). Nem hiába van Baba Jagának, az orosz varázsmesék túlvilágot őrző alakjának – aki minden jel szerint maga is halott – vasból az orra és a foga.

A következő álom már jóval összetettebb az elsőnél:

> „[…] korán volt, fagyos reggel, épp csak, hogy felkelt a hófödte tájon a vakító fényű, jeges nap, a metsző széltől elállt a lélegzet; és a szélben, a napfényben, a fehér mezőn Anna szinte repült a sítalpakon, valamiféle hermelint kergetett, majd hirtelen belezuhant egy szakadékba – megvakult, fulladozott a sítalpak alól felszálló porhóban, a hulladék között…" (194.)

Az álom leírásában kiemelkedő szerepet kap a mérhetetlen világosság, a vakító fényesség. Ez erős kontrasztban áll a való világot, Anna közvetlen környezetét leíró jelzőkkel: a kunyhó, melyben lakik, rendszerint sötétként vagy füstösként jelenik meg, s ugyanilyen sötét és komor hangulatot árasztanak a Katyerina által felolvasott, a szentek és mártírok szenvedéseiről szóló történetek. Az álom viszont fényes és mozgalmas, szinte kalandszerű. A jeges fehérségben és a lélegzetet elállító szélben azonban tagadhatatlanul megbújik az elmúlás. A halál beálltáról kaphatunk itt képet: ezt reprezentálja a hideg, a légzés megszűnése és végül a „megvakulás", tehát a földi világ eltűnése a hős szeme elől.

Még inkább érthetővé válik ez a kép, ha figyelembe vesszük, hogy a *hermelin*, melyet Anna a vesztébe rohanva kerget, tipikusan khtonikus, tehát a földdel, azaz egyrészt a mezőgazdasággal és termékenységgel, másrészt az alvilággal kapcsolatos állat (Гура 1997, 201). Ennek tudatában Anna második álma valóban felfogható rossz ómenként, hiszen egy – sokszor a holtak lelkét szimbolizáló – alvilági lényt követve maga is átlép az alvilágba. Érdemes megjegyezni, hogy a mitológiai értelmezésen túl az álmot az író saját eszköztárán keresztül is jóserejűvé teszi, hiszen a szakadékba zuhanás, a tátongó mélység mint a közelgő tragédia előjele Bunyin több másik elbeszélésében is előkerül (Rácz 2020, 88).

A harmadik jelenés nem álom, hanem a valóságban megtörténő esemény: Anna lábára mezőgazdasági munka közben egy kígyó csavarodik. Ez az az esemény, melynek hatására a lány végül kolostorba vonul. A jelenet már csak azért is idézi fel az olvasóban rögtön a bibliai teremtéstörténetet, mert maga a szöveg

---

Ennek a képnek a gyökereit a Bibliában, pontosabban az Énekek Énekében kereshetjük (uo.), melyben Isten és a hívő ember kapcsolata mint házastársak kapcsolata jelenik meg, s melyben Isten jegyeséről a következő jellemzést kapjuk: „Bezárt kert az én húgom, jegyesem, elzárt forrás, lepecsételt kút" (Biblia, Ószövetség, Énekek Éneke 4: 12).

erre szólítja fel. Anna testvére, Katyerina helyettünk, olvasók és Anna helyett is értelmezi az eseményt: „Ez, testvérkém, a harmadik figyelmeztetés neked: félj a Kisértő Kígyótól, veszélyes időszak vár rád!" (196).

A kísértéstől, a bűntől való elfordulás mint a világi életből való kivonulás ösztönzője természetesen alapvető toposz a hagiográfiai hagyományban, voltaképpen ez a keresztény szentségfelfogás és a szerzetesség intézményének legelemibb tényezője. A kígyónak azonban a szláv mitológiában is igen fontos szerep jut. Már a neve is árulkodó, hiszen az orosz *змея* 'kígyó' szó etimológiai kapcsolatban áll a *земля* 'föld' szóval (Гура 1997, 287). Mivel a kígyó életét a földhöz a lehető legközelebb tölti, nem csoda, hogy kialakult az asszociáció, mely nemcsak a nyelv, de a népi hiedelemvilág szintjén is működik, s amely egyszersmind a kígyót khtonikus állattá, a föld és az alvilág képviselőjévé teszi (uo. 286), amelyik képes az alakváltásra is. A *Varázsgyűrű* című orosz népi varázsmesében a kígyó például az alvilág királyának a lánya, míg több elbeszélésben egy kígyó őrzi a hidat vagy kaput, mely az élők világából a túlvilágra vezet,[13] más mesékben pedig az élők és a holtak közötti közvetítőként jelenik meg (Гура 1997, 285), illetve kozmikus állatként, amelyik kincset őriz, és különleges képességekkel adományozza meg az embert. Khtonikus tulajdonságai mellett a kígyó az orosz népi hiedelemvilágban ezért szinte elválaszthatatlanul kapcsolódik a tűzhöz: nagyon gyakran mint tüzes kígyó *(огненный змей)* találkozhatunk vele, s ebben az esetben tisztátalan lélek, ördög vagy démon szerepét is betöltheti (Власова 2008, 158).

A három látomás vizsgálatával kiderül, hogy azok mind pogány-mitológiai, mind keresztény szimbólumokkal erősen telítettek. A megjelenő motívumok a túlvilághoz és a halálhoz köthetők, így valóban értelmezhetők Anna korai halálának előjeleiként, azonban a látomások két, talán legemlékezetesebb eleme, a *hermelin* és a *kígyó* – khtonikus állatok lévén – a halál mellett szoros kapcsolatban állnak a *föld*del. Ezek a látomások ezért Anna történetét a népi hiedelemvilág termékenységi és újjászületési képzeteivel és mítoszaival kapcsolják össze.

2. A látás és a vakság szemantikája

A szem és még inkább a látás fontos szüzséképző motívum az *Aglajában*: Anna, Rogyion és a Vándor kapcsán is megjelenik. Anna világi életében még „csendesen és kedvesen nézett fel hosszú szempillái alól" (194), bár a második álmát követő napon „egyszer sem mert nővére szemébe nézni" (uo.); a mezei munka közben, a kígyóval való találkozás előtt „homlokára húzott kendője elrejtette szeme melengető fényét" (196), utána pedig „még a fejét sem emelte fel, annyira megijedt"

[13] Змея в русском фольклоре. https://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/105/2713.html (letöltve: 2024. 10. 12.)

(196). Rogyion általi kiválasztása után nem látta a földet a talpa alatt,[14] és kolostorba vonulását követően „egy pillanatra sem emelte fel a tekintetét – ahogy a szemére húzta a leplet, úgy is maradt" (198). Rogyion a lány kiválasztásakor egyedül őt „nézte ki magának" (198), később pedig gyakori négyszemközti beszélgetéseik alkalmával megosztja Aglajával látomásait *(видения)*. Még talán ezeknél is hangsúlyosabban jelenik meg a Vándor és a látás viszonya. A zarándoknők útba igazításakor a következőket mondja magáról:

> […] szörnyű bűneim miatt túlságosan mohó és gyors járású a szemem, a látásom olyannyira ritka módon átható, hogy mint a macska, még éjjel is látok. Mivel minden mértéket túlhaladóan éles a szemem, nem járok az emberek közé, hanem minél távolabbra megyek tőlük; nos, hát ezért határoztam el, hogy kissé csökkentem a fizikai látásom… (197.)

Kiderül, hogy pontosan Aglaja példáját követve, az ő sírjánál határozta el, hogy így fog cselekedni. Ezekből úgy tűnik, hogy a bűn és a látás között szoros kapcsolat áll fenn, sőt, mintha a látás (a „mohó és gyors járású szem" nyilván az érzéki vággyal függ össze) már önmagában bűn lenne. Éppen ezért Anna a világtól való elfordulásakor tekintetét is örökre elfordítja a bűnösnek tartott világról. A látásnak ez a bűnbeesésként való felfogása azonban a történetnek csak az egyik, a keresztényi értelmezése. Ha figyelembe vesszük, hogy Anna világi életében, nővé érésének pillanatában még rendelkezik látással (s nemcsak fizikai, de belső látással is, hiszen álmai révén képes jósolni, azaz a jövőbe látni, s ahogy második álmánál láttuk, ez nem véletlenszerűen történik, hanem aktívan tesz érte), akkor a pogánynépi felfogás szerint épp ennek a látásnak – és közvetetten a világi életnek és a termékenység megélésének – elhagyása tűnik bűnös cselekedetnek. Erre erősíthet rá a kép, amikor kiválasztása után elveszti, nem látja lába alatt a földet, azt a földet, melynek megtestesítőjétől, a Nedves Föld-Anyától utolsó szavaiban bocsánatot kér vétkeiért – talán éppen ezért a vétkéért, a világ elhagyásáért.

A látásnak azonban nemcsak a fizikai vonatkozása kínál lehetőséget az interpretációra, hanem a belső látás, a szellemi látás képe is, mely legalább ugyanennyire hangsúlyos a műben. Mint ismeretes, mitológiai értelmezésben a látás elvesztése szimbolikusan a halált, egy másik világ szférájába való betekintés képességét jelölheti (Корелина 2021, 16). Anna esetében megfigyelhető, hogy második álma – amelyet böjttel idézett elő, így aktívan törekedve a jóslásra, és ezzel tudatos „látóként" igazolva magát – éppen a lány megvakulásáról szól. Ezzel az aktussal egyrészt saját sorsát jósolja meg, másrészt pedig elkezdődik a (belső) látás motívumának hangsúlyossá válása: innentől többször is találkozunk azzal, hogy Anna,

[14] A magyar fordításban „nem érezte a talajt a lába alatt", az eredeti szövegben: „в смятении чувств не видя земли под собой", azaz szó szerint „nem látta a földet maga alatt".

aki eddig „kedvesen nézett fel hosszú szempillái alól", immár lesüti szemét, elrejti tekintetét. Ez a motívum nem csak a főhősnő esetében látható: a felsorolt szentek közt az elbeszélő Anna szellemi-lelki elődjének nevezi a „hiperlátással" rendelkező Jövőbelátó (Прозорливый) Matfejt, „akinek megadatott, hogy a világban csak a sötétet és alantast lássa meg, hogy behatoljon az emberi szívek legrejtettebb, visszataszító mélységeibe, hogy tisztán lássa a föld alatti rossz szellemek ábrázatát, meghallja bűnös tanácsaikat" (194–195). Továbbá Rogyion is rendelkezik a látás képességével, és a motívum mintegy túlélve Annát, továbbfűződik halála után is. A Vándor bekötött szeme is erre a *túlvilági*, valamint *a dolgok mélyére hatoló látásra* utal, s megidézi előttünk a leghíresebb vak mitológiai prófétát, Teirésziaszt, akit bizonyos legendák szerint éppen azért vakítottak meg az istenek, mert túl sokat látott a jövőből, s ez fenyegette a terveiket (Pecz 1902).

A látás elvesztésének következtében kialakuló kapcsolat a túlvilággal képessé teszi a vakot arra, hogy helyesen értelmezze a látók számára hozzáférhetetlen jeleket (Кабакова 2022, 42), s ez az elbeszélő szerepét betöltő Vándor esetében kiemelkedő jelentőséggel bír. A belső látás és a vakság egyszerre kötődik a szentséghez és a tisztátalansághoz is (a keleti szláv varázsmesék több túlvilági, rosszindulatú hősének is attribútumai közé tartozik a vakság, így Baba Jagához is), s mind a keresztény, mind a pogány-mitológiai felfogásban mély és kiterjedt szimbólumrendszer tartozik hozzá.

3. A név mint történetképző motívum (Anna-Aglaja)

Már önmagában szokatlannak tűnik, hogy egy elbeszélés hősének egyszerre két, teljes értékűen használható neve van, melyből az egyikről a mű egy pontján a másikra vált. A névváltoztatás az író egyik legerőteljesebb eszközévé válik a szüzsé és a fabula közti feszültség megteremtésében, az eltérő értelmezési lehetőségek kialakításában. Említettük, hogy az elbeszélés első mondatában álló kijelentés, miszerint „Aglaját Annának hívták", már a mű legelején megalapozza azt e feszültséget, mely a szövegben később megjelenő dualitások sora által csak még erősebbé válik. Ebben a két névben sűrűsödik össze az *Aglaja* legnagyobb ellentétpárja, a keresztény és a pogány világ kontrasztja: Anna mint a pogány, világi élet megtestesítője jelenik meg, míg Aglaja a keresztényi, a világtól elzárkózott életé. A névváltoztatással mintha egymástól teljesen elhatárolódna, két külön személlyé alakulna Anna és Aglaja, és ezáltal válik teljessé, minden kétséget meghaladóan véglegessé a „világból való kivonulás". Ahogy a mitologizált térszerkezetben történő határátlépés determinisztikusan hat a hősnő sorsára, úgy a névváltoztatás is törvényszerűvé teszi a kolostorba vonulást követő meghatározó események eljövetelét, továbbá lezárja azt az átalakulási folyamatot, mely a világi élet elhagyásában testesül meg.

Mindezek mellett a két név jelentésének vizsgálata is érdekes eredménnyel szolgál. Az Anna név a héber *Hannah* latinosított vagy görögösített változata, melynek eredeti jelentése: 'Ő (Isten) megáldott engem' (*Oxford Dictionary* 2003, 21). Ezenfelül még olyan jelentései is lehetnek ennek a névnek, mint 'ingyen kapott ajándék', 'kegyelem', 'áldás' vagy 'ima' (Potts 1922, 103). Hannának hívták az ószövetségi Sámuel próféta anyját, az *Anna* név pedig az Újszövetség kapcsán kerül elő, hiszen a hagyomány szerint Szűz Mária édesanyjának volt a neve. Mind a két alaknak hasonló a története: Hanna és Szent Anna is már igen idősek voltak és gyermektelen házasságban éltek, mígnem hitük jutalmául Isten megajándékozta őket egy gyermekkel. Pavel Florenszkij értelmezése alapján ugyanakkor az Anna név viselője mélyen kötődik a tudattalan rétegekhez, a talajhoz *(почва)*, miáltal közvetlen kapcsolatban áll a létezés mélyebb dimenzióival. Ez a kapcsolat a természet ösztönös és misztikus energiáival való összefonódást eredményezi, így Anna tudata nem különül el teljesen a világ lelkétől, hanem tudattalanul szinte eggyé válik vele. Annak ellenére, hogy közvetlenül és teljesen nyílik meg számára a természet mélysége, tudata elsősorban az erkölcsi szféra iránt érdeklődik, mivel ez az a terület, amely leginkább hiányzik a mélységekből származó intuitív észlelésekből (Флоренский 2011, 187–193).

Az *Aglaja* név görög eredetű, jelentése 'fényesség', 'ragyogás', 'szépség' és 'pompa' (*Oxford Dictionary* 2003, 5). Így hívták a görög mitológia Khariszainak, a kellem, a báj és a szépség istennőinek legfiatalabbikát. (Pecz 1902). Bár számuk és alakjuk sokféle módon jelent meg a mitológiában, a legelterjedtebb változatban három Kharisszal találkozunk: *Euphrosyne* (ünnepi öröm), *Aglaia* (ünnepi fény) és *Thalia* (viruló boldogság) (uo.). Egyes feljegyzések szerint azonban a prehellén időszakban, mielőtt a Khariszok alakja még a többi isten segítőjévé vagy mulattatójává fokozódott volna le, igen ősi és komoly kultusz szerveződött köréjük (Breitenberger 2007, 107). Valószínűleg a nimfákkal egyazon tőről származnak, és valamikor hasonló funkcióval is rendelkeztek: eredetileg khtonikus, vagyis a földhöz, a termékenységhez, valamint a vizekhez kapcsolódó istenek voltak, akiket folyóknál és forrásoknál tiszteltek (uo. 110). A későbbi időkben legerősebben Aphroditéhez, a szerelem és a szépség istennőjéhez kötődnek, sőt, bizonyos kutatások azt feltételezik, hogy Aphrodité a nála sokkal ősibb Khariszokból alakult ki és vette át végül a helyüket (uo. 114).

A főhős két nevének jelentését figyelembe véve azt állapíthatjuk meg, hogy *a névváltás pontosan ellentétes irányú a lány történetével*: kolostorba vonulásakor, tehát a szentség, szentéletűség felé történő visszavonhatatlan elköteleződésének pillanatában Anna a keresztényi értelemben is abszolút pozitív töltetű nevét olyanra cseréli, mely kizárólag a fizikai szépségre, bájra koncentrál, s melyben ezenfelül a termékenység és a természet újjászületésének jegyei jelennek meg erőteljesen. Felismerhető továbbá, hogy a névcserében ismét megmutatkozik az a viszony, mely a műben megjelenő szimbolikus elemekben szinte kivétel nélkül megtalálható: a 'saját az idegenben' és az 'idegen a sajátban' kiazmatikus viszonya.

4. A saját az idegenben – idegen a sajátban: a pogány kultusz és a keresztény szentség egymáshoz való viszonya

Aglaja szentsége tehát már a lány kolostor előtti életszakaszában, „Anna-létében" aktualizálódik, ez a szentség azonban nem a keresztény szimbolikában jelentkezik elsősorban, hanem az archaikus-népi vallásosság szimbólumaiban és kultuszaiban. A két testvér hétköznapjainak leírásában azt olvashatjuk, hogy miután a ház körüli feladatokat ellátták, „Anna varrogatott vagy a szövőszéknél ült, Katyerina pedig olvasott" (193). A varrás és a szövés tevékenységei szorosan összekapcsolódnak a fonás folyamatával és magával a fonállal, melyek a szláv népi hiedelemvilágban igen fontos jelentőséggel bírnak. Az ősi termékenység-istennő, a Nedves Föld-Anya egykoron az egyik legfontosabb istensége lehetett a főleg földműveléssel foglalkozó szláv népeknek, őhozzá rendelték a föld termékenységének, a vegetációnak és az emberi termékenységnek a feladatait (Sarnyai 2010, 29). Bár tiszteletének elterjedtsége az idők folyamán csökkent, megfigyelhető, hogy a szláv démonológia különböző női alakjai mind rengeteg jellemzőjükben kapcsolódnak hozzá, olyannyira, hogy joggal feltételezhető: ezek a nőalakok valójában mind a Nedves Föld-Anya „leszármazottjai", a különböző korok és hatások által átformált megfelelői. Ezek az alakok a termékenységi funkció mellett tipikusan rendelkeznek egy hasonlóan ősi feladattal, a sorsistennői funkcióval. Így a Vlagyimir fejedelem panteonjában szereplő *Mokos*, majd a kereszténység felvétele után a belőle továbbfejlődött és a népi démonológia szintjére lefokozott *mokosa* is rendelkeznek a közös funkciókra utaló jellemzőkkel. Ilyen például a vízhez, a nedvességhez fűződő szoros kapcsolatuk, valamint fő attribútumuk, az *orsó* (uo. 32). Ez az eszköz és vele együtt a *fonás* és *szövés* tevékenysége évszázadok óta meghatározó jellemzője a szláv népi hiedelemvilág *Földanyához* köthető nőalakjainak, ugyanakkor a kereszténység felvétele után a termékenység-istennők számos funkcióját átvevő Istenanya és egy másik igen nagy tiszteletben álló szent, Szent Paraszkjeva fontos attribútumaivá is váltak (uo. 34).

Ebben a tevékenységben is felfedezhető a mitológiai metafora, melyben az összeegyeztethetetlen mégis összeegyeztethetővé válik: az Istenanya és Szent Paraszkjeva tiszteletében tovább él egy sok változáson átesett, de fő funkcióit tekintve változatlan termékenység- és sorsistennő tisztelete, s ennek éppen a legkézzelfoghatóbb bizonyítékait az *orsó*, a *fonal* és a velük kapcsolatos *női kézimunkák* szimbólumai jelentik. Itt arra is gondolnunk kell, hogy Anna „sárga kendője", valamint az arcát eltakaró, szemébe húzott kendő *(платок)* párhuzamba állítható az Istenanya Oltalmazó leplével *(Покров)*.

Anna fizikai megjelenése is hordoz magában valamiféle nem evilágit. Alakja leírásakor többször kerül említésre a sápadtság és termetének, végtagjainak hosszúsága. Maga Bunyin is kiemeli ezt a korábban idézett naplórészletben: „Aglaja testalkatának hossza – többször említem –, ez a hosszúra nőttség… A nővére kö-

zönséges, és ő pedig ilyen, kék szemű, fehér arcú, csendes, hosszúkarú – ez már magában degeneráció" (Кузнецова 1931). Ez a kissé természetellenes, ugyanakkor – ahogy a műben említésre kerül – nagyon szép külső emlékeztetheti az olvasót a pravoszláv ikonokon megjelenő alakokra. Az orosz ikonfestő hagyományban részben a jellemző „fordított perspektíva" miatt is az ábrázolt emberek nem anatómiai pontossággal kerülnek megfestésre, testük és arcuk tipikusan hosszúkás, keskeny (Филиппов 2015, 72), és ez épp a kezükön, ujjaikon figyelhető meg a legjobban. Hozzájárul az alakok nem evilági megjelenéséhez testük súlytalansága, sokszor merev, természetellenes pózban történő ábrázolása és szemük eltúlzott nagysága. Anna arcának színei is megidézik a pravoszláv ikont: „aranylóan fehér csillogása" *(золотисто-белый цвет)* és „kék szeme". Ikonszerűségét tovább erősíti, hogy belső világáról, gondolatairól nemigen tudunk meg semmit, csak kívülről kapunk róla információt, s mintha mindenki őt nézné. Különleges szépségével láthatóan mindenki tisztában van, s Rogyion számára például mintha Annának ez az egyetlen tulajdonsága lenne fontos.

Az Aglaja-életszakasz szentségének megértéséhez a *tűz* motívumát hívjuk segítségül. Aglaja nevének jelentése 'fényesség', 'ragyogás', számára a tűz tehát a *saját* közegre való rátalálás metaforáját hordozza. Tudjuk, hogy Rogyion örökmécs alatt alszik, s Anna kiválasztásakor két gyertyával áldja meg a lányt, majd egyet odaad neki, a másikat ő tartja, és így imádkoznak. A gyertya hangsúlyozottan keresztény szimbólum, a világ fényét, a megváltás fényét szimbolizálja, s így magának Krisztusnak a jelképe, aki megsemmisül, miközben fényt sugároz. A kereszténységben a *tűz* tipikusan Isten jelenlétének szimbóluma, de a Szentlélek is lángnyelvek formájában szállt le az első apostolokra, s egy helyen Jézus úgy szerepel, mint aki azért jött, hogy tüzet bocsásson a földre.[15] A vándor így jellemzi Aglajának a kolostorban töltött napjait: „Nos, hát Aglaja elégett, mint a gyertya, a legrövidebb időn belül…" (198). Halálának módjáról pedig így beszél: „Lefeküdt, lázban égett a teste – és meghalt" (198). Az elbeszélő által vont párhuzam Anna halála és az „elégés" mint a keresztény szentség szimbolikus formája között önmagában talán nem volna olyan meglepő, azonban szembeötlő, hogy a szöveg nem metaforikusan, hanem szó szerint használja a kifejezést: Anna „fellángolt": *запылала огнем* (a „lázban égett a teste" kifejezés tehát a fordító kiváló leleménye).

A tűz azonban rendkívül ambivalens motívum Bunyinnál. *Az emésztő tűz* című novellájában a mindent felfaló, az életet elemésztő és elpusztító, pokoli, kegyetlen, föld alatti jelentése bontakozik ki. Azonban az általunk vizsgált elbeszélés kapcsán, ha figyelembe vesszük Aglaja halálának időpontját, valamint a lány alakját övező számos mitológiai utalást (mint például a már említett *tüzes kígyót*), azonnal *más értelmezői megvilágítást nyer* a motívum. Szó esett korábban a pogány

[15] Vö. „Azért jöttem, hogy tüzet bocsássak a földre, és mennyire szeretném, ha már lángolna!" (Lukács 12: 49.)

eredetű mezőgazdasági ünnepek (*Maszlenyica*, *Szvjátki*, *Péter-nap*) kapcsán a *tűz* szimbolikájának jelentéstartalmáról, mely elsősorban a Nap megidézésére, így a természet újjászületésének, termékenységének előhívására terjed ki. Említésre került az is, hogy több, a műben megjelenő ünnepnek fontos részét képezi egy, feltehetően a természet szellemét szimbolizáló szalmabábu felgyújtása, amivel a föld termékenységét kívánják felélesztení a résztvevők. Anna „elégésének", vagyis halálának párhuzamos említése az egyik ilyen ünneppel, a *Szemik*kel, valamint az alakjához társuló számos egyéb termékenységmotívum erős kapcsolatot teremt a hősnő és az ünnepeken elégetésre kerülő szalmabábuk közt.[16] S itt említjük meg, hogy Aglaját „kibontott hajjal" fektetik a koporsóba, ami kifejezetten a *ruszalkák* attribútuma (vö. a halálának időpontjával, a ruszalkák hetével). Aglaja tehát „mennyei menyasszonyként" a *ruszalka* alakjegyeit ölti magára.

Láthatjuk, hogy bár Anna-Aglaja alakjában felfedezhetők a keresztényi szentség vonásai, erőteljes disszonancia marad közte és a műben említett szentek között. Anna is hordozza ezek egy részét, ugyanakkor alakját számos olyan elem veszi körül – a pogány termékenységkultusz jelképrendszerétől a keresztény világlátáson túllépő motívumokig –, amelyek kizárják, hogy története a Katyerina által felolvasott legendák sorába illeszkedjen. Inkább úgy tűnik, hogy Anna-Aglaja *női szentsége* mintegy *szemben áll a férfi szentek példájával.*

Rogyion sztarec és a „szent kegyetlenség"

Nem mehetünk el említés nélkül a mű harmadik fontos szereplője, Rogyion sztarec mellett. Első pillantásra úgy tűnik, az ő alakjában összpontosul minden olyan jellemző, melyet Bunyin a pravoszláv szent kanonikus alakjának tulajdonít.

A Katyerina által felolvasott szent legendákat négy részre oszthatjuk, hiszen az elbeszélésben is négyszeres osztásban kerülnek említésre. Az első csoportot nehezen lehetne egy konkrét kategóriába sorolni: szerepel itt ókeresztény vértanú, harcos szent és kolostoralapító szerzetes is, név szerint Szent Borbála, Szent Eustachius és Szent Szavva. A második csoportban a Bizánci Császárság idején élt aszkéta szentek jelennek meg: Sátoros Szent János, Oszlopos Simeon és Szent Alekszej, Isten embere. A harmadik csoport úgy kerül bevezetésre, mint „Anna szellemi-lelki elődei", ők az orosz vértanú szentek: a jövőbe látó Matfej, Sírásó Mark és Remete Iszaakij. A negyedik pedig a szent együgyűek *(юродивый)* csoportja: itt olyan személyek jelennek meg, mint Szimon, Prokopij a Vjatka vidéké-

[16] Az is tudvalevő, hogy a keleti szlávok archaikus-mágikus rituáléjában a holttesteket elégették, a tűz pedig a halottakkal, a túlvilággal és az istenekkel való kapcsolattartás pogány rituáléja volt, melyet az egyház szigorúan üldözött. (Vö. a „halottak felmelegítése" [„греть покойников"] szokással, Славянская мифология 1995, 149.)

ről, Prokopij a zürjén földről, Jámbor Jakov, Szőrös Joann, Joann Vologodszkij és Mezítelen Vaszilij. Ezeken a szenteken kívül külön említésre kerül még Radonyezsi Szent Szergij, az orosz pravoszláv egyház egyik legnagyobb szentje. A felsorolt alakok további, részletesebb vizsgálata nélkül is megállapíthatjuk, hogy azok egy kivételével mind férfiak, s bennük az elsődleges összekötő elem az önmegtagadás, a saját testükkel és életükkel szembeni könyörtelenség erőteljes megnyilvánulása. Ezek a férfi szentek a pravoszláv szentség hagyományos felfogását képviselik, amely a fanatikus önmegtagadásig menő aszketikus önmegtartóztatásra, a szent őrületre (Isten bolondja) és a bűn általi megtisztulásra épül.

Férfi szerzetesként Rogyion e pravoszláv monasztikus hagyományok képviselője. Anna nővére Rogyiont Radonyezsi Szent Szergij követőjeként említi, azonban míg Szent Szergijt leginkább az orosz kolostori élet újraélesztéséért, újjászervezéséért és számos új kolostor alapításáért tisztelik, s maga is kolostorban töltötte életét, addig Rogyionról ugyanez nem mondható el. Bár ő is kolostori közösségben kezdte életét, utána még inkább kivonult a világból, és aszkéta remeteként egy erdei kunyhóban telepedett le. Itteni életének leírása, miszerint éjszakánként *koporsóban* fekszik, s ilyenkor „szüntelenül üvöltő vadak, feldühödött hullák és ördögök tömege veszi körül" (196), sokkal inkább emlékezteti az olvasót egy másik, Katyerina felolvasásaiban szintén megjelenő orosz szentre, Szentéletű Barlanglakó Iszakijra. Iszakij alakja témánk szempontjából igen fontos, egyfelől *a szentség és az isteni*, másfelől *a tisztátalanság és az ördögi* érintkezése, továbbá a megkísértés és az ellene védekező kegyetlen aszkézis szempontjából.[17]

Rogyion élettörténetével jól illeszkedik a Katyerina olvasmányaiban szereplő szentek, aszkéták és mártírok sorába.[18] Szentsége az életről való lemondáson, a

[17] Iszakij, a Kijevi Barlangmonostor szerzetese, akitől a hagyomány szerint a szent eszelősség *(юродство)*, a pravoszláv aszkézis önmegalázó gyakorlata ered, egyszer a *Krisztus képében megjelent ördögnek* hajolt meg, ami után az ördögök zenéltek neki és megtáncoltatták, s úgy kimerítették, hogy két évig mozdulatlanul, szinte halottként feküdt (Zoltán 2021, 236). Felépülése után szent eszelősséget öltött magára, melynek célja a szentség képével álcázott ördögi provokálása és leleplezése. S bár aszketikus életéhez visszatért, az ördögök még évekig kísértették éjszakánként különféle alakokban, hol feldühödött emberek képében, hol mint vadállatok, férgek vagy kígyók (uo. 239).

[18] Azonban nem csak a hagiográfiai hagyományban találunk olyan alakokat, akik így vagy úgy előképei lehetnek Rogyion sztarecnek. A 19. század második felében és a 20. század elején az orosz irodalomban is feltűnik az intézményes vallásosság és a népi hitvilág határmezsgyéjén álló rendhagyó figura, az *orosz sztarec* alakja (lásd például Tyihon sztarec alakját az *Ördögök*ből vagy Zoszimát *A Karamazov testvérek*ből). Témánk szempontjából azonban nem annyira Dosztojevszkij, mint inkább Turgenyev *(Furcsa történet)*, Remizov *(Istenítélet)* és Tolsztoj *(Szergij atya)* műveiben feltűnő szent együgyűeket és sztareceket értékelhetjük Rogyion prototípusaiként. Ez elvezet minket a novella pretextusaihoz is. Azonban ennek elemzésétől a terjedelmi korlátok miatt most el kell tekintenünk.

bűnbe esett test elleni kegyetlenségen és az önpusztításon keresztül jut érvényre.[19] A szent és a bűn, az áldás és az átok ebben a felfogásban két egymástól elválaszthatatlan kategória, köztük a határok elmosódnak. A szentséghez vezető úton a kíméletlen szigorúság és fanatizmus a pogány féktelenséggel, dühhel, kegyetlenkedéssel párosul. Paradox módon a bűnökért való vezeklés csak még nagyobb bűnökbe viszi az eksztatikus vallásosságot: a *szeretet tökéletes kioltásába és az élet megtagadásába*.

Ezzel kapcsolatban nem zárhatjuk ki, hogy Rogyion alakjában Bunyin az orosz történelem erőszakelvét is megidézi, amelyet Oroszhon, a nőnemű *Русь* ellen követtek el: „a moszkvai hercegek kegyetlen uralmát", „a dühödt tatár hordák támadásait", a „belviszályokat", valamint „járványt, éhínséget, a tűzvészeket" (195). A *Rogyion* nevében megjelenő *rod* tő így a törzsi-nemzetségi elvvel is párhuzamba hozható, valamint a néppel (na*rod*), amely az erdőbe meneküléssel, önmegalázással, vezekléssel és saját – kereszténység előtti – pogány rituáléival válaszolt az erőszakra (lásd például az óhitűek égő áldozatát): „egyetlen országban sem voltak ilyenek, csak bennünket látogatott meg velük az Úristen, a mi nagy bűneink miatt és nagy kegyelme folytán" (195). Ezt a gyanút erősítheti fel a két lánytestvér vezetékneve: *Szkuratov*. Ez a név ugyanis összecseng Rettegett Iván hírhedt opricsnyik-vezérének, *Maljuta Szkuratov*nak a nevével. Kegyetlensége, vadsága mély nyomot hagyott az orosz nép emlékezetében, számos népdal, népi mondás őrzi alakját, s a Maljuta nevet a nép körében máig gyakran alkalmazzák „hóhér", „gazember", „gonosz" jelentéssel (Брокгауз–Ефрон 1900, 266).

A Maljuta Szkuratov-féle, mások felé fordított kegyetlenség Katyerinában jelenik meg leginkább. Katyerina, bár szülei halálakor már rég férjnél van, gyermeke nem születik, s a gyermektelenség okán, valamint amiatt, hogy a férje gyakran napszámos munkát végez, elfordul házaséletének megélésétől. Katyerina fogadalmat tesz, hogy többet nem engedi magához házastársát. A házassága helyett tehát Katyerina a vallásosságnak egy, *az élettől elzárkózó, s a gyermekvállalás megtagadásával az élet, a nőiség szentségét feláldozó formáját választja*. Anna lépten-nyomon szembeállításra kerül a terméketlenséggel, az „élettelenséggel": nővérével, az őt körülvevő vidékkel, ahol „[…] az asszonyokra marad az erdő által szabadon hagyott, terméketlen föld szántása […]" (192). Míg Katyerina nem tud és nem is kíván gyermeket szülni, addig Annában a termékenység minden jellemzője tetten érhető. A történet jelentős része Anna serdülőkorában, „nővé érésének" időszakában játszódik: „Tizenöt éves korára már igazi nő lett, és az emberek csodálták szépségét…" (194). Anna élettel teli és erős; már 13 évesen úgy dolgozik a mezőn, mint egy felnőtt, és élvezi is a kemény munkát. Kolostorba vonulása abban az életkorban történik, „mikor a lánynak már illik jegyben járnia" (196), vagyis akkor,

[19] Ezt az *Arszenyev élet*ben Bunyin „az önmegsemmisítés orosz szenvedélyének" nevezi, amely érthetetlen az európaiak számára (Bunyin 1967, 49).

amikor mindazt az erőt és termékenységet, amely körülveszi őt, végre megélhetné és kiteljesíthetné.

Katyerina és a tőle kapott nevelés döntő szerepet játszik Anna sorsának alakulásában. Amikor Rogyion sztarec Annát „az Úrnak ajánlott áldozatnak" nevezi, hozzáteszi, hogy Katyerina gondosan felkészítette őt erre. Katyerina évek óta szüntelenül olvassa fel a szentek legendáit Anna jelenlétében, aki ezeket nem érti, és csupán passzív hallgatóként fogadja be, „mint egy dalt idegen nyelven" (193). Katyerina nemcsak a legendák, hanem Anna álmainak és látomásainak értelmezésével is irányítja a fiatal lányt, saját akaratától és önálló döntéseitől megfosztva őt. Így Katyerina az elbeszélésben egy *kegyetlen beavató* szerepét tölti be, aki saját életének megéléséről lemond, de ugyanerre kényszeríti húgát is. Saját termékenységét nem képes kibontakoztatni, és talán éppen ezért – a kudarc felett érzett keserűségből fakadóan – Annát, aki viszont bőségesen hordozza magában a termékenység lehetőségét, tudatosan elzárja ennek kiteljesedésétől.

Felmerülhet továbbá, hogy Rogyion nem csak tanításainak és látomásainak megosztásával foglalkozott a kunyhójában zajló rendszeres négyszemközti találkozóikon. Tudjuk, hogy a kísértés a szerzetes egzisztenciáját állandóan fenyegeti, az ellene vívott harc felfedi e sajátos lelkiség belső önellentmondásait. Erre utalhat, hogy Rogyion számára egyértelműen Anna *fizikai szépsége* a meghatározó, hisz a halálra való felszólítást is azzal indokolja, hogy a lány ezáltal maradjon meg olyan szépnek emlékezetében, mint amilyen abban a pillanatban. Hasonlóképp a sztarec felelős Aglaja temetésének ilyen nagymértékű esztétizálásáért, ő rendez mindent úgy, hogy benne a lány szépsége domborodjon ki leginkább. Halála előtt pedig azzal nyugtatja Aglaját, hogy mivel csak keveset mondott el a titkokból (Rogyion „látomásaiból"), melyeket találkozóikon megtudott, csak „a szája lesz az enyészeté". Felmerülhet bennünk a kérdés, milyen titkok lehetnek azok, melyeket még a halál után is ennyire védeni kell, a száj fizikai elpusztításával való fenyegetéssel. Ez rávilágít a szerzetesi lét egy olyan kifordított aspektusára, melyben a fanatikus önmegtagadás Aglaja énjének végső megsemmisítését éri el. Rogyion mintegy „égő áldozattá" változtatja Aglaját. Ezért a lány halála és elpusztulása – épp a tűz motívumának hangsúlyozottsága révén – *sokkal inkább tűnik pogány rituálénak, semmint szent önmegtagadásnak.*

Műfaj és elbeszélés

Tanulmányunk elején említettük a novella műfajiságában megnyilvánuló kettősséget, amely annak köszönhető, hogy az *Aglaja*ban egyszerre fedezhetők fel az orosz *varázsmese* és a *zsityie* (житие), azaz a szentek élettörténetét leíró hagiográfiai írás műfaji elemei.

Amennyiben az orosz népi varázsmesék tipikusan beavatástörténetek (vö. Propp 2005), úgy a vizsgált elbeszélés története is annak tekinthető. A beavatás a varázsmesék esetében a serdülőkorból a felnőttkorba való átlépést jelenti, és a mi esetünkben sincs ez másképp: Annával épp tizenöt éves korában, amikorra „már igazi nő lett" és „mikor a lánynak már illik jegyben járnia", történnek a szüzsé központi eseményei, amelyek a saját világ és a világi élet elhagyásában csúcsosodnak ki. Megvan a beavató funkciót betöltő szereplő is, akinek megfeleltethetjük Katyerinát, aki aktívan befolyásolta Anna döntéseit, és Rogyion sztarecet, aki a kolostorba vonulásra utasította a lányt. Több olyan elemet is megfigyelhetünk az elbeszélésben, melyeket Vlagyimir Propp *A mese morfológiája* című művében a szereplők funkcióiként nevez meg. (Propp 1968) Ilyen funkció például a tipikusan a varázsmesék elején zajló esemény, melynek során a család egy vagy több tagja elkerül otthonról, például úgy, hogy meghal (uo. 26). E funkciónak egyértelműen megfeleltethető a két Szkuratov-lány szüleinek halála. A varázsmesék bonyodalmát kialakító fő történések is világosan érzékelhetők az elbeszélés szüzséjében. Ezek során valamilyen hiány vagy szerencsétlenség fejeződik ki. Mindez az Anna által látott jelenésekben és az azokat követő mély bizonytalanságban ölt testet.

Anna életének leírása ugyanakkor hasonlóságokat mutat a hagiográfiai történetekkel is, különösen a szentek élettörténetét bemutató *zsityije* műfajjal. Ezek a szövegek nem történeti, hanem „üdvtörténeti" szempontból (Aigrain 2000, 51) közelítik meg a szentek életét, keveset árulnak el a világi életről vagy gyermekkorukról, inkább azokat az eseményeket emelik ki, amelyek a szentet Istenhez juttatták, például a csodákat. A *zsityije* műfaj legismertebb változata a Szümeon Metaphrasztész által kialakított forma, amely nem mutatja be a szent korai éveit, hanem *közhelyekkel helyettesíti*, így az élettörténetek ritkán tükröznek egyéni jellemzőket (Брокгауз–Ефрон 1894, 20–23). A *zsityijé*kre jellemző a főhős világtól elszakadt élete és „szellemi elődeik" bemutatása, amely hagiográfiai folytonosságot teremt. Az *Aglaja*ban ugyanakkor Anna származásáról és ifjúkoráról keveset tudunk meg: csak annyi derül ki, hogy a világtól elzártan élt, nem voltak barátai, és a mezőgazdasági munkát kedvelte. Az elbeszélésben a főhős életében mégis akad egy fordulópont.[20]

Ahogy láthatjuk, bőven előfordulnak olyan elemek az elbeszélésben, melyek alapján annak műfaját vagy a varázsmese, vagy a *zsityije* kategóriájába sorolhatnánk. Azáltal, hogy az *Aglaja* mindkét műfajnak megfeleltethető, feltételezhető, hogy a történet valójában egyikbe sem illeszkedik maradéktalanul. *Aglaja története* ugyanis *sem az egyik, sem a másik archaikus, irodalom előtti műfaj kanonikus szabályai szerint sem alkotható meg*. Azt, hogy mi lehet a mű valódi műfaja, az elbeszélőváltás részletesebb vizsgálatával deríthejük ki.

[20] Szent Pál apostol, Assisi Szent Ferenc, Szent Ágoston vagy az elbeszélésben említett Sátoros Szent János történetei jól mutatják a fordulópont gyakori megjelenését.

A második elbeszélő, a Vándor nyelve, akitől Aglaja kolostori életének részleteit és halálának körülményeit ismerjük meg, *stílusbeli eltérést* mutat a korábbi elbeszélőhöz képest. Míg az első objektív, személytelen, heterodiegetikus narrátori pozíciót képvisel, addig a Vándor mint szereplő szubjektív, homodiegetikus és erősen szóbeli, stilizált formát hoz. Ez a stílus leginkább az orosz *szkáz* elbeszéléshez hasonlít, amely egy népies, alacsonyabb szociális státusszal rendelkező egyén szóbeli történetmesélését idézi meg.

Bahtyin szerint a leszkovi-gogoli hagyományban megjelenő *szkáz* mint elbeszélésmód mindenekelőtt az elbeszélő nyelvének, stílusának ábrázolására irányuló beszéd. A szerző azért választja ennek használatát, mert fontos számára a szkáz mesélőjének egyéni hangvétele, társadalmi helyzetéből fakadó lelkisége, világlátása, és mint olyan, egész karaktere (Bakhtin 1999, 192). Valóban úgy tűnik, hogy Bunyinnak is sokat jelentett a Vándor alakja – nemcsak mint elbeszélő, hanem mint az *Aglaja* világának egy része, mint önálló szereplő is. A korábban idézett naplóbejegyzésben az író külön kiemeli alakját: „És ez, akivel a nők találkoztak, hogy ki van találva! Keménykalapban és bekötött szemmel! Maga az ördög! Túl sokat látott!" (Кузнецова 1931).

A „bekötött szemű", „túl sokat látó" Vándor mitikus alakja és anekdotikus-balladai elbeszélése nagy szerepet játszik a főszereplő „nem-kanonikus legendájának" a megalkotásában. Egyfelől az általa képviselt stílus, a *szkáz*t idéző elbeszélésmód miatt. A Vándor ugyanis épp azokat az eseményeket idézi fel, melyek a *zsityije* alapját képeznék, tehát elejétől végéig elmondja Anna-Aglaja élettörténetét és szentségének megnyilvánulásait. Másfelől stílusában, az alkalmazott fordulatokban mégis erőteljesen népies, tehát sokkal inkább a varázsmese nyelvéhez és világához áll közel. Vagyis egyszerre ragadja meg mindkét műfaj jellegzetességeit – az egyiket inkább tartalmán, a másikat pedig formáján keresztül –, és ezáltal egyesíti, ugyanakkor meg is haladja a kettőt, hogy így kialakulhasson egy harmadik, önálló műfaj: *a Bunyin-novella*. S a Vándor az, aki magát a „népi emlékezetet", a „népi vallásosságot" képviseli, amely értetlenül áll a fiatal élet elpusztulása előtt („… sóhajtoztok, sajnálkoztok? Egyetértek: szomorú történet! […] Hogy ilyen fiatalon el kelljen mennie egy gyönyörű lánynak, az mégsem járja!") (198). Azonban ugyanez a Vándor ezt az értetlenséget és sajnálatot „ördögi kísértésnek" minősíti („…az a rosszindulatú, ördögi pletyka járja…") (199).

Az elbeszélőváltás másik fontos szerepe, hogy általa időben eltávolodunk Anna történetétől. A Bunyinról szóló szakirodalomban viszonylagos egyetértés van arról, hogy az *emlékezés és az emlékezet problematikája* alapvető fontosságú az író művészetében (Rácz 2020, 100). Az emlékezés aktusa általában úgy jelenik meg szövegeiben, mint valami, ami segít eltávolodni a jelentől, hogy általa a múltat újra eleven módon élhessük át, s az akkori eseményeket tisztábban, a maguk teljes igazságukban láthassuk meg (uo.). Pontosan ez történik az *Aglaja*ban is, hiszen az elbeszélőváltás és a benne automatikusan megvalósuló visszaemlékezési folyamat tisztítja meg Ag-

laja utolsó harminchárom hónapjának történetét minden felesleges elemtől, hogy ezáltal csak az kerüljön az olvasó elé, ami *a történet igazságának* megértéséhez szükséges. Ugyanezért az emlékezés és az általa létrejövő szóbeszéd, a *pletyka* (amit a *szkáz* anekdotikus jellege is felerősít és indokolttá tesz) engedi meg, hogy a hősnő utolsó óráit és benne utolsó mondatát megismerhessük. Ez a mondat, amely kétségkívül kulcsszereppel bír az elbeszélésben, *csak a Vándor elbeszélésén keresztül*, annak az eredeti eseményektől való időbeli eltávolodása által tárulhat elénk.

Az ábrázolt elbeszélő, a Vándor alakja ilyen szempontból *az írói műfajváltás médiumaként* értékelhető: az elbeszélőváltás segítségével jön létre Anna-Aglaja története, amely sem nem varázsmese, sem nem szent legenda, hanem *egyedi irodalmi műalkotás*. A megjelenített kettősségek sokaságán keresztül feltárul, ahogy a kereszténység és a pogányság az élet minden területén folyamatos kölcsönhatásban és harcban áll egymással, s a két térfél látszólag összeegyeztethetetlen, mégis „egybeesik",[21] s az emberi élet ezen ellentmondás talaján megállíthatatlanul kibontakozik. Mindez csak a művészeten keresztül ragadható meg és fejezhető ki: csupán a művészet képes artikulálni az orosz élet és az orosz kultúra, tágabban véve a létezés e paradoxonjait.

Összegzés és következtetések

A műfajiság és az elbeszélőváltás vizsgálata nyomán megállapíthatjuk, hogy az *Aglaja* voltaképpen nem más, mint az író egyedi műfajú, „művészileg megalkotott hagiográfiája". Középpontjában a női létezés szentségének bunyini értelmezése áll, amely szembehelyezkedik a pravoszláv hagyományokban meggyökeresedett férfi szentséggel. Bunyin későbbi és nagy valószínűséggel önéletrajzi ihletésű művéből, az *Arszenyev élete* című regényből többet is megtudhatunk az író személyes hozzáállásáról a szent legendákhoz. Az első könyv XI. fejezete Arszenyev első nagy gyászáról, nővére, Nágya haláláról szól,[22] melyet egy szenvedéssel, önkínzással és önsanyargatással teli tél követ. Arszenyev másik nővére tanácsára a vallásba menekül, szüntelenül szentek és mártírok életrajzait olvassa, álmaiban a fiatal őskeresztény mártírok szenvedéseit s a Kijevi Barlangkolostor celláiban élő, éjszakánként kísértésektől és ördögöktől zaklatott szerzeteseket látja. Az *Arszenyev életében* mintha az orosz szentség problematikájának az *Aglaja*ban egyszer már kifejtett variációja elevenedne meg, de ezúttal sokkal személyesebb formában. Az

[21] „…homlokkal megérintve a földet, ezt mondták a Régi Oroszországért könyörgő, vezeklő imában a Pünkösd előtti vecsernye alatt, amely a halottak napja pogány ünnepével *esett egybe*." (199, saját kiemelésem – B. B.)

[22] Bunyinnak valóban meghalt egy lánytestvére, Szása, mikor az író hét- vagy nyolcéves volt, s ez az eset saját elmondása szerint is rettentő mély benyomást tett rá.

Aglaja története ily módon a későbbi önéletírás szimbolikus pretextusává is válik, benne az író személyes élettapasztalata, látásmódja és vallomása mutatkozik meg az orosz hitvilágról.

A Bunyin-szakirodalom szerint az orosz író műveiben a hősök – sokszor nem kimondott és nem tudatos – célja a lét egységes voltának feltárása és az isteni léttel való egyesülés általi visszatérés a létezés eredendő harmóniájához (Rácz 2020, 6). E teljesség megtalálásához az ellentétek feloldásán keresztül vezethet az út. Így a személyiségben lakó isteni és emberi, a véges és a végtelen, a halál és az élet szintézisében valósul meg igazán az, ami a létezés egészének érzékeléséhez és megismeréséhez elvezetheti az embert.

A dualizmus, az igazságok ellentétes fogalompárjai kétségtelenül a Bunyin-univerzum alapját képezik, ennek elemei azonban lehetnek egyszerre teremtőek és pusztítóak. Anna-Aglaja szimbolikus alakjában azonban a dichotómiák összeolvadnak, és egy harmadik állapottá alakulnak. Ezért képes Anna-Aglaja egyszerre rendelkezni a pogány és a keresztény szentség attribútumaival, ezért tud jelen lenni a mű térszerkezetének perifériáján és centrumában, a saját és az idegen világban. Úgy vélem, a Bunyin által megjelenített női szakralitás ugyanannyira rejlik Anna termékenységében, szépségében, életteliségében, mint Aglaja önmegtagadásában, alázatában és kötelességtudatában: az önkéntes halál *egyidejű* vállalásában („nagyon alázatos volt, s egyáltalán nem törődött a földi világgal, hallgatása és erejét meghaladó munkálkodása miatt hallatlan nagy dolgot vitt végbe" – 198) és elutasításában („nagyon nem akart meghalni, ó, még egyáltalán nem!" – 199). Ez az ambivalencia és paradoxon jelenik meg Anna kolostorba vonulásának és halálának előzetes bejelentése után, amikor a korán beköszöntő és szokatlanul bő termést hozó tavaszról olvashatunk, benne nagy meleggel és derékig érő zöld fűvel. És ezt láthatjuk viszont Aglaja sírján is: „Hosszú sírhalom, nagyon szép zöld, teljesen benőtte a fű…" A termékenység és az élet szimbólumai a halálban mutatkoznak meg a legerőteljesebben.

Mindezek fényében árnyaltabbá válik a kép Bunyin prózavilágáról, azon belül is az író saját művészetfelfogásáról és a létegység gondolatáról. Bunyin ugyanis ebben a novellában az ambivalenciát és a paradoxont nem tematikusan közelíti meg, hanem mint az elemzés során láthattuk – a mű szerkezetében, motívumaiban, műfaji kettősségében, mitológiai és poétikai metaforáiban alkotja újjá, miáltal *egyedi műfajjá és művészi nyelvvé transzponálja*. A keresztény és a pogány-népi műfajok egyesítésével és meghaladásával létrejövő *irodalmi műalkotásban* mutatkozik meg az *Aglaja* lényege. Ennek alapján azt mondhatjuk, hogy a művészi alkotás lesz az a harmadik állapot, melynek létezéséről a *Csang álmai* című elbeszélésben Csang a festővel – vagyis a művészi igazság képviselőjével – való találkozásakor bizonyosodik meg. Ez az a „harmadik igazság", amely egyedüliként uralkodik „abban a kezdet és vég nélküli világban, melyet a Halál nem érhet el" (Bunyin 2003, 186).

A fentiek alapján meggyőződéssel állítható, hogy az *Aglaja* Bunyin életművének egyik kulcselbeszélése, mely jóval nagyobb figyelmet érdemel annál, mint amelyben eddig részesült.

Bibliográfia

Aigrain, René (2000), *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Subsidia Hagiographica 80, Brussels, Société des Bollandistes.

Bahtyin, Mihail Mihajlovics (1976), A tér és az idő a regényben, un uő, *A szó esztétikája*, Budapest, Gondolat, 257–302.

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (1999), *Problems of Dostoevsky's poetics*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press.

Breitenberger, Barbara (2007), *Aphrodite and Eros: The Development of Greek Erotic Mythology*, New York, NY, Routledge.

Bunyin, Ivan (1965), *A szerelem nyelvtana* (ford. Gellért György), Budapest, Európa.

Bunyin, Ivan (1967) *Arszenyev élete* (ford. Gellért György), Budapest, Európa.

Bunyin, Ivan (2003), *Az emésztő tűz* (ford. Bagi Ibolya et al.), Budapest, Osiris.

Coon, Lynda L. (1997), *Sacred Fictions: Holy Women and Hagiography in Late Antiquity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Dixon-Kennedy, Mike (1998), *Encyclopedia of Russian and Slavic myth and legend*, Santa Barbara, ABC-CLIO, Inc.

Dunbar, Agnes Baillie Cunninghame (1905), *A Dictionary of Saintly Women*, London, G. Bell.

Eliade, Mircea (2022), *A szent és a profán* (ford. Berényi Gábor – M. Nagy Miklós), Budapest, Helikon Kiadó.

Hanks, Patrick – Hodges, Flavia (2003), *Oxford Dictionary of First Names*, Oxford, Oxford University Press.

Ivanits, Linda J. (1989), *Russian folk belief*, Armonk, M. E. Sharpe, Inc.

Kerényi Károly (2003), *Az örök Antigoné. Vallástörténeti tanulmányok*, Budapest, Paidion.

Pecz Vilmos (szerk.) (1902), *Ókori lexikon*, Budapest, Franklin Irodalmi és Nyomdai Rt.

Potts, Cyrus A. (1922), *Dictionary of Bible proper names*, New York, Abingdon Press.

Propp, Vladimir (1968), *Morphology of the folktale*, Austin, University of Texas Press.

Propp, Vladimir (1997), *Theory and history of folklore*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Propp, Vlagyimir (2005), *A varázsmese történeti gyökerei* (ford. Istánovits Márton), Budapest, L'Harmattan.

Rácz Ildikó Mária (2020), *A lét és a szerelem szentsége*, Budapest, L'Harmattan.

Revideált Károli Biblia (2021), Nagytarcsa, Veritas.

Sarnyai Csaba (2010), *Keresztvilágok. Szláv mitológia és orosz irodalom*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó.

Skrynnikov, Ruslan G. (2016), *Reign of Terror: Ivan IV*, Leiden–Boston, Brill.

Szőke Katalin (2003), A szerelem és halál vonzásában – Ivan Bunyin alkotói útja, *Tiszatáj* 2003/12., 32–37.
Vigotszkij, Lev (1968), *Művészetpszichológia* (ford. Csibra István), Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
Zoltán András (szerk.) (2021), *A kijevi barlangmonostori paterikon*, Máriabesnyő, Attraktor.

Orosz nyelvű szakirodalom

Анисимов, К.В. (2015), *«Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл*. Красноярск, СФУ.
Бунин, И.А. (2024), *Аглая*. In: *Антоновские яблоки. Жизнь Арсеньева: рассказы, повести, роман* (сс. 415–422). Санкт-Петербург, Азбука; Москва, Азбука-Аттикус.
Брокгауз, Ф.А. – Ефрон, И.А. (1894), *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, *том XII*. Санкт-Петербург, АО Брокгауз – Ефрон.
Брокгауз, Ф.А. – Ефрон, И.А. (1900), *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, *том XXX*. Санкт-Петербург, АО Брокгауз – Ефрон.
Власова М. (2008), *Энциклопедия русских суеверий*. Москва, Азбука.
Гура А.В. (1997*)*, *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва, Издательство «Индрик».
Кабакова Г.И. (2022), *Глаза, зрение и слепота в народных сказках*. Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2022. № 2. С. 30−44.
Катона Юдит (2006), *О модернистских чертах творчества И.А. Бунина*. Dissertationes Slavicae: Lit. XXIV. Szeged, 169−176.
Корелина, А.Д. (2021), *Исторические корни мотива слепоты в древнерусской словесности*. INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения: сборник статей молодых ученых. — Выпуск 4. — Екатеринбург: УГИ УрФУ, 2021. — С. 15–19.
Кузнецова, Галина (1931), *Грасский Дневник*, 21. 02. 1931. http://flibusta.site/b/31156/read (letöltve: 2024. 11. 20.)
Рац Ильдико Мария, *Иван Бунин. Таинство любви и бытия*, Москва, «Три квадрата», 2022.
Славянская мифология (1995) Москва, Эллис Лак.
Сливицкая О.В. (2004), *Повышенное чувство жизни. Мир Ивана Бунина*. Москва, РГГУ
Токарев, С.А. Ред. (1980), *Мифы народов мира: Энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия. Том 2. 620–621.
Филиппов, А.Е. (2015), *Об анатомической достоверности в сюжете «Распятие» в русской иконописи XV – начала XVI века*. Классика в искусстве сквозь века. СПб.
Флоренский, П.А. (2011), *Имена.* Москва, Азбука.
Худенко Е.А. (2020), *Сюжет «смерть юной девы» в поэтике рассказов И.А. Бунина*. Культура и текст № 4 (43).

Internetes források

Saint Anna. The Orthodox Path. https://www.orthodoxpath.org/saints-and-elders-lives/saint-anna-2/ (letöltve: 2024. 12. 28.)
http://bunin-lit.ru/bunin/family/family.htm (letöltve: 2024. 01. 11.)
Змея в русском фольклоре. https://kizhi.karelia.ru/info/about/newspaper/105/2713.html (letöltve: 2024. 10. 12.)

MEZŐSI MIKLÓS

Megjegyzések Muszorgszkij két projektjéhez

I. Utazás Liszt Ferenchez – 1873

1873 tavaszán Vlagyimir Sztaszov elhatározta, hogy barátjával, Modeszt Muszorgszkijjal Nyugat-Európába utaznak. Az úti cél Bécs és a Liszt Ferencnek otthont adó Weimar[1] (Bojti–Papp 1997, 280; 281). Egy 1873. április 29-én kelt levelében Sztaszov felteszi a kérdést: „mit szól majd ehhez Muszorjányin",[2] amelyet nyomban meg is válaszol: „Én azt hiszem, bele fog egyezni" (281). Sztaszov egy néhány hónappal később, augusztus 1-én kelt levelében már kész tényként ír a tervezett utazásról[3] (305). Ő maga azt is felajánlotta, hogy állná Muszorgszkij költségeit az útra, amelyre egyhavi fizetését tervezte elkülöníteni (305). A Liszt meglátogatásának gondolatát lelkesen fogadó Muszorgszkij egy néhány nappal később kelt levelében azonban lemondta az utazást[4] (305).

Miért tett le végül Muszorgszkij az utazásról? Mi volt az oka, hogy nem élt az Európa-szerte híres zeneszerzővel és zongoraművésszel való találkozás lehetőségével? Muszorgszkij még az utazás lemondását tartalmazó levelében is hosszasan fejtegeti a Liszt Ferenccel tervezett személyes találkozás rendkívüli jelentőségét (306).

A rendelkezésre álló adatok birtokában a fenti kérdésekre nem lehet egyértelmű választ adni. A meghiúsult utazás kísértetiesen emlékeztet egy másik elmaradt utazásra: Ivan Goncsarov *Oblomov* című regényében Stolz szeretné magával vinni a főhőst Párizsba. Oblomov szentül megígéri a barátjának, hogy majd utánamegy. Az utazásból nem lesz semmi, Oblomov otthon marad Oroszországban. Papp Márta írja:

[1] Az eredeti terv szerint Párizsba és Londonba is ellátogattak volna, de erről Sztaszov letett. Lásd egy 1873. március 17-én kelt levelét: Bojti–Papp 1997, 280.

[2] Muszorgszkij beceneve a „Sztaszov-körben".

[3] Sztaszov így ír ebben a levelében: „ha egyetért velem [ti. Muszorgszkij], (amiben nem kételkedem)…"

[4] 1873. augusztus 6-án.

> Muszorgszkij (…) ambícióiból még arra sem futotta (…), hogy Liszt lelkesedése hallatán tollat ragadjon, és levelet írjon a weimari mesternek – akit egyébként hallatlanul tisztelt és nagyra tartott –, vagy hogy kihasználja a Weimarba utazás Sztaszov által tálcán kínált lehetőségét. (…) Mi tartotta hát vissza Muszorgszkijt? Szellemileg bizonyosan sóvárgott a kimozdulásra, a Liszttel való találkozásra; de szíve mélyén talán félt is ettől a nagy lehetőségtől, talán úgy érezte, túlságosan, feloldhatatlanuI nagy a különbség az ő világa és az „európai" között. Talán visszatartotta az oblomovi kényelmesség is, nehezen mozdult volna ki a megszokott pétervári odúból és atmoszférából. … Talányosan, csodálatos öniróniával fejezi ki állapotát Sztaszovnak írt mentegetőző levelében, a pityeri kocsishoz hasonlítva magát, „aki mindig akkor alszik el, amikor utasa akad".[5] (Papp 1983, 8.)

Grecsó Krisztiánnak a *Magyar Narancs* újságírója tette fel ezt a kérdést egy interjúban:

> Az irodalomnak alkalmazkodnia kell a kor kihívásaihoz?
> Az író válasza:
> Nem muszáj, van másik út is, a mészölyi, tehát az, hogy az író írjon, és kész. Mészöly Miklós hatalmas zseni volt, de egyre inkább úgy látom, bármennyire nem akarom, hogy óriási hibákat követett el. Ha legalább a levelekre hajlandó lett volna válaszolni, akkor világsztár lehetett volna. És az nem arról szólt volna, hogy ő sztár. Hanem arról, hogy végre nem mi kullogunk a nyugati trendek után. Végre egyszer itt lett volna a labda. Ez szenzációsan jót tett volna a kelet-európai irodalomnak.[6]

1872 derekán – több mint egy évvel a weimari utazás lemondása előtt – Muszorgszkij pontot tett a *Borisz Godunov* végére, és egy új opera komponálásához fogott hozzá. A *Hovanscsiná*t Sztaszovnak ajánlotta, aki az opera témáját és koncepcióját javasolta neki.[7] A levélben, amelyben Muszorgszkij a weimari utazást lemondta, már a „*Hovanscsina* hullámaiban [való] lubickolásáról" tudósít: új operája második felvonásának részletes tervezetét ismerteti (Bojti–Papp 1997, 306–308). A *Hovanscsina* komponálása Muszorgszkij hátralevő életét szinte teljesen kitöltötte, bár a hangszereléssel már nem tudott elkészülni. Halála után a kéziratai, köztük a *Hovanscsina* anyaga is, Nyikolaj Rimszkij-Korszakovhoz kerültek, aki a *Hovanscsiná*t lerövidítette, kiigazította és meghangszerelte. Egészen az utób-

[5] Az idézet utolsó mondatát Muszorgszkij írta Sztaszovnak 1873. augusztus 6-án kelt, az utazás lemondását magyarázó-mentegető levelében. Lásd Bojti–Papp 1997, 306.

[6] Eredeti megjelenés: 2016. szeptember 20.

[7] A Sztaszovnak szóló ajánlás az úgynevezett „Hovanscsina-füzet" címoldalán található. Lásd Bojti–Papp 1997, 250. Kelte: 1872. július 15. Sztaszovnak ugyanezen a napon írt levelét lásd 250–251.

bi időkig a *Hovanscsiná*ról azt tartották, hogy befejezetlenül maradt. Az ötödik felvonást záró szerelmi gyászdal autográfja eltűnt, és a fennmaradt anyag alapján az opera valóban a lezáratlanság állapotát mutatta. A *Hovanscsina* befejezetlenül maradt szövegkönyvének egy fontos forrását 1972-ben publikálták Moszkvában (Орлова–Пекелис 1972).

A Pavel Lamm gondozásában 1931-ben megjelent Muszorgszkij-összkiadás *Hovanscsiná*t tartalmazó második kötete és az összkiadás Alekszej Vulfszon szerkesztésében 1976-ban megjelent javított változata, valamint a Rimszkij-Korszakov-féle átdolgozás[8] összevetésével Bojti János kiderítette, hogy az ötödik felvonás korábban elveszettnek hitt finálé ja (a szerelmi gyászének) egységes befejezést alkot (Bojti 2006, I/I–III).[9] A rekonstruált partitúra előszavában Bojti részletesen ismerteti az előkerült kéziratok alapján elvégzett, a hiányzó részlet helyreállítására irányuló munkát, továbbá kitér a hangszerelés körüli problémákra is. Bojti, aki a *Hovanscsina* újrahangszerelését is elvégezte, munkáját „rekonstrukciónak" nevezi, hiszen – mint írja – „nem tudhatjuk, milyen lett volna a mű, ha Muszorgszkij nem hal meg 42 évesen, ha meghangszereli az operát…"[10] (Bojti 2006, I/I).

A http://khovanshchina.com/musorgsky-khovanshchina-or-download.html linkről letölthetők a következő dokumentumok: a *Hovanscsina* nyitánya Bojti János hangszerelésében; a partitúrához az opera új változatáról írt előszó; továbbá olyan, másutt fel nem lelhető kották másolatai, mint az ötödik felvonás elveszett részletének előkerült autográfja, a rekonstruált jelenet egy oldala és a *Hovanscsina* új hangszerelésének első oldala (a dokumentumok ez idő szerint csak az angol nyelvű oldalról érhetők el).

Muszorgszkijnak és az orosz zenének minden bizonnyal „szenzációsan jót tett volna" a Liszttel való kapcsolatfelvétel. A kelet-európai művész *oblomovi kényelmessége* lehetne egy plauzibilis magyarázat arra, hogy Muszorgszkij végül otthon maradt, nem szánta rá magát az útra. Vagy talán nem is annyira a *kényelmesség*, mint inkább valamely oblomovi *álmodás* számlájára lehetne írni az otthon maradást, a léleknek arra az állapotára, amely meg szokta előzni a kreatív energiák felszabadulását… A kérdést, hogy vállalkozhatott-e az operaszerző egy külföldi utazásra, miközben már javában „a *Hovanscsina* hullámaiban lubickolt", e sorok írója csak fölteszi, de megválaszolni nem tudja.

[8] Rimszkij-Korszakov jól ismerte Muszorgszkij vázlatait, hiszen a szóban forgó részletet 1880-ban – még Muszorgszkij életében – koncerten vezényelte. Lásd Bojti 2006, I/III.

[9] A hivatkozáson belül az első római szám a kötetszámot, a ferde vonal után álló római szám az előszó oldalszámát jelzi.

[10] Lásd még: https://khovanshchina.com/reconstructed-version-of-khovanshchina.html

II. Hovanscsina (1872–1881). A Fehér Hattyú és a hattyúdal. Megnevezési játék és metafora

> „Vajon önmagában kell-e megfigyelnünk ezt a megnevezési játékot?"
>
> (Ricoeur 2006, 193.)

A tanulmány második részében a *Hovanscsiná*t, a weimari utazás „alternatíváját" vizsgáljuk a metaforaképzés perspektívájából, és választ keresünk Paul Ricoeur fenti kérdésére.

A jelentésről és a megnevezésről:

> A megnevezés egy fontos „nyelvjáték" (…) [amely] jócskán ad lehetőséget arra, hogy a jelentést szó és értelem kölcsönhatása alapján határozzuk meg. (…) elképzelhető, hogy a szó jelentőségének túlbecsülése, vagy másképp, *a babonáig, hódolatig, félelemig fokozott szóvarázslat egy még jelentősebb illúzió része*…
> Amikor *a szót elszigetelten kezeljük, akkor még csak potenciális jelentése van,* amely azon kontextustípusok meghatározta jelentések együtteséből származik, amelyekben e részleges jelentések megjelenhetnek. *Csak egy adott mondatban, azaz* (…) *egy adott diszkurzív instanciában lesz aktuális jelentésük is.* S ha a használatban megjelenő potenciális jelentés kétséges is, a használatban megjelenő aktuális jelentés nem az. (Ricoeur 2006, 192–193.)

A fenti idézetben a kurzív kiemelésekkel a *Hovanscsina*-beli megnevezések jelentőségére, szemantikai potenciáljára szeretném felhívni a figyelmet. Ricoeur itt Ludwig Wittgenstein „nyelvjátékára" *(language game)* utal:

„(…) a nyelvet és azokat a tevékenységeket, amelyekkel a nyelv összefonódik, »nyelvjáték«-nak fogom nevezni"

„És egy név *jelentését* olykor úgy magyarázzuk meg, hogy rámutatunk a *hordozójára*")[11] (Wittgenstein 1998, 21; 42).

Első lépésben a *hattyú*ra épülő, az opera egészén átívelő megnevezési játékot tekintjük át. A *Hovanscsiná*ban három, a címszereplőt *Fehér Hattyúként* aposztrofáló kórussal találkozunk: az első felvonásban, amikor a herceg be-, majd elvonul, végül pedig a negyedik felvonás első képének végén, amikor *kivonul.* Hovanszkij bevonulásának külsődleges jegyei, a dicsőítő kórust is ideértve, Sarastro bevonulására is emlékeztethetnek *A varázsfuvola* című Mozart-opera első felvonásának zárójelenetéből (Bojti 2019, 172–185; Mezősi 2006, 189–190). *A varázsfuvola* Sarastrója, a papok királya oroszlánok vontatta kocsin érkezik be a színre, de Lo-

[11] Kurzív az eredetiben.

hengrin hattyúfogata is az eszünkbe juthat Wagner operájából. Hovanszkij az első felvonásban az életet, a jót, az erőt megjelenítő fehér hattyúként jelenik meg. Ha összehasonlítjuk Hovanszkij bevonulását Sarastróéval, azt látjuk, hogy mindkét fejedelmet egy feltétel nélkül dicsérő kórus köszönti, és mindkettőjük bevonulása valaminek az előkészítése, valamely kivitelezésre váró „projekt" felvezető eleme.

Éljen a fehér hattyú, éljen! Éljen, éljen Apánk, éljen!
A Nagy Úr jő! (…) Éljen a hattyú! Éljen Apánk! A Nagy Úr jő!
(Bejön Ivan Hovanszkij herceg: a járása ünnepélyes, a tartása dölyfös…)

A jelenet a Wiener Staatsoper 2017. szeptember 11-i *Hovanscsina*-előadásáról készült felvételen 30:23 és 31:55 között látható az alábbi linken:
https://www.operaonvideo.com/khovanshchina-vienna-2017-guttler-furlanetto-anger-ventris/#information)

Hovanszkij elvonulása (első felvonás):
Dicsőség neki, a fehér hattyúnak, éljen a legnagyobb, a legdicsőbb bojárunk.
Sima utat a hattyúnak, adjon az úr néki egészséget s győzelmet! (Bojti 2019, 306–307. A fenti linken: 35:32 – 37:02)

Hovanszkij *kivonulása:* a herceg „hattyúdala" (negyedik felvonás):
Már úszik, úszik a hattyúlány, ladu, ladu,
a hattyúlegénnyel szembe, ladu, ladu.

S elérte a szép hattyúlányt, ladu, ladu,
elérte a fehér hattyú, ladu, ladu. *(meghajolnak Hovanszkij felé)*

Eljegyezte a kedvesét, ladu, ladu. *(kézen fogva vezetik Hovanszkijt)*
És dicsérjük a fehér hattyút, ladu, ladu,
és dicsérjük a fehér hattyút, ladu, la…
(Ivan Hovanszkij herceget a kapuban ledöfik; szörnyű kiáltással holtan esik össze.)[12]
(Bojti 2019, 342. A fenti linken: 2:36:48 – 2:38:30.)

A negyedik felvonásban a Hovanszkijt Fehér Hattyúként magasztaló karének a „halálos dal" mitologémájába fordul át: a *hattyúdalba*… A váltás hirtelen, különös élességgel megy végbe. A dicsőítő ének utolsó két sorában fokozódik a feszültség. A herceg dicsőítése a dicsőített halálába fúl, a dicsőítő ének „hattyúdallá" transz-

[12] Bojti János fordítását kiigazítottam („помолвился" 'eljegyezte'). A *Hovanscsina*-idézeteket itt és a továbbiakban Bojti János fordításában közlöm. A kurzívval kiemelt szöveg Muszorgszkij eredeti színi utasításait jelöli.

formálódik. A változás azon a ponton következik be, amikor a dalbeli elbeszélő a szerelmes hattyúpár találkozásának elbeszélése után áttér a Fehér Hattyú kifejezett dicséretére (az eredeti szövegkönyvben „dicsérték", *пели славу* áll, azaz a hattyúpár dicsérte a Fehér Hattyút). A zenei feszültség fokozása ezzel az áttéréssel veszi kezdetét, és a második dicsérő sor végén éri a Fehér Hattyút a halál. A hattyúra épülő megnevezési játék itt a visszájára fordul, a Hovanszkijt tőrbe csaló Saklovitij bumerángként dobja vissza a hercegnek a dicsőítést: „Dicsőség a fehér hattyúnak, ladu, ladu *(nevet)*". Hovanszkij senior, aki az első felvonásban dicsősége teljében, „Fehér Hattyúként" mutatkozott meg, a negyedik felvonás első képében *a róla szóló hattyúdal mitológiai értelemben vett hőse lesz* (szűkkeblűbb megfogalmazásban: a palotája küszöbén leszúrják).

Mielőtt továbblépnénk, szeretnék rámutatni arra a funkcióra, amelyet a megnevezési játék a műértelmezésben betölthet. Látni fogjuk, hogy ez a *játék* menynyire szoros kapcsolatban áll a *történettel*, ha úgy tetszik: a *históriával*. „Elmondhatatlanul fontosabb az, *hogyan nevezik a dolgokat,* mint az, hogy micsodák" – így Nietzsche egy aforizmája[13] (Nietzsche 2018, 72), amelynek beszédes illusztrációjául szolgálhat Bulgakov regénye, *A Mester és Margarita*. E regénynek alig van olyan szereplője vagy helyszíne, akinek vagy amelynek a nevét ne lehetne egy konkrét mitológiai vagy irodalmi figurára, illetőleg a szerzővel kortárs szovjet-orosz viszonyokra reflektáló valamely tulajdonnévre „visszafejteni". Azazello, Behemót, Berlioz, Sztravinszkij, TÖMEGÍR stb. az orosz irodalom olyan pretextusaira visszamenő írói *fogás* termékei, mint a gogoli és dosztojevszkiji hősök „beszélő" nevei. Az orosz irodalom klasszikusaira való bulgakovi reflexió azonban nem elégszik meg a megnevezések e játékba hozásával. Jelesül a *történetírás*, a historiográfia kontra történetírás („history") problematikájához érkeztünk, s ez már egy másik szálon vezet el tulajdonképpeni tárgyunkhoz, a történelmi zenedrámához. *A Mester és Margarita* a szövegét át- meg átszövő *megnevezési játék* mozgásba lendülésének köszönhetően válik az elbeszélt eseményekről szóló egyedül hiteles tudósítássá, azaz *history*vá. A mondottak alátámasztására Woland szavait idézem az első fejezetből, amelyek *igaz* – a regény keretei között „történeti" – értelmüket a regénybeli megnevezési játéknak köszönhetően nyerik el: „Ma este érdekes história helyszíne lesz a Patriarsije Prudi…" (Bulgakov 2011, 22). Nota bene: Woland ezt közvetlenül a *profession de foi*-ja („*Historikus* vagyok") (22) elhangzását követően jelenti ki.

Az ógörög *historia* főnév eredetileg mást jelentett, mint a modern nyelvekben a „history", „historie". Az antik görögség számára a *historia* nem „történelem", nem is „történetírás", hanem „tudakozódás, ismeret, tudás; valaminek az elbeszélése" volt. A szó az indoeurópai nyelvek látást, tudást jelentő igéiben (gör. *oida*, ném.

[13] 58. aforizma. Kurzív az eredetiben.

wissen 'tud', lat. *video* 'lát, megért, belát') meglévő *[v]id- tőre vezethető vissza, és ugyanez a tő van jelen az óind *Védák*ban, a legmagasabb rendű *tudás* letéteményeseiben. Amit tehát mi az ókori történetírásként tartunk számon – a *historia* –, az valójában a tudakozódás és kutatás révén megszerzett ismereteket, illetve ezek leírását („Hogy volt?") jelenti.

A *történetíró* – a „historikus" – eredetileg tehát a megismert dolgok és történetek, mégpedig valóságosan megtörténtnek ismert vagy tételezett események megörökítőjét jelentette. Egy ilyen megörökítésre példa az evangéliumi elbeszélések – „a Jézusról szóló történetek" – alapjául szolgáló eseményeket „igaz történetté" poetizáló (az evangéliumok mögött álló történetet „rekonstruáló") regény, *A Mester és Margarita*, amelynek mindegyik, a rekonstrukcióban tevőlegesen részt vevő kulcsfigurája *történész*, „historikus". Woland, mint fentebb láttuk, *profession de foi*-ja szerint „historikus"; a Mester eredeti képzettsége szerint történész; a költői pályát az átélt események hatására a tudomány művelésére cserélő Ivan Nyikolajevics Ponirjov, „Hontalan" a regény végére kutató történész lesz. Mindhárman egzisztenciálisan érintett történetírók, amennyiben ők az általuk *megismert történet legitim elbeszélői*. Bulgakov regénye a Puskinnál tetten érhető, vegytiszta formájában talán a *Borisz Godunov*ban végigvitt, a historiográfiai elbeszélést történetírássá transzformáló „poétikai fordulatot" játssza újra (Mezősi 2007).

A *Hovanscsina* első felvonása olyan jelenettel indul, amely Shakespeare *III. Richárd*jának bérgyilkosait idézi meg. A cselekmény a 17. század végi Moszkva rendfenntartó erőit alkotó sztrelecek beszámolójával kezdődik az előző nap elvégzett „munkáról". A sztrelecek naturalista előadásmódban tálalják, hogy előző nap hogyan végeztek ki két embert brutális kegyetlenséggel („felhasítottuk a […] mellét egy éles kődarabbal"; „[…] darabokra téptük" – Bojti 2019, 295–296). A két sztrelec ezután a bódéjával érkező írnokot gúnyolja, akit a harmadik sztrelec halálosan megfenyeget („majd rákerülsz e listára te is" – Bojti 2019, 297). (A jelenet a bécsi előadás felvételén 08:44 és 11:32 között látható.)

Az írnokot ért fenyegetés az eddigiek után aligha vehető ártatlan tréfának. A *lista* mibenlétére, amelyre az eddigiek alapján bárki könnyen felkerülhet, az ezután következő, a hirdetmény felolvasását tartalmazó „oszlopjelenet"-ben derül fény (Bojti 2019, 260–269, 69–70; Mezősi 2006, 151–156).

A felületes szemlélő számára az eddig talán esetlegesnek, „véletlenszerűen" egymásra következőnek tűnő jelenetek után az opera fő cselekményszálát beindító, az addig történteket *magyarázó, összegző* jelenet következik. A magát „az ördög közbenjárójának" nevező titokzatos idegen (Saklovitij bojár) feljelentést diktál az írnoknak a cári trón megszerzésére törő Hovanszkijok (és sztreleceik) ellen. A titokzatos idegen feljelentése egyértelművé teszi: a „hovanscsina" elnevezésnek a Hovanszkijokhoz van köze. A „miről (kiről) kapta a nevét" kérdésnél azonban, amelyre a választ a feljelentésjelenet megadta, jóval érdekesebb egy másik kérdés: *hogyan kapta (kapja) az opera a* Hovanscsina *nevet?*

Muszorgszkij az első felvonásban jelenetről jelenetre haladva vezeti be szereplőit a darabba. Az írnok, a sztrelecek, a „Fehér Hattyút" dicsőítő női és férfikórus, a Hovanszkijok (Ivan és fia, Andrej), Márfa, Doszifej, az óhitűek feje, végezetül az óhitűek – ez teszi ki az első felvonást, az opera expozícióját. A Hovanszkijok és a sztrelecek súlyozottan vannak jelen ebben a seregszemleként funkcionáló felvonásban, aminek köszönhetően a néző számára exponálódik az egyelőre ismeretlen jelentésű kifejezés, a „hovanscsina" és a Hovanszkijok között kiépülő „beazonosító szinapszis": születőben van az azonosságon alapuló szemantika. A második felvonás, jóllehet más karakterű, ugyancsak egy seregszemle, amennyiben felvonultatja a négy herceget. A felvonást Golicin herceg indítja, akinek a házában zajlik a „Hercegek vitája" jelenet a házigazda, Hovanszkij, a sztrelecvezér és Doszifej, az óhitűek fejének részvételével. A vita csúcspontján hirtelen ismét megjelenik Márfa, aki elmondja, hogy Golicin pribékjétől a Péter-gárdisták („petrovci") mentették meg. De hogyan kerülnek a Péter-gárdisták Moszkvába, a Hovanszkij-klán „felségterületére"? Váratlanul betoppan Saklovitij, a feljelentés értelmi szerzője, hogy megossza értesüléseit: „Izmajlovo faluba egy írás jött: a Hovanszkijok a trónra fenekednek" (Bojti 2019, 327). Doszifej kérdésére – „És mit szólt ehhez Péter cár?" – Saklovitij ezt válaszolja: „Úgy mondta: »hovanscsina«, s a parancs – tárják fel." A Márfa által elmondottak alapján Péter katonáit („petrovci") a hercegek vitája már javában Moszkvában érte… (A második felvonás zárójelenete Márfa másodszori, majd Saklovitij – szintén másodszori – megjelenésétől: 1:32:10–1:34:58.)

Péter cár a „hovanscsina" – hovanszkijizmus, a Hovanszkijok üzelmei – *nevet adta a Saklovitij-féle feljelentés tárgyának* („Azt beszélik a moszkvai sztrelec népek a Hovanszkijokról, bojár Ivan hercegről és az ő fiáról, Andrejről, hogy ők az országunkra törnek" – Saklovitij feljelentésének első mondata: Bojti 2019, 298). A kör ezzel bezárult: a feljelentést diktáló Saklovitij az uralkodó által végrehajtott névadói aktusról tudósító beszámolójával pontot tesz a *Hovanscsina* eddig zajló megnevezési játékaira. Ezzel az opera nézője a „hovanscsinában" találja magát, és föl van adva neki a lecke: *mit jelent pontosan az opera címe, mit nevez meg vele a szerző?*

A következőkben az *egymásból kifejlő* jelenetek sorából a *megnevezési játék* szempontjából kulcsfontosságú láncszemeket emelem ki. Ezek az egymásba fonódó láncszemek hozzák létre a *Hovanscsina* drámai építményét. A dantei *Commedia* verssorainak egymásból való *kifejléséről* író Oszip Mandelstam szerint Dante a tercinák, illetőleg a tercinákat alkotó verssorok egymásutánjából *„sajtolja ki"* a *Commedia* egészét. Mandelstam *Dantéjából* hosszabban idézek:

> Danténál nem egy, hanem rengeteg forma van. Ezek egymásból préselődnek ki (…) Ő maga mondja: »Kisajtolnám a levet az elképzelésemből, a koncepciómból…« (*Inf.* XXXII, 4.) – vagyis az ő számára a forma – törköly, nem pedig burok.
> Így hát, bármilyen furcsa is, a forma kisajtolódik a koncepcióból, a tartalomból, amely mintegy körülburkolja. (…)

> A költemény formaképzése felülmúlja a szerzői munkáról és a szerkesztésről alkotott fogalmainkat. (…) A rendelkezésre álló, hozzávetőleges meghatározások a legkevésbé sem veszik figyelembe a *metaforikus rögtönzést.* (…) Csakis *a metafora segítségével* fedezhetjük fel annak a formaképző ösztönnek kézzelfogható helyét, amellyel Dante összegyűjtögette és formába öntötte terzináit.[14] (Mandelstam 1992, 94–95.)

Miért fontosak, miképpen szólhatnak hozzá a *Hovanscsina* értelmezéséhez Mandelstam megfigyelései Dante formaképzéséről az *Isteni színjáték*ban? A „megnevezési játék" – mint azt a Fehér Hattyú - Hovanszkij identifikáció is példázza – a zeneszerző kezében a metaforaképzés eszköze. A Mandelstam-idézet utolsó mondata pedig a metaforának a formaképzésben játszott meghatározó szerepére világít rá.

Mielőtt továbblépnénk, két irodalmi példán szeretném illusztrálni azt a poétikai potenciált, amely a *Hovanscsina*ban kulcsszerephez jutó sajátos orosz névadási eljárásban rejlik. Az orosz nyelv *-scsina* végződésű, valamely ismert személynévre visszamenő elvont főnevei többnyire pejoratív töltéssel bíró kifejezések. Dosztojevszkij *Ördögök* című regényének egyik szereplője, Sigaljov felvázolja az általa elképzelt jövőbeni Oroszország társadalmát, amely az ötletgazda nevéről a „sigaljovscsina" nevet kapja. Az „oblomovscsina" szó keletkezéstörténete ugyancsak egy megnevezési játék. Ivan Goncsarov regényében, az *Oblomov*ban a főhős egy már-már paradicsomi életformát vázol fel, amire az „örökösen mozgásban lévő" Stolz keresetlenül odavágja:

> Ez nem élet! (…) Ez… (Stolz *elgondolkozott, keresgélt, hogy nevezze* az ilyen életet.) Ez valami (…) oblomovizmus [обломовщина] – mondta végre.[15] (Goncsarov 1960, 191.)

A *Hovanscsina* második felvonása a fenti szóképzési művelettel zárul, amely az addig tartó megnevezési játékot összefoglalja és lekerekíti. (Közbevetőleg említek egy hasonló példát a megnevezési játékra egy egészen más stílusú, más korban keletkezett operából, Mozart *Così fan tutte*jából, ahol maga a zene, jelesül a zenekari nyitány „mondja ki" az opera címét: „così fan tutte".)

Vajon „pontot tesz-e" a cár lakonikus, az összeesküvésnek nevet adó, a *névadással* az összeesküvők sorsát megpecsételő megjegyzését közvetítő Saklovitij a *Hovanscsina* megnevezési játékának végére a második felvonásban? Abban az értelemben igen, ahogyan a mondat végére tett pont lezárja az adott mondatot. A második felvonás végén a „hovanscsina" név azonban egy új „mondatot" nyit meg. A *Hovanscsina*ban folyó megnevezési játékok sorában még egy kiemelt jelen-

[14] A Dante-idézet Makai Imre fordítása. Kurzív kiemelés tőlem.

[15] Kurzív kiemelés tőlem.

tőségű elemről kell szólni, ez pedig Vaszilij Golicin herceg száműzetésbe vonulása a negyedik felvonás második képében: „Nézd a! Itt jön, itt hozzák, tényleg" (Bojti 2019, 343). A falusiak által felvezetett jelenet, amelyben magának Golicinnak a neve nem hangzik el (a következő jelenetben halljuk csak, Hovanszkij nevével együtt), *a jelentésnek rámutatás általi megmagyarázásával* nevezi meg a száműzetésbe hurcolt herceget. A második felvonásból ismert jóslásdallam a negyedik felvonás zenekari bevezetőjeként tűnik fel ismét, jelezve, hogy a színpadon Golicint viszik a száműzetésbe. (A Wiener Staatsoper felvételén: 2:44:17–2:47:50.)

Márfa jóslata ezzel beteljesedett. A megnevezési játékot, amelyet a falusi nép is megerősít („itt jön, itt hozzák"), ezúttal a zenekari bevezetés prezentálja. A negyedik felvonásban a színen áthaladó kegyvesztett száműzött és a második felvonás nagy hatalmú európéer államférfiúja között a beazonosító (felismerési) szinapszist a zenei téma ismétlődése teremti meg. Ez a fajta tiszta zenei (zenekari) megoldás a már említett Mozart-opera, a *Così fan tutte* nyitányában alkalmazott megnevezési játékra emlékeztet.

A *Hovanscsina* megnevezési játékát tehát „nem önmagában kell megfigyelnünk". A megnevezési játék a jelentéshez elvezető metaforaképzés szolgálatában áll. A hattyúra alapozott, továbbá a Péter cár szóalkotásából („hovanscsina") tovagyűrűző megnevezési játékok (ideértve a Golicint rámutatással megnevező zenekari bevezetőt is) farvizén úszva születnek meg azok az aktuális jelentéssel felruházható zenei-dramaturgiai *„mondatok"*, amelyek összessége – értelemszerűen nemcsak *nyelv-*, de *zenei játék* révén is – alkotja a *Hovanscsiná*t.

Bibliográfia

Bojti János, A rekonstruált *Hovanscsina*, hangszerelés: https://hun.khovanshchina.com/reconstructed-version-of-khovanshchina.html

Bojti János (2006), *Muszorgszkij:* Hovanscsina – *partitúra és szólamok*, Budapest, a szerző magánkiadása.

Bojti János (2019), *Muszorgszkij Hovanscsinája*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa.

Bojti János (2020), *Mussorgsky, Khovanshchina*, Editio Musica Budapest, Universal Music Publishing.

Bojti János – Papp Márta (1997), *Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések*, Budapest, Kávé.

Bulgakov, Mihail Afanaszjevics (2011), *A Mester és Margarita* (ford. Szöllősy Klára), Budapest, Európa.

Goncsarov, Ivan Alekszandrovics (1960), *Oblomov* (ford. Németh László), Budapest, Európa.

Mandelstam, Oszip Emiljevics (1992), Beszélgetés Dantéről, in uő, *Árnyak tánca* (ford. Makai Imre), Budapest, Széphalom, 82–131.

Mezősi Miklós (2006), *Zene, szó, dráma. Színjátékok és szín(e)változások*, Budapest, Kijárat.

Mezősi Miklós (2007), A *Borisz Godunov*-szüzsé: történet(és)írás. Az autoritatív elbeszéléstől a művészi szkepszisig: Karamzin, Puskin és Muszorgszkij feldolgozásai, *Literatura* 2007/1., 19–29.

Nietzsche, Friedrich (2018), *A vidám tudomány – „La gaya scienza"* (ford. Óvári Csaba), Máriabesnyő, Attraktor.

Орлова, Александра Анатольевна – Пекелис, Михаил Самойлович (1972), *Модест Петрович Мусоргский – Литературное наследие*, II. köt., Москва, Музыка.

Pálos Máté (2024), „Ez egy vidéki ország. Kispadokkal és komákkal." – Grecsó Krisztián-interjú, *Magyar Narancs* 2024. január 28.

Papp Márta (1983), Liszt és Muszorgszkij kapcsolatának valódi és hamis dokumentumai, *Muzsika* 1983/10., 3–10.

Ricoeur, Paul (2006), *Az élő metafora* (ford. Földes Györgyi), Budapest, Osiris.

Wittgenstein, Ludwig (1998), *Filozófiai vizsgálódások* (ford. Neumer Katalin), Budapest, Atlantisz.

A Wiener Staatsoper 2017. 09. 11-i *Hovanscsina*-előadása ezen a linken érhető el:
https://www.operaonvideo.com/khovanshchina-vienna-2017-guttler-furlanetto-angerventris/#information

URBÁN BÁLINT

A szimbolizmustól a heteronímiáig – Fernando Pessoa és a statikus dráma

Fernando Pessoa műnemeken, műfajokon és különböző diszkurzív modalitásokon átívelő életművében kitüntetett szerepe van a drámai szövegeknek és a drámáról, valamint a színházról való gondolkodásnak. A portugál szerző nemcsak számos drámát és színházelméleti szöveget hagyott hátra, de magára a nemzetközi modernség diskurzusában is egyedülállónak számító heteronímia jelenségére is egyfajta drámaként hivatkozott, mely felvonások helyett különböző poétikákat és világlátásokat képviselő emberek között (drama em gente) bontakozik ki (Pessoa 2007, 127). Jelen tanulmány keretében Pessoa *O Marinheiro* (A tengerész) című drámáján keresztül igyekszem megvilágítani, miért van kiemelt jelentősége az életművön belül a drámának és a színháznak mint művészeti formáknak, valamint a drámáról és a színházról való gondolkodásnak. Pessoa egyetlen még életében publikálásra került drámai szövege fokozott jelentőségű nemcsak a portugál szerző irodalmi projektje szempontjából, de a portugál Modernismo sajátos diskurzusának horizontján is, mivel egyszerre mutatja fel a pessoai heteronímia gondolatiságát és a félperiférikus portugál irodalmi tér önmeghaladási lehetőségét. A darab és rajta keresztül a heteronímia – illetve egy tágabb irodalomtörténeti kontextusból szemlélve a portugál Modernismo – értelmezése meglátásom szerint elválaszthatatlan a statikus színház (teatro estático) pessoai elméletétől, így az alábbi írásban a portugál Modernismo sajátos diskurzusából kiindulva igyekszem felmutatni a színmű és a heteronímia közötti kapcsolódási pontokat, valamint a pessoai statikus színház összetett viszonyát a szimbolista dráma- és színházelgondoláshoz.

A portugál Modernismo

Az *O Marinheiro* a portugál Modernismo elsődleges fórumaként jegyzett, 1915-ben kiadott *Orpheu* című folyóiratban került publikálásra. A lapot Pessoa és egy Párizsban élő, az irodalmi és a művészeti modernség irányába hozzá hasonló módon elkötelezett portugál költő és prózaíró, Mário de Sá-Carneiro indította útjára

hosszas tervezgetés után azzal a nagyravágyó céllal, hogy általa fogják megújítani, aktualizálni, modernizálni és europaizálni a jellegzetesen félperifériás pozícióba süllyedt portugál kulturális mezőt. Egy az *Orpheu* megjelenése idején keletkezett levélben Pessoa lényegre törően fogalmazta meg az ő és Sá-Carneiro nevével fémjelzett új irodalmi generáció, valamint a folyóirat célitűzéseit. A levél végkicsengése szerint az *Orpheu* feladata nem más, mint radikálisan megváltoztatni a nemzet lelkiállapotát (psiquismo nacional), „amelyet minden oldalról meg kell hogy dolgozzanak és át kell járjanak az új eszmeáramlatok és érzelmek, hogy kirángassanak bennünket tespedésünkből (estagnação)" (Pessoa 2001a, 26). Az *Orpheu* ennek fényében egy összetett, művészeti ágakon átívelő forradalom segítségével szándékozta megújítani a nemzetet és próbálta kiragadni Portugáliát az évszázadok óta kísértő társadalmi, gazdasági és kulturális visszamaradottság – a levélben tespedésként és bénultságként hivatkozott – állapotából. A Pessoa és az *Orpheu* körül csoportosuló értelmiségi kör elgondolásai szerint ahhoz, hogy a nemzet le tudja küzdeni a modernitás felvilágosodáson alapuló programjának megvalósításában kialakult komoly deficitet, és hogy be tudjon lépni a nagy kultúrateremtő potenciállal rendelkező, globális jelentőségű modern nemzetek rendjébe,[1] messzemenően meg kell reformálni mind a gondolkodást, mind a művészeti és társadalmi praxisokat. A nemzet ezen modernizálásának és átalakításának fő fórumát Pessoáék elgondolása szerint az *Orpheu* folyóirat képezte. Bár a folyóiratnak mindössze két száma jelent meg 1915-ben, sikerült nemcsak komoly vitát generálnia a közéletben a modern irodalmi áramlatokról és a kulturális megújulás lehetőségeiről, de egyúttal a teret is megnyitotta a 19. század kulturális örökségével leszámoló, elsősorban a történeti avantgárd logikáját követő irodalmi és képzőművészeti irányzatoknak. Annak fényében, hogy az *Orpheu* oldalain jelentek meg először a portugál irodalmi mezőben a századfordulós modernség diskurzusától radikálisan eltérő, az avantgárd különböző esztétikáit mozgató szövegek és képek, egyáltalán nem meglepő, hogy a folyóirat nemcsak a portugál Modernismo kezdőpontjaként, de egyúttal egy komoly kulturális és esztétikai vízválasztóként is beleíródott a portugál kultúra történetébe.

A folyóirat irodalmi profilja mindazonáltal korántsem korlátozódott a kísérletező jellegű avantgárd irányzatokra. Esztétikájában megfigyelhető egyfajta kettősség, hiszen az avantgárd poétikákat mozgató szövegek mellett oldalain több, a századfordulós modernség világába tartozó vers, kispróza és illusztráció is megjelent. Az *Orpheu*t így egyfajta poétikai és ideológiai hibriditás jellemzi, hiszen a századvég olyan jellegzetes irányzatai, mint a szimbolizmus, a dekadencia és a sajátosan portugál neoromantikus irányzat, az úgynevezett saudosismo keveredik benne az avantgárd – elsősorban a futurizmus, a kubizmus és a dadaizmus, vala-

[1] Mindennek fényében nem meglepő, hogy a folyóirat tervezgetése során Pessoa és Sá-Carneiro levelezésében az *Europa* volt az egyik első címötlet (Sá-Carneiro 2015, 231).

mint a Pessoa által életre hívott új portugál izmusok – kísérletező formanyelvével (Quadros 1989, 20–21). Az *Orpheu* Matei Calinescu kifejezését használva a modernség két különböző arcát mutatja fel egyszerre (Calinescu 2003, 246–247), azaz ha a modernséget egy olyan több fázisra osztódó, saját esztétikai alapállásait több ízben felülíró és átszervező képződményként tételezzük, melyben az egyes szakaszok alapvetően szubjektumfelfogásuk és jelhasználatuk tekintetében különíthetőek el egymástól (Kulcsár-Szabó 1993, 44–45), akkor a folyóirat tulajdonképpen egyesíti a modernség első, a századfordulóra jellemző, klasszikus (esztétista) fázisát az avantgárd mozgalmak 20. századi felbukkanásával érvényre jutó második, radikális és kísérletező fázisával. A modernség különböző és alapvetően egymást kizáró formációinak ezen hibrid érvényesülése mindazonáltal nemcsak az *Orpheu* és a portugál Modernismo szerkezetében figyelhető meg, de áthatja a Modernismo úttörőjének és legparadigmatikusabb figurájának tartott Pessoa életművét is – elég, ha csak feleleventjük a posztszimbolizmusból a kubizmus és a futurizmus világába tartó, három új portugál -izmuson (paulismo, interseccionismo, sensacionismo) keresztül elgondolt és végigvitt irodalmi tervezetet vagy akár az egyes heteronimek között kirajzolódó markáns poétikai és ideológiai ellentéteket. Bár az *Orpheu* első számában megjelentetett *O Marinheiro* és Pessoa további drámai szövegei elsősorban a századfordulós esztétizáló modernség poétikai világához kötődnek, a darabban felmutathatók Pessoa a modernség különböző fázisain átívelő, komplex irodalmi tervezetének gyökerei, valamint a heteronímia elméletének egyik első allegorikus megjelenítése is.

Az, hogy az *O Marinheiro* kiemelkedő jelentőségű szövegnek számít Pessoa és a Modernismo irodalmi törekvéseit illetően, több oldalról is alátámasztható. Egyfelől kifejezetten jelentéses, hogy számtalan lírai és prózai szövege helyett Pessoa pont a színdarabot szerkesztette bele az *Orpheu* reprezentatív első számába. Az ugyanabban a számban megjelent két további Pessoa-vers – nevezetesen a magyar fordításban is olvasható *Opiário* (Opiárium) és az *Ode Triunfal* (Győzelmi Óda) – Álvaro de Campos heteronimfigura neve alatt került be a lapba, melynek köszönhetően Pessoa kizárólagos módon a színdarabjával képviseltette magát a fentebb már részletezett, komoly kulturális ambíciókkal fellépő folyóirat debütáló számában. Mindemellett azzal, hogy a saját nevén jegyzett dráma mellett két Álvaro de Camposnak tulajdonított verset is publikált a nagy jelentőségű első számban, Pessoa a heteronímia projektjét is az *Orpheu* közvetítésével indította útjára a portugál irodalmi mezőben. A dráma és ezen példaértékűen modern irodalmi jelenség így metonimikus közelségbe kerültek egymáshoz, ami filológiailag is alátámasztja a feltételezést, melynek értelmében az *O Marinheiro*t érdemes többek között a heteronímia felől is olvasni. A modernség különböző poétikáit mozgató három *Orpheu*-szöveg között kimutatható egyébiránt egy tematikus kapcsolódás is, hiszen az utazás és elsősorban a tengeren való utazás motívuma mind a drámában, mind pedig a két további versben hangsúlyos. Érdemes azt is kiemelni, hogy

a színdarab megjelenéséig és az *Orpheu* botrányáig Pessoát a portugál közélet elsősorban irodalmárként, kritikusként és esszéistaként tartotta számon, számos kritikája, valamint esszéje mellett mindössze egy verse és egy rövidprózai alkotása jelent meg nyomtatásban (Uribe 2020, 33–34). Kis túlzással élve tehát az *O Marinheiro* jelöli Pessoa szépírói debütálását, a tény pedig, hogy az előre kalkuláltan nagy port felverő, provokatív periodikában immáron egyértelműen felvállalt írói identitását a dráma műnemén keresztül érvényesítette, ismételten csak arra enged következtetni, hogy nagy jelentőségű szövegnek tartotta a színdarabot, főleg ha tekintetbe vesszük, hogy a folyóirat megjelenése idején már kéziratban rendelkezésére állt számtalan, később híressé vált verse, és a három nagy heteronimfigura is ki volt már dolgozva. Másfelől az *Orpheu* borítóján látható illusztráció is egyértelműen az *O Marinheiro* világát idézi. José Pacheco képén egy meztelen női alak áll kitárt kézzel, két hatalmas gyertya között, a meglehetősen stilizált háttérben pedig mintha egy hegyvonulatot lehetne látni. A kompozíció alapelemei Pessoa színdarabjának különböző motívumaival hozhatók kapcsolatba. A kép központjában álló figura az egymástól nehezen elkülöníthető három főszereplőnőt idézi, a gyertyák és a hegyvonulat pedig a drámai dialógust megelőző, rövid szerzői utasítás térreferenciáit jelenítik meg. Pacheco illusztrációját emellett átjárja a darabra is fokozottan jellemző, a szimbolista hagyományból megörökölt sejtelmesség és misztikum. A századvég esztétikáját és grafikai trendjeit idéző kép tulajdonképpen értelmezhető az *O Marinheiro* illusztrációjaként is, mely a darab szövegéből kiindulva szabadon újrarendezi a színmű vizuális alapmotívumait. Harmadfelől pedig az archívum kutatása során előkerült a dráma angol, illetve francia nyelvű változata is, azaz Pessoa egy esetleges nemzetközi kiadást szem előtt tartva lefordította a szöveget az általa behatóan ismert és használt két idegen nyelvre, ami szintén alátámasztja a feltevést, melynek értelmében Pessoa paradigmatikus szövegként tekintett a darabra (Fischer 2012, 4–5).[2]

Pessoa és a szimbolizmus

Az *Orpheu*ban megjelentetett *O Marinheiro*, ahogy arra már utaltam, Pessoa egyetlen ténylegesen befejezett és még életében publikálásra került színműve. A drámaírás kérdése és a színházról való gondolkodás azonban már jóval a darab megírása előtt felbukkannak az életműben, és egészen élete végéig elkísérik Pessoát. Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk Pessoa és a dráma mint műnem, valamint a

[2] A töredékes francia és angol fordítás keletkezési ideje nem határozható meg egyértelműen, így Claudia J. Fischer szerint valószínű, hogy Pessoa a francia szimbolista dráma hatása alatt franciául kezdte el írni a szöveget, majd belátva irodalmi kifejezőkészségének korlátait végül az anyanyelvén alkotta meg a végleges változatot (Fischer 2012, 16–20).

színház mint művészeti forma kapcsolatát, elengedhetetlennek tartom a szimbolista dráma és az *O Marinheiro*, illetve egy tágabb kontextusban Pessoa és a szimbolizmus között fennálló hatástörténeti viszony feltérképezését.

Pessoa egyértelműen definiálta az *O Marinheiro* műfaját. „Statikus dráma egy képben" (drama estático em um quadro) – olvasható az architextuális hivatkozás a darab címe alatt (1915, 27). Az önmagában meglehetősen paradox statikus dráma kifejezést a portugál szerző a szimbolista hagyományból és Maurice Maeterlinck drámafelfogásából kölcsönözte. A szimbolizmusnak nagy hatása volt Pessoa írói világának formálódására. 1932-ben egy lisszaboni folyóirat több portugál írónak – köztük Pessoának is – feltette a kérdést, hogy mely szerzők, szövegek, könyvek és irodalmi áramlatok hatottak leginkább írói fejlődésükre. Pessoa egy terjedelmes levélben válaszolt a felkérésre, melyben részletezte, hogy a Dél-Afrikában töltött gyerekkora és serdülőévei során a brit szellemiségben és angol nyelven folyó oktatásnak köszönhetően alapvetően olyan angol nyelvű szerzők keretezték korai intellektuális fejlődését, mint Shakespeare, Milton és a romantikus költők. 1905-ös Lisszabonba való költözése után azonban már sokkal inkább a görög és a német filozófia, valamint a francia dekadensek bűvkörében élt (Pessoa 1999, 279). A dekadencia és a szimbolizmus kérdése meghatározó Pessoa első portugál nyelven megjelentetett komolyabb szövegében is. A *Nova Poesia Portuguesa* (Új portugál költészet) címmel 1912-ben publikált esszésorozat első olvasatra nem más, mint egy éppen kibontakozóban lévő, a szimbolizmus formanyelvét is mozgató, nemzeti neoromantikus költészeti irányzat, az úgynevezett portugál saudosismo értelmezésére és kontextualizálására tett kísérletet. Pessoa ezzel a portugál irodalom jövőjével és saját művészi aspirációjával kapcsolatban is messianisztikus hangnemet megütő cikksorozattal debütált az irodalmi térben, és vált egy csapásra ismert figurájává a portugál kulturális életnek. Az esszék tulajdonképpen olvashatók Pessoa irodalmi projektjének egyik legelső megfogalmazásaként, hiszen a saudosismo költészetét egy eljövendő, globális jelentőségű portugál irodalmi és kulturális forradalom előzményeként értelmezi. A saudosismo mozgalmával teret nyerő új portugál költészet értékelése során kiemeli, hogy az messzemenően szubjektív, valamint sokat foglalkozik a lélekben keringő különböző érzetek (sensações) és gondolatok (ideias) elemzésével, melynek köszönhetően akár egy újfajta szimbolizmusként is lehetne azonosítani. És bár a szimbolista hagyománnyal való kapcsolata egyértelmű – hiszen ugyanolyan szubjektív, homályos (vago) és kifinomult (subtil), azaz tudatosan törekszik az érzések és a benyomások többértelművé alakítására –, meghaladja a szimbolizmust, mivel kifejezésmódja összetettebb, és a szimbolista iskola mindenre rátelepedő, abszolút szubjektivitását is képes ellensúlyozni egyfajta természetközpontú objektivitással (Pessoa 2000, 36–67). Pessoa olvasatában az új portugál költészet tulajdonképpen nem más, mint a szimbolizmus meghaladása a nemzeti kultúrában és a portugál nyelvben gyökerező kreativitás segítségével. Az új portugál költészet – melynek kiteljesedését profetikus

módon majd saját életműve hozza el – így nemcsak összetettségével, de nemzeti jellegével is túlmutat a francia ihletettségű, nemzetközi szimbolizmuson (Pessoa 2000, 76).

Az *Orpheu* megjelenését követően Pessoa írt egy terjedelmes levelet egy angol kiadónak egy a folyóiratban publikáló portugál költők verseit összegyűjtő, angol nyelvű antológia lehetséges megjelentetéséről és a portugál modern mozgalom nemzetközi meg- és elismertetéséről. Az *Orpheu* jelentőségét, esztétikáját és céljait taglaló, angolul megfogalmazott szövegben Pessoa a Modernismo hatástörténeti horizontjába is egyértelműen beemeli a szimbolizmust:

> That it does represent, both fundamentally (in it's metaphysical substance) and superficially (in its innovations as to expression) a new species of Weltanschauung, we have no hesitation in claiming. (…) As to derivation, then; the enumeration of our origins will be the first element of the movement. We descend from three older movements – French "symbolism", Portuguese transcendentalist pantheism and the jumble of senseless and contradictory things of which futurism, cubism and the like are occasional expressions, though, to be exact, we descend more from the spirit, than from the letter of these. (Pessoa 1972, 127–128.)

A saudosismo és a történeti avantgárd mozgalmak mellett a szimbolizmus képezi tehát mind Pessoa, mind a portugál Modernismo irodalmi reformprogramjának egyik fontos kiindulási pontját. Ez a gondolat Pessoa már említett, gyors egymásutánban életre hívott irodalmi izmusaiban is visszaköszön, hiszen az egymást felülmúló és bekebelező izmusok szekvenciájára épülő, éppen ezért egy háromlépcsős irodalmi megújulás ígéretével jelentkező, avantgárd ihletésű program első fázisát a paulismo képezi, mely egyfajta, a szubjektív és az objektív világ összefonódásán alapuló, távoli asszociációkat és gondolatokat egymás mellé rendelő posztszimbolista poétikát működtet. A rövid életű paulismót az immáron komolyabb elméletalkotással megtámogatott, a kubizmus esztétikájából inspirálódó interseccionismo váltja le, mely végül átalakul a legautentikusabb pessoai izmusba, az úgynevezett sensacionismóba.

Mindebből láthatjuk, mekkora szerepe volt a szimbolizmusnak mind Pessoa intellektuális formálódásában, mind a Modernismónak és az azzal számtalan ponton érintkező saját irodalmi projektjének artikulálódási folyamatában. Mindazonáltal a portugál szerző sokáig kizárólagos módon a költészeten keresztül kapcsolódott a szimbolizmushoz. Baudelaire, Verlaine és Mallarmé neve gyakran felbukkan különböző kritikai, irodalomelméleti és programadó írásaiban, esszéiben és a levelezésében (Pessoa 2000, 22; 106; 180; 188; 369), de a francia szerzők mellett behatóan ismerte a szimbolizmus portugál képviselőit is, nevezetesen Cesário Verdét, Camilo Pessanhát, Gomes Lealt és Eugénio de Castrót. A szimbolista drámával viszont feltehetően csak 1914-ben került kapcsolatba. A Pessoa magánkönyvtárán

végzett kutatások jóvoltából tudjuk, hogy ennek az évnek a júniusában, ráadásul pont a születésnapján került tulajdonába Maeterlinck háromkötetes, a szerző előszavával ellátott drámaantológiája. A könyvben számos helyen – de leginkább az *O Marinheiró*val több ponton is összefüggésbe hozható *Hívatlan vendég* című darabban – találni aláhúzásokat és oldalszéli jegyzeteket,[3] hasonlóképpen André Beaunier *La Poésie Nouvelle* (Az új költészet) című, a szimbolista költészetnek szentelt monográfiájának Maeterlinck-fejezete is aláhúzásokkal tarkított. Mindemellett egy júniusi naplóbejegyzés is megerősíti, hogy Pessoa aktívan olvasta a belga szerző drámáit (Fischer 2012, 4). Az *O Marinheiró*ra és Pessoa további statikus drámáira tehát minden kétséget kizáróan Maeterlinck szövegei és színházfelfogása volt a legnagyobb hatással.

Maeterlinck statikus, szimbolista színdarabjai a dráma mint műforma 19. század végén bekövetkező komoly átalakulási folyamatának legreprezentatívabb művei. A belga szerző színházfelfogása nagyban eltávolodott a 19. század második felében uralkodó realista és naturalista hagyománytól, és darabjai radikális módon forgatták fel a dráma arisztotelészi alapelveit. Saját színműveire éppen ezért a kifejezetten paradox *drame statique*, azaz statikus dráma kifejezést használta. *Hétköznapi tragikum* című szövegében, melyet Pessoa nagy valószínűséggel nem ismert, abból a felismerésből indul ki, hogy az emberi létezést átható tragikum sokkal inkább általános érvényű és ontológiai, semmint hogy az emberi érdekek és törekvések egymásnak feszüléséből kialakuló konfliktusokból származna. „Létezik egy hétköznapi tragikum, amely sokkal valóságosabb, sokkal mélyebb, és valódi lényünkhöz sokkal közelebb áll, mint a drámai hősök tragikus kalandjai. Megérezni könnyű, az ábrázolása viszont annál kényesebb" (Maeterlinck 2000, 31) – kezdi gondolatmenetét a belga szerző. Az 1890-es évtizedben született darabjaiban pedig épp ennek az ontológiai, éppen ezért hétköznapi tragikumnak az ábrázolására tett kísérletet. Tragédiafelfogása szerint az igazi tragikum nem a drámákból és a színházi praxisból jól ismert konfliktusokban, katartikus pillanatokban, a pillanatokra összesűrűsödő szenvedésben és az egymásnak ellentétes törekvések súrlódásában rejlik, hiszen az nem pontszerű esemény, hanem sokkal inkább az emberi létezés sajátja, azaz tulajdonképpen a tragikum képezi a létezés alapstruktúráját. Olvasatában egy karosszékben ülő, mozdulatlan öregember, aki elmereng a létezés rejtélyén és a halál elkerülhetetlenségén, tulajdonképpen „drámaibb", mint a színházi hagyományból jól ismert, szenvedélyektől fűtött, önmagát a cselekvésnek átadó, romantikus hős. A létezés tragikumát feltáró, igazi drámának mindennek fényében tagadnia kell a cselekvést, és a mozdulatlan élet

[3] A jelenleg a Fernando Pessoa Múzeumban (Casa Fernando Pessoa) található több mint 1300, Pessoa jegyzeteivel és aláhúzásaival ellátott könyvet számláló gyűjtemény szinte teljes mértékben digitalizálva lett és szabadon hozzáférhető, így az egykor Pessoa tulajdonát képező Maeterlinck-kötetek is olvashatók: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-333_3

ábrázolásának kell szentelnie magát. „Azt vethetik a szememre, hogy a mozdulatlan élet nemigen látható, és hogy igenis kell néhány mozdulat, amely megelevenítheti, az az egy-két elképzelhető mozdulat pedig csak az eddig használatos kisszámú szenvedélyből táplálkozhat. Nem hinném, hogy valóban képtelenség volna statikus színházat csinálni" (Maeterlinck 2000, 33).

Hans-Peter Bayerdörfer olvasatában a Maeterlinck által létrehozott és kultivált statikus dráma az európai modernség első antiarisztoteliánus színműformája, hiszen abszolút módon iktatja ki a dráma arisztotelészi felfogásának leglényegibb strukturális elemét, a cselekményt (Bayerdörfer 1991, 125). Maeterlinck statikus drámáiban ténylegesen nem történik semmi, nincs külső cselekmény, minden és mindenki a századfordulóra jellemző bágyadtság és cselekvésképtelenség állapotában lebeg, az *ennui* passzív mozdulatlanságába merevedik, és minden csak sejtetve, sugallva van, melynek köszönhetően a szereplők ontológiai bizonytalansága episztemológiai bizonytalansággal egészül ki. A szereplők elvesztik identitásukat, azokat a sajátos karaktertulajdonságokat, melyeknek köszönhetően jól körülhatárolt, könnyen beazonosítható autonóm szubjektumokként működnének a dráma világában. Arisztotelész *Poétiká*ja szerint „[m]ivel a tragédia valamilyen cselekvés utánzása, cselekvő személyek hajtják végre, akiknek bizonyos meghatározott jelleggel kell rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodásuknak megfelelően; ezen az alapon állapítjuk meg a cselekedetek jellegét is" (Arisztotelész 1974, 15). Maeterlinck statikus drámáiban a szereplők viszont se nem cselekvőek, se nem rendelkeznek meghatározott jelleggel, melyet a legtöbb esetben a nevek hiánya is aláhúz.

Mindazonáltal Pessoa nemcsak Maeterlinck darabjait olvasta, de beható ismeretei voltak az európai drámairodalom kiterjedt történetéről is. Könyvtárában számos tétel található Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész, Marlowe, Shakespeare, Goethe, Racine, Voltaire, Csehov, Ibsen, Wilde és Jevreinov műveiből. Dráma- és színházfelfogására így Maeterlinck mellett az általa olvasott görög, Erzsébet-kori, klasszicista, romantikus és modern szerzők is hatottak, mindazonáltal nagyívű drámairodalmi tervezetéhez egyértelműen a belga szerzőtől kölcsönözte a statikus színház (teatro estático) kifejezést. Ahogy arra korábban már kitértem, a szimbolizmusnak komoly szerepe volt mind Pessoa esztétikai ízlésének formálódásában, mind saját irodalmi projektjének artikulálásában. A Portugáliában több mint két évtizedes késéssel megjelenő szimbolizmusnak az olyan, már említett költőkön keresztül, mint Eugénio de Castro, Gomes Leal, António Nobre, Ângelo de Lima vagy éppen az akkoriban még portugál gyarmatnak számító Makaón élő és alkotó Camilo Pessanha, nagy jelentősége volt a portugál költészetben, azonban a drámairodalomban és a színházakban nem tudott gyökeret verni a szimbolista esztétika. João da Câmara 1894-ben *Pântano* (Mocsár) címmel írt egy erőteljes maeterlincki hatásokat felmutató szimbolista színművet, amelyet be is mutattak, de a darab nem talált pozitív fogadtatásra a portugál közönség köreiben (Cruz 2001, 194). Ugyanebben az évben a portugál szimbolizmus úttörője és

programadó figurája, Eugénio de Castro is megjelentetett egy az évtized nemzetközi drámairodalmi tendenciáiba illeszkedő, mélyen szimbolista darabot *Belkiss: Rainha de Sabá, d' Axum e do Hymiar* (Belkiss: Sabá, Axum és Hymiar királynője) címmel, mellyel nemcsak a véleménye szerint hatalmas elmaradással küszködő portugál drámairodalmat és színházat próbálta meg aktualizálni, de egyúttal az európai drámában végbemenő változások élére is akart állni. Meglátása szerint Ibsen és Maeterlinck műveiben már elindult a dráma átalakulása, lényegi változás azonban még nem következett be, bár azt a századvég kulturális atmoszféráját átható sűrűség és idegesség megköveteli és ki is kényszeríti majd. Három képből álló saját darabjában az első részt a dikció, a másodikat a mimika, a harmadikat pedig a tánc uralja, és nemcsak a különböző reprezentációs formák, de a történelmi referenciák is keverednek a fantáziával – Pessoa a lényegi változás fontos részének tekintette a művét (Pereira–Cabral 2012, 267). Ahogy azt már korábban jeleztem, a portugál irodalmi és kulturális tér megkésettségének felszámolása, valamint a nemzetközi színtéren is vezető kultúrateremtő szerepre való törekvés Pessoa életművének és a Modernismo ideológiájának is kulcsmotívumát képezték, mindazonáltal De Castro és később Pessoa színházi törekvéseinek esetében mindennek még komolyabb implikációi voltak, hiszen a periferikus kultúrákra ráolvasott imitatív szerkezet és megkésettség a leglátványosabban a drámairodalomban és a színházban mutatkozott meg. A néhány említett szerzőt és szöveget leszámítva a portugál színház és drámairodalom a századfordulón komoly lemaradásban volt a nemzetközi tendenciákhoz viszonyítva, így nem csoda, hogy João da Câmara és Eugénio de Castro, valamint a szintén a szimbolizmushoz kötődő olyan drámaírók, mint António Patrício és António Ponce de Leão újító próbálkozásai nem találtak pozitív visszhangra a színpadokon. Mindezek alapján Robert Bréchon azon kijelentése, hogy Pessoa színművének nem volt semmilyen portugál előzménye vagy előképe, és a szöveg kizárólag francia mintákból táplálkozik (Bréchon 1999, 175), csak tovább erősíti a periferikus irodalmi hagyományokra ráolvasott mimetikus jelleget, és kétségbe vonható, hiszen ahogy azt láthattuk, a portugál drámairodalomban és színházban már a 19. század utolsó évtizedében megjelent a szimbolizmus, térnyerése és fogadtatása volt csak korlátozott. Nem zárható ki tehát, ahogy arra Flávio Rodrigo Penteado is utal, hogy Pessoa a nagy hatástörténeti előzményként elkönyvelt Maeterlinck-darabok és Oscar Wilde *Salomé*ja mellett ismerte és akár közvetett módon bele is dolgozta az *O Marinheiro* szövegébe az említett portugál szerzők műveit (Penteado 2021, 40). Bár a darab a szimbolista dráma csúcsidőszakaként számontartott századfordulós évtizedhez képest némi késéssel került megjelentetésre, a szimbolista dráma mérsékelt portugáliai térnyerése miatt mégis komoly újdonságnak számított az irodalmi térben, és illeszkedett az *Orpheu* kulturális modernizálási tervezetébe.

Pessoa drámatervezetei: a heteronímia és a statikus dráma

Az *O Marinheiro* mindazonáltal nemcsak az *Orpheu* tervezetébe illeszkedett, hanem Pessoa kiterjedt drámairodalmi projektjének is kitüntetett darabját képezte. A portugál szerző közel 30, alapvetően befejezetlen vagy vázlatos formában megírt színdarabot hagyott hátra, melyek nagy részét egy különböző neveken futó drámairodalmi és publikálási tervezetbe rendezte. A projektre a kéziratok hol Theatro Statico/Theatro Estático (statikus színház), hol Theatro d'Extase (extázisszínház), hol pedig Theatro Menor (kisebb színház) néven hivatkoznak. Ezek a döntően 1914 és 1918 között keletkezett tervek különböző felosztásokban és sorrendekben csoportosítanak több mint egy tucatnyi drámai szöveget (Pessoa 2017, 272–275). Az *O Marinheiro* minden esetben az első helyre kerül, mely megerősíti korábbi feltételezésünket a darab életművön belül elfoglalt jelentőségét illetően, és bár a folyamatosan formálódó publikálási tervezet elnevezésében megfigyelhető némi váltakozás, Pessoa leggyakrabban statikus színházként vagy statikus drámaként hivatkozik a projektre. Emellett az *O Marinheiró*val nagyjából egy időben keletkezett dráma- és színházelméleti szövegei is jellemzően a statikus dráma kérdését járják körbe.

Mielőtt rátérnék e statikus drámának szentelt szövegek elemzésére, úgy vélem, érdemes megvizsgálni a tervezetekre használt két másik kifejezést is. Az utolsó, mindössze öt színdarab címét tartalmazó vázlat a Theatro Menor (kisebb színház) címmel van ellátva. A kisebb jelző feltehetően a darabok terjedelmére utal, mivel a listázott szövegek az *O Marinheiró*val egyetemben jellemzően rövid, egyfelvonásos dialógusok. Az elsőre talán kissé bizarrnak tűnő középfokú melléknévből arra következtethetünk, hogy Pessoa egy másik publikálási projektet is kilátásba helyezhetett azon nagyobb terjedelmű, többfelvonásos drámái számára, melyeken évtizedeken át dolgozott, de végül ugyanúgy befejezetlenül maradtak, mint sok „kisebb" színmű. Az olyan fragmentált formában fennmaradt szövegek, mint az ötfelvonásosra tervezett, Pessoa által szubjektív tragédiaként (tragédia subjectiva) definiált verses dráma, a *Fausto*, valamint a szintén ötfelvonásos, angol nyelvű *The Duke of Parma: A Tragedy* nemcsak terjedelmüket tekintve, de poétikailag sem illeszkednek a szimbolista örökségből táplálkozó statikus dráma paradigmájába.

Míg az utolsó, drámai műveket listázó vázlaton a kisebb színház kifejezés szerepel, addig az első tervezeten viszont a Theatro d'Extase (extázisszínház) szóösszetétellel találkozunk. Az extázis fogalma a statikussághoz hasonlóan összefüggésbe hozható a darabok világával. Maria Teresa Rita Lopes olvasatában a kifejezést Pessoa nagy valószínűséggel Maeterlinck *Kék madar*ának egyik szerzői utasításából kölcsönözhette (Lopes 1977, 129), melyben leírásra kerül, hogyan bukkan elő egy asztalról leeső lámpa lángjából egy páratlan szépségű, vakító leplekbe öltözött szűzlány és áll meg a szoba közepén mozdulatlanul, egyfajta extázisban („se tient immobile en une sorte d'extase") (Maeterlinck 1920, 31). Bár

a titokzatos (szűz)lány, a lángokból sugárzó sejtelmes fény és a mozdulatlanság motívumai egyértelműen megjelennek az *O Marinheiro*ban, Lopes feltételezése az intertextuális áthallásról nehezen támasztható alá filológiailag, mivel nem bizonyított, hogy Pessoa olvasta a kérdéses Maeterlinck-darabot. A *Kék madár* történetesen nem szerepel a már említett háromkötetes drámaantológiában, melyet a portugál szerző ténylegesen ismert. Az *O Marinheiro* nyelvezetére és struktúrájára mindenekelőtt azon korai Maeterlinck-darabok – elsősorban a *Hívatlan Vendég*, a *Családi Kör*, valamint a *Vakok* – hatottak leginkább, melyek a gerincét képezik a Pessoa birtokában lévő és több helyen aláhúzott reprezentatív antológiának. Véleményem szerint a Lopes által felvázolt intertextuális kapcsolódás helyett sokkal relevánsabb Caio Gagliardi felvetése, aki a darab tematikus horizontjaival hozza összefüggésbe az extázis fogalmát. Az extázis, ahogy azt a görög szóalak jelöli, eredetileg valamilyen állapotból való kilépést, kívülállást jelent (*ἔκ + στασις – ἔκστασις*). Az *O Marinheiro*ban a kilépésnek több szempontból is központi jelentősége van, hiszen egyfelől a három női szereplő elhagyja a jól definiált drámai karakter arisztotelészi ideálját, valamint az episztemológiailag és ontológiailag egységes szubjektum pozícióját, másfelől pedig a darabban megfigyelhető egy az eleve csak homályosan definiált valóságból az álom és a fantázia birodalmába való folyamatos elmozdulás (Gagliardi 2013, 9). Mindemellett, ahogy arra már utaltam, a darab a heteronímia kialakulásának szcenírozásaként is olvasható, hiszen kikezdi a szerzőiség, a szerzői szubjektum hagyományos képzetét, ami meglátásom szerint összefüggésbe hozható az extázis mint kilépés, kívülkerülés szemantikájával. Az extatikus színház tehát értelmezhető a heteronim költészet egyfajta allegóriájaként, hiszen a rögzített biografikus és diszkurzív identitásból való kilépést jeleníti meg.

Röviddel az *O Marinheiro* és a nagy heteronimfigurák megszületése előtt keletkezett versekben, levelekben és töredékekben egyre jobban artikulálódik Pessoánál az én széthullásának és az önmagát, valamint a világot egyaránt ismerő és uraló, egységes szubjektumként való létezés lehetetlenségének tapasztalata.

> Nem tudom ki vagyok, miféle lelkem van. (…) Megsokszorozottnak érzem magam. Olyan vagyok, mint egy szoba, melynek számtalan mesés tükre hamis tükörképekké torzít egy egyedüli és eleve létező valóságot, mely egyik tükörben sem látható, mégis mindegyikben benne van. (Pessoa 2001a, 41.)

Ezt írja egy töredékben, míg egy versében az alábbi megállapításokat olvashatjuk: „Mert több vagyok, mint amit ismerek és érzek / Van bennem valami, ami túl van önmagamon" (Pessoa 2005, 167).[4] Leveleiben, jegyzeteiben és versvázlatai-

[4] A portugál nyelvű forrásokból származó idézeteket saját fordításban közlöm.

ban is lépten-nyomon az alábbi mondatra hasonló sorok kísértenek: „fátyolként rántom le magamról saját létem maszkjait" (Pessoa 2005, 184). Fernando Cabral Martins olvasatában egyenesen a szubjektum szétesésének és megsokszorozódásának gondolata, valamint az én és a másik egymásba fonódásának modernista képzetei uralják ezen, a heteronímia kiemelkedését közvetlenül megelőző időszak (1913–1914) szövegeit (Martins 2015, 140). Már címében is kifejezetten jelentéses a „Lemondás" (Abdicação) címet viselő vers, melynek kezdősoraiban a költői szubjektum kijelenti, hogy „Oly király vagyok, / ki önnön jószántából túladott / trónján, mely álma és unalma egyben" (Pessoa 2001b, 51). A szöveg egy összetett allegóriában mutatja fel a hagyományos szubjektumpozícióból való kilépés tapasztalatát. A szonettformában megírt költemény második és harmadik versszakában végigkövethetjük, hogyan válik meg a saját magát eleinte királyként azonosító beszélő először koronájától és jogarától, majd kardjától és páncéljától, hogy az utolsó versszakban végül maga mögött hagyja korábbi királyidentitását: „Testem-lelkem királyságát letéve, / beolvadok a néma, ősi éjbe, / akár a táj, mikor meghal a nap" (Pessoa 2001b, 51). Ha lefejtjük az utolsó versszakról a romantikus képzeletvilág jellegzetes toposzait, és a királyt azonosítjuk a költővel mint alkotó szubjektummal, akkor a hatalmi jelvényektől és a fegyverektől való megválás olvasható a költői identitást egyértelműen meghatározó poétikai és stiláris jellegzetességek elhagyásaként. Az attribútumairól lemondó király nem király többé, hiszen nem rendelkezik már az uralkodói identitását nyilvánvaló módon definiáló jelekkel és szimbólumokkal. Pessoa felfogásában a költőnek a királlyal analóg módon le kell mondania saját identitásáról, azaz ugyanúgy maga mögött kell hagynia a romantika által irodalmi konvencióvá tett autobiografikus költői ént, mint az egységes, könnyen beazonosítható beszédmódot és stílust. Mindennek tetejébe Pessoa egy levél mellékleteként küldte el a verset egy, a saudosismo mozgalmához kötődő költőbarátjának, Mário Beirão-nak. A levélben többek között kitér a vers keletkezési körülményeire, és mielőtt lezárásképpen csatolná a költeményt, megjegyzi, hogy „gyakran megesik velem egy furcsa jelenség: kettészakad az énem. De ilyen intenzitással még sosem éreztem ezt" (Pessoa 1972, 31).

Az extázis mint önmagunkból való kilépés, mint egy eleve adott és rögzített szubjektumpozíció elhagyása, tehát ott munkál az *O Marinheiro*ban és Pessoa számos, a darabbal nagyjából egy időben keletkezett szövegében, melyek egyszerre képezik a heteronímia kiemelkedésének egyfajta előzményét. Az extázis mindemellett meglátásom szerint az elszemélytelenedés (despersonalização) pessoai ideáljával is összefüggésbe hozható. Egy a halálának évében írott terjedelmes levélben Pessoa részletesen elbeszélte egy költőbarátjának, Adolfo Casais Monteirónak a heteronimek eredetének, kialakulásának és irodalmi színrelépésének történetét. Az egyszerre önértelmező és önmitizáló szövegben a heteronimfigurák felbukkanását egyfelől hisztérikus és neuraszténikus pszichológiai karakterével, másfelől pedig az elszemélytelenedésre és a tettetésre való hajlamaival magyaráz-

za. „Bárhogyan van is, heteronim-jeim tudati eredetét személytelenségre [despersonalização] és rejtőzködésre [simulação] ösztönző belülről fakadó és örökösen megnyilatkozó hajlamom magyarázza" (Pessoa 2001a, 33). A levélben említett *despersonalização* és *simulação*, melyeket meglátásom szerint érdemesebb elszemélytelenedésnek és tettetésnek fordítani,[5] minden kétséget kizáróan Pessoa szövegvilágának és a heteronímia jelenségének kulcsfogalmai. Elég, ha felidézzük a portugál szerző egyik legismertebb, akár *ars poetica*ként is olvasható versét, az *Autopszichográfiá*t, mely az alábbi sorral indul: „A költő mindig tettető" (Pessoa 2018, 87).

Ahogy azt már korábban említettem, Pessoa nemcsak a statikus színház kifejezést használta a legtöbbet publikálási tervezeteiben, de egyenesen több rövid elméleti írást is szentelt a statikus színház kérdésének, melyekben amellett, hogy definiálta, mit is ért a fogalmon, számba vette ennek a Portugáliában még tulajdonképpen ismeretlen színházi formának a fő jellegzetességeit.

> Statikus színháznak nevezem azt a színházi formát, melynek drámai történéséből hiányzik a cselekvés – azt a színházi formát, melyben a szereplők nemcsak azért nem cselekszenek, mivel nem mozognak a térben és nem is beszélnek mozgásról, de egyenesen képtelenek a cselekvésre; azt a színházi formát, melyben nincs se konfliktus, se jól lekerekített történet. Azt mondhatnák, hogy ez nem is színház. Én viszont meg vagyok győződve róla, hogy az, mivel a színház a teljesen lírai színház felé tart és a történet a színházban nem korlátozódik többé a cselekvésre, se a cselekvés kibontakozására és következményeire – hiszen célja a lélek általánosabb megmutatása,

[5] Kevés helyen lehet vitába szállni Albert Sándor kifogásolhatatlan színvonalú fordításaival, ez esetben azonban úgy gondolom, hogy a portugál *despersonalização* kifejezésnek sokkal adekvátabb megfelelője a személytelenségnél az elszemélytelenedés, hiszen nemcsak megtartja a prefixumot, de egyúttal ugyanúgy felmutatja a főnév alapját képező igét is, mint a portugál szó (personalizar – personalização – despersonalização). Az idézett szöveg egy későbbi bekezdésében egyébiránt Albert is elszemélytelenedésnek fordítja a *despersonalização*-t. A *simulação* kérdésében szintén célravezetőbbnek tartom a Pessoa-versekben gyakran előforduló tettetés kifejezést. Bár az eredeti portugál szöveghelyeken a legtöbb esetben a *fingir* ige áll, mely etimológiailag a latin *fingere* igére vezethető vissza. A *fingere* eredetileg valaminek a megformázását, formába öntését, kialakítását jelentette, és ebből az igéből deriválódott az *effigies* főnév is, mely képmást, hasonmást, másolatot, szobrot jelentett, és a Római Birodalomban gyakran halottakat ábrázoló szobrokra használták. A pessoai tettetés ennek értelmében tulajdonképpen interpretálható egyfajta közelítésként a *fingere* és az *effigies* eredeti jelentéstartományához, hiszen az egységes autobiografikus én felfüggesztésével (vagy „lemondatásával") megjelenő heteronim figurák létrehozása a szoborkészítés műveletére emlékeztet. Az *effigies* szemantikájával érintkezik az eredetileg színházban használt maszkokat, álarcokat jelölő *persona* jelentésmezeje. A jelentéstágulással személlyé, valakivé módosuló latin *persona* a portugálban *pessoa*. A költő neve és a szó közötti kísérteties egyezésre, valamint a pessoai költészetfelfogáshoz való illeszkedésre Octavio Paz hívta fel elsőként a figyelmet (Paz 1967, 4).

> az egymással váltott szavak és a megteremtett szituációk segítségével. (…) Lehetséges cselekmény nélkül feltárni a lelket, ahogy a mozdulatlanságból is lehet szituációkat teremteni, lélekpillanatokat, melyeknek nincs se ablaka, se ajtaja a valóságra. (Pessoa 1994, 113.)

A rövid definíciós kísérletben egyfelől Maeterlinck már idézett meggyőződése köszön vissza a statikus színház lehetőségéről, másfelől pedig Arisztotelész *Poétika*jának néhány alapfogalma is felmerül, mint például a cselekmény, a cselekvés, a szereplő vagy éppen a jól lekerekített történet. Pessoa mintha direkt használná a Maeterlinck által inkább mellőzött arisztotelészi terminológiát. A belga szerző darabjai kapcsán már láthattuk, hogyan haladja meg a statikus dráma a tragédia arisztotelészi struktúráit, melynek köszönhetően Hans-Peter Bayerdörfer az első anti-arisztotelészi dramaturgiaként azonosította Maeterlinck drámáit (Bayerdörfer 1991, 125–126). Az, hogy Pessoa feltételezhetően tudatosan a *Poétika* terminológiáját használja, összefüggésbe hozható a portugál költő modernista törekvéseivel, melyeknek segítségével igyekezett megtagadni az arisztotelészi princípiumokon alapuló, totalizáló esztétikát. Egy később keletkezett írásának már a címe is messzemenően árulkodó: *Följegyzések egy nem-arisztotelészi esztétikához (Apontamentos para uma estética não-aristotélica)*. A futurista heteronimfigurának, Álvaro de Camposnak tulajdonított szöveg a szépség és az arány ideáljaiban gyökerező arisztotelészi művészetfelfogással szegez szembe egy az erő és az érzékiség fogalmait előtérbe helyező, nietzschei ihletésű esztétikát. Míg az arisztotelészi elvek alapján létrehozott műalkotás az értelmen alapul, mesterséges, jól megszerkesztett, egységes és ennélfogva gyönyörködtet, addig a nem-arisztotelészi művész munkája az erővel átitatott érzékenységben gyökerezik, amely viszont gyönyörködtetés helyett leigáz (Pessoa 2001a, 69-70). Bár a szöveg Álvaro de Campos az *Orpheu*ban megjelentetett, poétikailag a futurizmus nyelvileg radikális világához közelítő, sensacionista ódáit (*Győzelmi Óda*; *Tengeri Óda*) azonosítja a nem-arisztotelészi művészet csúcsteljesítményeként, a nem-arisztotelészi művészetfelfogás részlegesen az *O Marinheiro*ban is tetten érhető, hiszen a darabnak a statikus dráma esztétikai ideálja értelmében nincs tulajdonképpeni cselekménye, a történet korántsem egységes és teljes, a szereplők nem definiáltak, a drámai fordulat és a felismerés pedig messzemenően kétséges, hiszen ha elfogadjuk, hogy esetlegesen bekövetkezik, akkor sem a cselekmény szintjén történik meg, hanem egy kifejezetten modernista, metairodalmi keretben, melynek értelmében a szereplők a darab végén megkérdőjelezik saját autonóm létezésüket, és felvetik annak a lehetőségét, hogy csupán megírt, fiktív karakterek. „Szakadék nyílt köztem és a hangom között…", mondja a három virrasztó nő közül az egyik, amire egy megszólalással később egy másik virrasztó nő reflektál: „Óh, de miért beszélünk? Ki beszéltet minket tovább? Miért beszélek, ha nem akarok beszélni?" (Pessoa 1997, 38–39.)

Egy másik, a statikus drámaprojektjének szentelt töredékes esszében Pessoa egyértelműen elkülöníti egymástól az arisztotelészi elveknek engedelmeskedő drámaformát a nem-arisztotelészi esztétikát követő színművektől. Érvelésének kiindulási pontját egy apodiktikus kijelentés képezi, melynek értelmében a dráma a legszintetikusabb és a legfelsőbbrendűbb irodalmi forma, hiszen egy autonóm művészeti diskurzusban egyesíti a vers líraiságát a próza történetorientált elbeszélő karakterével (Pessoa 2017, 276). Tekintetbe véve, hogy a Pessoa-életmű jóval tetemesebb hányadát teszik ki lírai és prózai kompozíciók, mint drámai szövegek, a kijelentés ismételten alátámasztja azt a korábban már felvázolt hipotézist, mely szerint a portugál szerző paradigmatikus szerepet tulajdonított a drámának saját esztétikai rendszerében. A továbbiakban Pessoa három különböző fajtáját különíti el a drámának: a dinamikus drámát, a statikus drámát, valamint a kettő fúzióját. A dinamikus dráma az arisztotelészi elveket követi, célja egy összefüggő cselekmény bemutatása, melyben jól definiált karakterek a törekvéseik vagy a cselekménysziuáció miatt összetűzésbe keveredne. A statikus dráma ezzel szemben nem akar bemutatni semmilyen cselekményt, ehelyett a tétlenséget, a mozdulatlanságot (inércias) kívánja megjeleníteni.

> (…) azt akarja megmutatni a lélekből, ami nem fordul át cselekvésbe és nem nyilvánul meg a cselekvés által, hanem ott marad benne teljesen és a jó dinamikus színházban sosem tud megjelenni a párbeszédekben. (…) A dinamikus színházban a lélek a maga szociális formájában nyilvánul meg; a statikus színház pedig a lélek kiismerhetetlen, individuális formájával szembesít. (Pessoa 2017, 277.)

Ugyanebben a szövegben Pessoa említést tesz első, készülőfélben lévő statikus drámájáról, az *O Marinheiró*ról, és kijelenti, hogy a darab három érzés kavargását igyekszik feltárni a lélekben, nevezetesen az unalmat/tétlenséget (tédio), a kétséget (dúvida) és az álmot (sonho) (Pessoa 2017, 277–278). A darab olvasása visszaigazolja a szerző önkommentárját, hiszen az *O Marinheiro* három szereplőjének diskurzusát minden kétséget kizáróan a tétlenség, az egyszerre ontológiai és episztemológiai kétség, valamint az álomhorizont uralja.

A félperiferikus portugál irodalmi mező modernizálásának gondolata, egy sajátosan nemzeti modernség irányába való törekvés, a szimbolista dráma meghonosításának és meghaladásának ideálja tehát összeérnek mind a darabban, mind Pessoa színházelméleti szövegeiben és további, döntően töredékes drámai szövegeiben a heteronímia diskurzusával, melynek segítségével Pessoának végül sikerült megvalósítania az *Orpheu* és a portugál Modernismo ábrándját a világirodalmi jelentőségű portugál irodalom képzetéről. Kijelenthető, tehát, hogy a portugál szerző színművein, színházelméleti szövegein és drámairodalmi projektjein keresztül újabb és újabb aspektusai világíthatók meg a Pessoa-életműnek, a heteronímia irodalmi gyakorlatának és a portugál Modernismo sajátos esztétikájának.

Bibliográfia

Orpheu. Revista Trimestral de Literatura 1915/1.

Arisztotelész (1974), *Poétika* (ford. Sarkady János), Budapest, Magyar Helikon.

Bayerdörfer, Hans-Peter (1991), Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie, in *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, szerk. Dieter Kafitz, Tübingen, Francke Verlag, 121–138.

Bréchon, Robert (1999), *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Record.

Calinescu, Matei (2003), *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press.

Cruz, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Verbo.

Fischer, Claudia J. (2012), Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'*O Marinheiro* de Fernando Pessoa, *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies* 2012/1., 1–69.

Gagliardi, Caio (2013), Introdução, in Fernando Pessoa, *Teatro do Êxtase*, São Paulo, Hedra, 9–47.

Kulcsár-Szabó Ernő (1993), Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége, *Irodalomtörténet* 1993/1–2., 39–66.

Lopes, Maria Teresa Rita (1977), *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português.

Maeterlinck, Maurice (1920), *L'oiseau bleu. Féerie en six actes et douze tableux*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle.

Maeterlinck, Maurice (2000), Hétköznapi tragikum (ford. Bárdos Miklós), in *Színházi antológia. XX. század – Gondolatok a színházról 1.*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi.

Martins, Fernando Cabral (2015), Notas sobre o diálogo poético entre Sá-Carneiro e Pessoa, *Estranhar Pessoa* 2015/2., 137–145.

Paz, Octavio (1967), Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo, *Revista de la Universidad de México* 1967/3., 4–7.

Penteado, Flávio Rodrigo (2021), António Patrício e Fernando Pessoa. O "teatro escrito" à luz do "teatro estático", *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies* 2021/19., 38–76.

Pereira, José Carlos Seabra – Cabral, Maria de Jesus (2012), Capere, Non Capi: Eugénio de Castro no contexto da "Internacional Simbolista", *Carnets Revue électronique d'études françaises de l'APEF* 2012/4., 263–273.

Pessoa, Fernando (1972), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, szerk. Jacinto do Prado Coelho – Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática.

Pessoa, Fernando (1994), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, szerk. Jacinto do Prado Coelho – Georg Rudolf Lind, Lisboa, Ática.

Pessoa, Fernando (1997), *O Marinheiro*, Lisboa, Expo 98 S. A.

Pessoa, Fernando (2000), *Crítica. Ensaios, artigos e entrevistas*, szerk. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

Pessoa, Fernando (2001a), *Önelemző és elméleti írások* (ford. Albert Sándor et al.), szerk. Pál Ferenc, Budapest, Íbisz.

Pessoa, Fernando (2001b), *Daloskönyv I.* (ford. Bernát Éva et al.), szerk. Pál Ferenc, Budapest, Íbisz.
Pessoa, Fernando (2005), *Poesia 1902-1917*, szerk. Manuela Parreira da Silva – Ana Maria Freitas – Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim.
Pessoa, Fernando (2007), *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*, szerk. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
Pessoa, Fernando (2009), *Sensacionismo e Outros Ismos*, szerk. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
Pessoa, Fernando (2017), *Teatro Estático*, szerk. Filipa Freitas – Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta-da-China.
Pessoa, Fernando (2018), *Bensőmben sokan élnek* (ford. Csuday Csaba et al.), szerk. Pál Ferenc, Budapest, Kárpát-medencei Tehetséggondozó Nonprofit Kft.
Quadros, António (1989), *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
Sá-Carneiro, Mário de (2015), *Em Ouro e Alma. Correspondência com Fernando Pessoa*, szerk. Ricardo Vasconcelos – Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China.
Uribe, Jorge (2020), Em vida de Fernando Pessoa – Lista de publicações 1912-1935, *Estranhar Pessoa* 2020/7., 13–52.

H. VÉGH KATALIN

Irodalom és pszichoanalízis

Alekszandr Etkind esszékötete az orosz irodalomról

Alekszandr Etkind, *Szodoma és Pszichéː Tanulmányok az Ezüstkor szellemtörténetéről*, ford. Pálfalvi Lajos, Budapest, MMA, 2024, 446 oldal.

Alekszandr Etkind (1955) kultúrtörténész és pszichológus jelentős életművének a magyar gondolkodás fókuszába helyezését ez idáig nagyban akadályozta a fordítások hiánya.[1] Ezért is nagy jelentőségű az MMA Kiadó és a fordító, Pálfalvi Lajos vállalkozása, amely nemcsak a hazai ruszisztika, hanem az olvasóközönség szélesebb körei számára is elérhetővé tette ezt az – először 1996-ben megjelent, majd 2015-ben jelentősen átdolgozott és kibővített – esszékötetet magyar nyelven.

A szerzőt aligha kell bemutatni az Oroszország jelene iránt érdeklődő olvasóknak: szinte minden (főleg angolul és oroszul megjelenő) műve igazi bestseller mind külföldön, mind idehaza. Műveinek alapgondolatai sommásan összegzik és értékelik az orosz történelmi múlt és a mai orosz valóság tényeit. Műveltsége és érdeklődési köre rendkívül széles spektrumú: kutatási területei közé tartozik többek között az európai és orosz értelmiségi történelme, az ökológia és a fenntarthatóság témaköre, a pszichológia és annak története, az orosz irodalom, filozófia, szellemtörténet, történelem és politikum, valamint az emlékezetkutatás. Művei közül érdemes kiemelni az *Elvetemült gyász* (*Warped Mourning*, 2013) című munkáját, amely a sztálinizmus áldozatainak állít emléket, továbbá a *Belső gyarmatosítás. Az élősködő állam kritikai elmélete* (*Internal colonisation*, 2015) című művét. Etkind számára egyértelműen viszonyulási alap a Nyugat, ahol az ökológiai tényezők nagy fokú figyelembevétele példaértékű lehet Oroszország számára is. Pesszimista szólamok és jóslatok is átszövik nézeteit: azt is leszögezi egy interjúban, hogy az emberiség nem tanul a múlt hibáiból, és folytonosan ismétli azokat. Ez a nézet némileg apokaliptikus látásmódot kölcsönöz nyilatkozatainak.

Sietek leszögezni, hogy nem hermeneutikai, poétikai vagy textológiai vizsgálatokra épülő hagyományos irodalomtörténeti-irodalomkritikai fejtegetéseket fogunk olvasni a szerző tollából. Ezek az esszék-tanulmányok freudi alapú,

[1] Etkind ez idáig magyarul megjelent művei: Alekszandr Etkind (1999), *A lehetetlen Erósza. A pszichoanalízis története Oroszországban* (ford. Bratka László), Budapest, Európa Kiadó; Alekszandr Etkind (1998), *Sabina Spielrein. Tiszta játék egy orosz lánnyal* (ford. Szőke Katalin), Budapest, Thalassa. (Ezenkívül néhány tanulmány olvasható a szerzőről magyar nyelven).

pszichoanalitikus rajzokra és tézisekre épülő portrék sorából összeálló szellemtörténeti-kritikai elemzések, amelyek egy újszerű, sajátos nézőpontból elemzik a vizsgált korszakot. Tárgyuk az orosz irodalom *Ezüstkora*,[2] ez a példátlan termékenységű művészeti-filozófiai korszak, amelynek meghatározó irányzata a szimbolizmus.[3] Etkind olyan pszichoanalitikusi kritikák sorát alkotja meg a szimbolizmus, a posztszimbolizmus és az avantgárd irodalmi jelenségeiről, amelyek az irodalmi szöveget a szerzőben rejlő félelmek, devianciák, tudattalan, elfojtott vágyak kifejeződési terepeként értelmezik a nagy elődök, Freud és Jung irodalomról írott elemző esszéihez hasonlóan.

Az irodalom és a pszichoanalízis gyakran összekapcsolódó fogalmak. Ennek az összefonódásnak a legmarkánsabb megjelenését Freud irodalomról írott esszéiben találhatjuk meg. Freud irodalmi, művészeti szövegeken keresztül bizonyította újszerű elméleti koncepcióit, fogalmait (Ödipusz-komplexus Szophoklész műve alapján, a hamleti személyiség ödipális jegyei, Leonardóról írott esszéje a narcisztikus egyéniség modelljéül szolgált, de számos esszéje foglalkozik emblematikus orosz irodalmi szövegek meghasadt személyiségű figuráival is). Freud véleménye szerint az irodalmi szövegekben megjelenő nyelvi és poétikai konstrukciók mozgatói a tudattalanban rejlő energiák. Hasonló pszichoanalitikusi szövegmegközelítés Etkind alapvető módszere is: elemzéseiben olyan hermeneutikai eljárásokat mutat be, amely az irodalmi szöveget a szubjektum önreflexív lelki mechanizmusaiból vezeti le.

Az *Ezüstkor* szellemtörténetének megjelenítésekor Etkind véleménye szerint meghatározó szerepet kap az orosz misztikus vallási mozgalmak hatása. Például Mandelstam is kölcsönöz a szektaalapító Tatarinovától metaforát a forradalmi események megjelenítésére, mint ahogy Gumiljov költészetében is felfedezhetők a misztikus mozgalmak jegyei. Ez az újszerű gondolati alapvetés – mint metatextus – minden fejezetben kulcsfontosságú, és szinte alig érintett problémakör a korszak vizsgálatában. Az erre való utalások a nagyon gazdag, több mint ezer irodalmi műre utaló forrásjegyzékben is megtalálhatók. Emellett a meghatározó szellemi-világnézeti alap mellett a freudi és jungi tételek játszanak fontos szerepet

[2] Az „Ezüstkor" az orosz kultúrtörténet négy évtizedére utaló bevett megnevezés a 19–20. század fordulóján, a szimbolizmustól az avantgárd irányzatok megjelenéséig. Alapja Anna Ahmatova versének metaforája: „S az ezüst hold fényesen / Az ezüstkor fölött megfagyott" *(Hős nélküli poéma)*. A terminus a puskini korszakot tekinti *aranykor*nak. A kifejezést néhány irodalomtörténész megkérdőjelezi, és a késő romantika terminust javasolja az irodalmi irányzatok összefoglaló megnevezésére. Az *Ezüstkor* irodalmával a *Helikon* 1980. 3–4. száma foglalkozott kiemelten, amelynek egyes alapvetései máig meghatározók a szimbolizmus irányzatával kapcsolatban. A szám Blok és Belij születésének 100. évfordulója kapcsán jelent meg ezzel a tematikával.

[3] Hasonlóan vélekedik Ady, a magyar szimbolizmus hazai irányzatának kiemelkedő alakja is a szimbolizmusról, azaz az irányzatot nemcsak poétikai, hanem filozófiai, világnézeti rendszerként is értelmezi.

a szellemtörténeti mozgások megjelenítésében (a kultúra mint a szexualitás szublimációja, apagyilkosság, rituális gyilkosság, Ödipusz-komplexus, elfojtott szexuális vágyak megjelenítése, kasztrálás, mazochizmus stb.) *Az interpretációk során e két szélső pólust – az orosz misztikus gondolkodásmódot és a nyugati pszichológiát – Etkind folyamatosan ütközteti egymással*. A konkrét irodalmi szövegek idézésén túl a legszubjektívebb műfajok (napló, levelezés, szemtanúk feljegyzései, anekdotikus történet, oral history) elemzései is fontos szerepet kapnak a korszak szellemtörténeti mozgásainak megjelenítésében. Az is jellemző tény, hogy az irodalmi szövegek ilyen mély pszichoanalitikai megközelítése nem Oroszországban, hanem egy huzamosabb ideje külföldön élő és dolgozó szerző tollából született meg.

Etkind otthonosan mozog mind az európai, mind az orosz kultúra területén, s ez lehetőséget ad számára egy sajátos kultúrantropológiai megközelítésre, amely a két kulturális kód folyamatos ütköztetése révén alakítja ki sajátos olvasatát. Ráadásul olyan interdiszciplináris módszert alkalmaz az irodalmi-filozófiai-szellemtörténeti jelenségek megközelítése folyamán, amelyek a modern pszichológiai, szociológiai és filozófiai eredmények átfogó tudásanyagát aktivizálják. Élvezetes stílusa következtében ezek az esszék nemcsak az ezt a korszakot tanulmányozó kutatók számára válnak lebilincselően érdekessé.

Az *Ezüstkor* etkindi kultúraértelmezése mögött, amennyiben az irodalom (irodalmi szöveg) válik a valóság megélésének egyetlen lehetséges eszközévé – azaz nemcsak poétikai rendszer, hanem egyszerre világnézet és filozófia is –, a korszak több irodalmár filozófusának (Andrej Belijnek, Vjacseszlav Ivanovnak) a kultúrafilozófiáját fedezhetjük fel. Ebben a felfogásban a szimbolizmus egyik kulcsfogalmának, az *élet-alkotásnak* (жизнетворчество) a jelentéstartama aktivizálódik, amennyiben a művészi eszközök általi életesztétizálás a létezés egyetlen lehetséges alternatívája. A két nagy fejezetcím, *A szöveg mint élet*, illetve *Az élet mint szöveg* a két súlyponti kérdést (irodalom és pszichológia, vagy Etkind szóhasználatával: kultúra és természet oppozícióját) jelöli, és arra is utal, hogy a szimbolizmus irányzata éppen ezt az oppozíciót igyekezett megszüntetni az alkotási folyamatban.

Etkind azonban továbbmegy a korszak szellemtörténeti jelenségeinek bemutatásánál. Merész vállalkozás ez a kötet: az irodalmi szövegek válogatásakor nem az életművek emblematikus darabjaira esik a hangsúly, hanem *a kánon perifériáján helyet foglaló szerzők vagy művek* kerülnek vizsgálódásainak középpontjába. További célja, hogy a kultúrantropológia és a pszichológia eszközeivel megkísérelje megragadni az orosz mentalitás lényegét. Végül az esszékötet „deheroizálni" akarja az *Ezüstkort*: a korszak romantikus idealizálásának hangnemétől szándékozik megfosztani, és annak kritikai történetét rekonstruálni. A metaforikus, bibliai és görög mitológiai nevekre épülő, tág terű metaforikus cím *(Szodoma és Pszichéé)* kitűnően érzékelteti a korszak világképének szélsőségesen polarizálódott, rendkívül összetett voltát, és annak szimbólumává válik, amelyben keveredik a misztikus-

erotikus, a földi és a szellemi, a természeti és a kulturális elem. Etkind érdeklődésének homlokterében annak a Nyugaton jelen lévő ruszofil hagyománynak a leírása áll, amely során a nyugati entellektüel romantikus, kapitalizmusellenes lázadása az orosz világot olyan egzotikus tájként értelmezi, amely lehetőséget ad(hat) utópisztikus, édeni vágyainak megjelenítésére (lásd például Rilke Oroszország-értelmezését). Az irodalmi szöveg megközelítésének szempontjából ugyanakkor problematikus lehet, hogy a mű elveszíti meghatározó fajsúlyát, és több esetben a pszichológiai tény illusztrációjául szolgál csupán.

Masochtól Kuzminig, avagy a vágy kontextualizálása

Az esszékötet nyolc nagyobb tematikai egységre épül. Az első a galíciai születésű Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) életművével, pontosabban annak különböző világnézetű orosz interpretációs olvasataival foglalkozik, mely életmű jóval túlnő szerzője irodalmi tehetségén. Olyan művekről esik szó, mint például a *Galíciai elbeszélések*, a *Donski gróf*, *A bundás Vénusz*, *Fedoszja*, *A hajdamákok* stb., melyek ugyan német nyelven íródtak, de már korán lefordították őket oroszra,[4] és felfigyeltek rájuk az orosz költők és írók.

Mind a terület (a művek a Kárpátokban, vagyis a „Galíciai Ruszban" játszódnak), mind a szerző személye (három kultúra és nyelv ütközése: egy Lembergben [Lvivben] rendőrfőnökként szolgáló osztrák nemes fiáról van szó, aki gyerekkora óta jól tudott oroszul, s akinek szláv legendákat mesélt és orosz dalokat énekelt a szoptatós dajkája) érdekes kontextust teremtett a műveknek. Mint Etkind kifejti, Sacher-Masoch korai regényeiben, *A prófétanő*ben, a *Káin örökség*ében és *A lélekszabadító*ban bemutatta a Kárpátokon túli szekták szemléletét, életét és világfelfogását, legfőképpen a hliszteket, szkopeceket, begunokat, valamint Dubovickij és Anna Tatarinova szektájának tevékenységét.[5] Mindez igen figyelemreméltó, ha

[4] Sacher-Masochot 1876-tól kezdve közlik a legnépszerűbb orosz lapokban, brosúrákban és önálló könyvekben.

[5] A *hlisztek* (az elnevezés az orosz хлысты 'ostor' szóalakból eredeztethető) az orosz úgynevezett szellemi keresztények egy titkos irányzata, amely az orosz ortodox egyházból vált ki, de hivatalosan nem szakadtak el tőle. Lelki vezetőiket és prófétáikat krisztusoknak és istenanyáknak nevezték. Extatikus forgások és korbácsolás által tudtak kapcsolatba lépni felsőbb erőkkel. A *begunok* (az elnevezés az orosz бегун 'szökevény' szóalakból eredeztethető) az óhitűek radikális csoportja volt, mely azután alakult ki, hogy 1766-ban enyhült a cári kormányzat felekezeti politikája, és sokan kompromisszumot kötöttek vele. A begunok nem tartoztak közéjük: ők úgy akarták megőrizni az igaz egyházat, hogy nem érintkeztek az antikrisztusi hatalommal és világgal, menekültek, rejtőzködtek előle. A Gonosztól való megmenekülés zálogát a folyamatos mozgásban látták. A *szkopecek* (az elnevezés az orosz скопить 'megcsonkítani' szóalakból eredeztethető) a 18. században megjelent keresztény mozgalom, amely az öncsonkítás és a kasztrálás általi megtisztulásban hitt. Alekszandr

tekintetbe vesszük, milyen óriási hatással volt ezeknek a szektáknak világszemlélete a szimbolista költők és írók kultúra- és irodalomfelfogására. Etkind számos olyan irodalmi példát idéz, amelyekben akár motivikus szinten, akár a szüzsé menetének megszerkesztésében, akár a trópusok szintjén párhuzamot vél felfedezni a hliszt vallási mozgalom jelenségei (például korbácsolás, csonkítás, erotikus perverzió, vérszerződés, vér ivása, istenanyakultusz) és orosz irodalmi szövegek között. Fjodor Szologub, Andrej Belij, Mihail Kuzmin, Marina Cvetajeva, Alekszandr Blok irodalmi művein keresztül bizonyítja a misztikus hagyományok erős, explicit jelenlétét a korszakban.

Masoch szenvedésfilozófiájának értelmezésében ugyanakkor sokszor az interpretáló szerzők gondolatai érhetők tetten. Ennek következtében a legkülönbözőbb olvasatok jönnek létre, melyek néhol egymás szöges ellentétei: hol a legnagyobb erkölcsfilozófusnak aposztrofálják Masochot, hol schopenhaueri halálértelmezést tulajdonít a recenzens a szövegnek, hol pedig a konkrét erotikus tartalom érzékletes leírása (az erotikával túlfűtött korszak elvárásainak megfelelően) kerül a középpontba. Etkind egy új (pszichoanalitikus) olvasatot javasol: szerinte Sacher-Masoch az új társadalmi rend leírását lehetővé tévő módként használja a szexuális viselkedés inverz formáit (a nép gyönyörű, kegyetlen, az értelmiség pedig élvezettel szolgálja ki kínzóját).

Sacher-Masoch és Mihail Kuzmin néhány művének párhuzamos értelmezése során Etkind a szimbolizmus metaforaelméletét is érinti: pontosan leírja, hogy a szó konkrét és metaforikus jelentésének egyszerre jelen lévő, folyamatos ütköztetése feszültségteremtő erővel bír, amely uralja a szövegek poétikai felépítését, ám ez a jelenség nemcsak a szimbolistáknál figyelhető meg, hanem a hliszt hagyományban is. A szimbólum használatának és beágyazottságának ilyen fokú kitágítása számomra hipotetikus értelemmel ruházódik fel: az orosz szimbolisták a szimbólumot transzcendens jelként értelmezték, a szimbolizmust pedig nem csupán poétikai-esztétikai, hanem filozófiai rendszerként és világszemléletként, amely az alkotás révén a vallási kinyilatkoztatás súlyával egyenértékű. Ennél tovább menve olyan transzszexuális értelmezésekkel ruház fel szövegrészeket a freudi kapcsolatok mentén, amelyek rendkívül távoli képzettársítások talajára vezetnek (például *„Miután kielégítették magukat, csak metaforákban beszéltek”* (Etkind 2024, 65). A szexualitás ilyen mértékű kiemelése a szimbolizmus alapvető trópusának, a szimbólumnak a világmegismerő és a másik, a transzcendens világ-

Dubovickij szektája szintén a test sanyargatására és a szexualitás megtagadására épült. Alakja egy Fjodor Szologub-regény főhősének megformálásában is felbukkan. Anna Tatarinova (1781–1840) misztikus vallási vezető volt, követői úgy vélték, hogy képes kapcsolatba lépni az isteni erővel extatikus látomásai során.

gal kapcsolatot teremtő kommunikatív funkcióját erősen profanizálja. Hiszen a szimbolizmus a kimondott képben valóságos vallásos-transzcendentális jelentéstartamot sűrített: a szót mágikus sugallatként értelmezték.

A forradalom mint kasztráció: a szekták misztikája és a test politikája Blok kései prózájában

A következő tematikai egység Alekszandr Blok személyiségével, világnézetével foglalkozik a kései próza tükrében. Szintén erősen pszichoanalitikai irányultságú, amennyiben egy ősi, hellén kasztrációs mítosz irodalmi feldolgozásával vezeti be a fejezetet. Annak catullusi változatával *(Attis)*, majd pedig Blok *Catilina* című prózaszövegével ütközteti ezt, azaz Bloknak a forradalomhoz fűződő sajátos viszonyát kísérli meg értelmezni Etkind. Az irodalmi szövegeket Blok pszichoanalitikusi portréjának megrajzolásához használja kifejezőeszközként, kitér a család pszichológiai rajzára (szadista apa, miszticizmusra hajlamos anya), valamint Bloknak a két nőhöz (anya és a feleség) fűződő problematikus, terhelt viszonyának elemzésére is. Etkind pszichologizáló hajlama Blok anyjának mentális kórképét is felvázolva olyan következtetést von le ebből a szoros (azonosuló) anya-fiú kapcsolatból, hogy az anya misztikus csodavárását, apokaliptikus gondolatait a költőre is átviszi.

A szakirodalom Blok prózáját mindig is másodrangúnak, értéktelenebbnek tartotta a lírával szemben. Etkind nem értékhierarchikusan közelít a prózaszöveghez, hanem olyan szövegeknek tekinti ezeket a kései, a forradalom után íródott műveket, amelyekben egy új, a szimbolizmusétól eltérő beszédmód kialakulása érhető tetten. Itt kell megjegyeznünk, hogy Blok ars poeticájának egyik lényeges eleme, hogy a művészetnek (irodalomnak), azaz a művésznek nem szabad specializálódnia, a szimbolizmus poétikája minden műfajt egységesen áthat és jellemez. De az irodalmi kommunikáció sajátossága a kései prózában némileg módosul: amíg a bloki líra a befogadótól való tudatos elhatárolódásra épült, addig Etkind arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a beszédmód ebben a periódusban megváltozik: Blok hermeneutikailag értelmezi, magyarázza a szövegeit. Ennek oka a befogadóhoz való viszony megváltozása: az író magyarázni akarja szövegeit, hiszen új befogadói közeg (a munkások tömegei) számára fogalmazódnak meg.[6]

A szovjet kutatók igyekeztek a *Catilinát* elragadtatott forradalmi kísérletként bemutatni, amely a *Tizenketten* című poéma útitársa. Maga Blok a „forradalom hattyúdalaként" aposztrofálja, amennyiben Catilina alakja a forradalmár alakjának metaforájává válhat, a forradalom pedig agyrémmé. A legutóbbi kutatások

[6] Jól jellemzi ezt a változást Bloknak a színházról írott, számos esszéje, amelyben szintén arra figyelmeztet, hogy új befogadó jelent meg a nézőtéren: a baloldali gondolkodású, fiatal értelmiségi.

azonban az elidegenedés és a bukás szövegeként interpretálják a *Catilinát*. Blok rajongott Ibsen azonos című drámájáért (1849), amely radikális módon kapcsolta össze a forradalmi lázadást a szexualitással. Blok ugyanezt teszi ebben a műben: értelmezésében a forradalom olyan új fajt fog szülni, amelyben a forradalom extatikus hevülete elnyom minden másfajta érzelmet – a szexualitást is –, valamint újra fogja értelmezi a nemi jellegzetességeket. Hasonló felfogást olvashatunk az ember újjászületéséről a hliszt mozgalom dokumentumai között is: Blok pályájának elején évekig rajongott a hliszt szektákért, személyes kapcsolatot alakított ki a tagjaikkal, előadást tartott a témáról a Vallásfilozófiai Társaságban. Ennek a rajongásnak a csúcspontja a *Hóálarc* (1907) című alkotása, valamint *A sors éneke* (1905) című drámája.

Etkind nagy figyelmet szentel a kései Blok-művek közül *A cári hatalom végnapjai*nak (1917), amely Bloknak az Ideiglenes Kormány Rendkívüli Bizottságában folytatott munkájára épül. A kihallgatások jegyzőkönyveihez (többek között Raszputyin, Virubova vallomásaihoz) Blok a saját reflexióit kapcsolja, amelyekből világosan kirajzolódik a forradalomhoz és a bolsevik mozgalomhoz, valamint a korszak démonikus figurájához, Raszputyinhoz fűződő viszonya. Egyértelműen ambivalens Raszputyin megítélése Blok feljegyzéseiben („rendkívüli és romlott figura"), az orosz forradalom azonban határozottan negatív értékelést kap: az orosz bolsevizmus mindazon negatív jelenségek megtestesítője, ami az orosz néplélek rettenetes, negatív sajátja. „ Sárgásbarna füstgomolyok mögöttük, – izzás és égés (…) lelkek millióiban terjengenek – a gyűlölködés, a vadság, a tatár barbárság, a gonoszság, a megaláztatás, a megfélemlítettség, a bizalmatlanság, a bosszú lángja hol itt, hol ott lobban fel, tombol az orosz bolsevizmus, eső meg nincs, és Isten nem küld" – fogalmazza meg Blok ítéletét a februári forradalom után az orosz forradalom lényegéről egy naplóbejegyzésében (Blok 1987, 140).

A *Catilina* és a *Tizenketten* tehát jelentéstartalmukban összekapcsolódó szövegek, szüzsés szinten a menetelő emberek azonos megjelenítését tartalmazzák, a (forradalomba) menetelő tömeg képét jelenítik meg oly módon, hogy Blok antibolsevista félelmeinek kivetüléseivé válnak. Etkind pszichologizáló értelmezése elgondolkodtatja a befogadót, és ez az alapállás termékenyen hathat Blok kései világképének megkonstruálásában. Izgató kérdések sorát vetheti fel: miért választ a költő ars poeticájának hattyúdalaként olyan irodalmi archetípust (Catilina), akiben egyaránt jelen van a kasztrálás általi megtisztulás motívuma, a forradalomért hozott áldozat és egy új embertípus megszületésének lehetősége? Etkind értelmezésében Catilina olyan több jelentéssíkú szimbólum, amely Bloknak a forradalmi átalakuláshoz fűződő összetett és változó viszonyát képezi le.

Az aranykor misztikája az Ezüstkor mitológiájában

Etkind külön fejezetben tárgyalja az *Ezüstkor* „puskinizmusát", pontosabban Puskin *Mese az aranykakasról*[7] című meséjének különböző olvasatait (Ahmatova, Cvetajeva). Számos olyan tényt és jelenséget sorol fel, amelyek bizonyítják a Puskin kora és az *Ezüstkor* közötti szoros, genetikai kapcsolatot. Ezek mindegyikét átszövi az orosz szekták szimbólumainak látens vagy implicit jelenléte (az *Ezüstkor* filozófusai és művészei erősen kötődtek az archaikus, népi forrásokhoz, figyelmen kívül hagyva a nyugati pietizmus és puritanizmus jelenségeit).

I. Sándor kora különböző misztikus nézetek eklektikus kombinációja volt: a cár a fontos ütközetek előtt a szkopec prófétával, Szelivanovval tanácskozik; a szabadkőművesek nyitnak a misztikus szekták irányába; bibliatársulat alakul a Biblia újrafordítására, amelyben számos, különböző világnézetű, egyházi és világi szerző dolgozik; ekkor adják ki az európai misztikusok, például J. Böhme könyveit is, aki az *Ezüstkor* világában is meghatározó jelentőségű; Jelenszkij személyében pedig megjelenik a forradalmár előképe, aki utópisztikus munkáiban a világ teljes átalakításának programját hirdeti meg.

Puskin környezetében bizonyos személyek érintkezésbe kerültek a szkopec mozgalommal, és magát Puskint is izgatta a szakadár figurája (lásd például Pugacsovot). Mindezek alapján Etkind a *Mese az aranykakasról* szkopec olvasatát adja, rámutatva arra is, hogy a mese szüzséjének szkopec vonatkozásait már Ahmatova is érintette. Ezzel egyidejűleg Ahmatova kortársa, a költőnő Radlova is több irodalmi műben érinti a hliszt hagyomány jelenlétét a szövegben.

A kultúra a természet ellen: az orosz modernitás pszichológiája

Etkind pszichoanalitikus módszere ebben a fejezetben a legtermékenyebb: minden filozófiai elemzés leírásában központi szerepet kap a szerző életútja, lélektani-pszichológiai rajza mint az értelmezések kulcsfontosságú eleme, valamint a szexualitás meghatározó szerepe világképének kialakulásában.

A korszak a természet és kultúra (művészet) oppozíció mentén közelít a pszichológia mint természettudományos rendszer szerepének megragadásához ebben a kaotikus korszakban. A szimbolizmus világnézete, a pszichoanalitikai értelmezések, a pravoszláv vallásfilozófiák azonos gyökerűek: tisztában vannak egy mögöttes valóság létezésével, amely jeleket küld az ember (művész) számára, és ezek intuitív módon megfejthetők. A filozófia túlnő világmagyarázó szerepén, és élet-

[7] A szöveg jelentőségét jelzi, hogy a Puskin-kutatók elemzéseinek szinte mindegyikében kulcsfontosságú az értelmezése, valamint az is, hogy 1909-ben Rimszkij-Korszakov operát is ír a szöveg alapján.

átalakító feladatot kap: utópiák sorát hozza létre az új emberi faj megszületéséről. Nem véletlenül kerül az érdeklődés homlokterébe a színház mint fenomén, hiszen a művészeti formák azon ágáról beszélünk, amely egyszerre a legnagyobb számú befogadói közösségre tud hatni. Vjacseszlav Ivanov[8] és Andrej Belij[9] színházértelmezésében egyszerre jelenik meg a „paradigmaváltás kultusza", azaz a naturalizmus poétikájával való teljes szembefordulás, és ezzel egyszerre a tradícióhoz (minden színháztörténeti korszak eszköztárához) való kötődés. Tehát a szimbolizmus irányzata a jövőre orientált: egy új, „organikus" korszak megteremtését tűzi ki célul, amelyben a színháznak nagyon fontos szerepe lesz. Mindkét színházértelmezésben feltűnik a wagneri szintézis, az összművészet koncepciójának hatása is.

Az első ilyen filozófia az új (ember feletti) emberről a nietzscheanizmus keretei között jelenik meg. Ez a lelkület transzponálódik többek között Vlagyimir Szolovjov szerelemfilozófiájában, szophiális útkeresésében, radikális gondolataiban a nemiségről. A szolovjanizmus mint életmegvalósítás egy új emberi faj kialakulására épül, azt vallja, hogy a (szexualitás nélküli) lelki szerelem az emberi létezés legmagasabb megnyilvánulása, amely során az ember közelebb kerülhet Istenhez, megtapasztalhatja a „Mindenegységet" (Всеединство).[10] Vjacseszlav Ivanov utópiájában is az Erósz a vallás ősprincípiuma, gondolkodásában Dionüszosz a központi elv, amely azt vallja, hogy a dionüszoszi extatikus (ősi, szent) orgiák során az ego határai feloldódnak, egyesülhetnek a transzcendenssel (a színházban ezt a kar tánca valósítja meg). Nietzsche gondolatai szerint a dionüszoszi elv megteremtése tudja csak legyőzni az Istentől elhagyott világ „horror vacui" érzését. Vjacseszlav Ivanov a művészetet emeli transzcendentális magasságokba, filozófiai kulcsszava a *szobornoszty* (соборность, azaz gyülekezetiség, communitas) a közösségben rejlő egyesítő elvet hangsúlyozza, és vallja, hogy a görög művészet ezen alapvető lényege a 20. század keretei között is újrateremthető. A forradalom eseményeinek

[8] Vjacseszlav Ivanov szerint a 20. században is újjáteremthető a görög színház szakrális tartalma, és ebben a színházban a főszerepet a kar fogja játszani. Kultikus-orgiaszerű táncában az ego határai feloldódnak, végbemegy az egységesülés, és megvalósul a színház rituális lényege: az istenséggel való egyesülésben az individualizálódás miatt elvesztett lélekegység megteremtése.

[9] Andrej Belij színházértelmezésében a színház túlmutat szórakoztató funkcióján, a színpad és a nézőtér közt folyó interakcióban magasabb szintű tudatosság érhető el. Ezért a jövő drámája előtt álló cél nem annyira esztétikai, mint inkább pszichológiai: a drámának a „belső eseményt kell elmélyítenie", hogy az ember „megrémüljön" saját lelki alteregója láttán. Ez az értelmezés a katarzis visszaállítására épülő drámát jelöli, amely nem az eseményt, hanem a lelki folyamatokat helyezi a középpontba. Számára a színház misztérium, vagyis az összes lehetséges forma szintézise.

[10] Szolovjov szerelemfilozófiájának gyökereiben lényegében a platóni szerelemfelfogás értelmeződik újra. Platón *Lakoma* című munkájában kifejti, hogy a szerelem istenének két megjelenési formája is van: az egyik az égi Erósz, Aphrodité Urania fia, aki az erények szolgálatában áll, a másik viszont Aphrodité Pandémosz (a „közönséges") sarja, aki csak a közönséges, testi szerelmet részesíti előnyben. Platón dialógusában szó esik az ember kettős (férfi és női) természetéről is.

orgiaszerű őrülete jelenik meg Makszimilian Volosin értelmezésében is *(a nagy orosz síkság az őrjöngés ősrégi országa)*. Nyikolaj Bergyajev szélsőséges értelmezésében a nemiség a bűnbeesés következménye: Ádám (ahogy Krisztus is) androgün, ezért a nemi aktus illuzórikus, a halállal kapcsolódik össze, mivel véges, ellentétben áll a világ értelmével, le kell győzni. A jövő embere megszabadul a nemtől,[11] a nemi aktustól, a haláltól és a szüléstől is. Vaszilij Rozanov radikális elképzelései a nemi aktusról szintén freudi gyökerűek: a szexualitás elveszi az ember erejét a művészi alkotástól, amely az élet lényege, ezért meg kell szüntetni (mindez párhuzamban áll a kasztrálás hliszt jelenségével). Rozanov a hliszteket tartotta a Dionüszosz-kultusz örököseinek: a szent forgás aktusaiban szintén a transzcendencia és a lélek egységét hivatott megteremteni.

Freud halálösztönről alkotott elvét (Erósz és Thanatosz egyenlőségét) tehát jóval előtte megfogalmazta az orosz vallásfilozófia. Freud maga is utal arra, hogy ennek a tézisnek a megfogalmazásában Sabina Spielrein (Сабина Нафтуловна Шпильрейн), Carl Gustav Jung első, orosz-zsidó származású páciense, a későbbi pszichiáter, orvos és pszichoanalitikus játszott jelentős szerepet, megelőzve a freudi elméletet.[12] Spielrein korszakalkotó disszertációjában Szolovjov és Vjacseszlav Ivanov tézisei érhetők tetten, elsősorban a szerelem és a halál, a születés és a pusztulás dionüszoszi kettőssége. Emellett Etkind arra is rámutat, hogy Nietzsche halálösztönről vallott tanai a 19. századi orosz irodalomban is kifejeződnek (Puskin *Egyiptomi éjszakák*, Lermontov *Démon* és Tolsztoj *Kreutzer-szonáta* című műveiben).

Freud egy orosz emberről, Szergej Pankejevről, a „Farkasemberről" írta legismertebb elemzését. Ebben az esettanulmány végkövetkeztetéseit nemzetkarakterológiai szintre emeli, és az orosz lélek legfontosabb ismertetőjegyeinek a „szeretetre méltóan készséges személyiség", valamint a „teljesen zabolátlan ösztönélet" kettősségét jelöli meg. Freudnak az orosz lélekkel kapcsolatos gondolatai érdekesek lehetnek számunkra, amennyiben a konkrét esetleírásokon túl az orosz irodalmi példákra és az alkotók személyiségének pszichológiai rajzára épülnek. Ugyanakkor meglepően negatívak Freud megállapításai az orosz emberről általában. A pszichológus sommás véleménye így hangzik: „Nyilvánvalóan ambivalensek a nem neurotikus oroszok is, csakúgy, mint Dosztojevszkij alakjai, csaknem minden regényében" (Freud 1998, 32). Az orosz nemzetkarakterológia három alapvető jegye tehát (amely az orosz modernizmus pszichológiájában is jelen van): az ambivalencia, az alkudozás a lelkiismerettel, illetve a biszexualitás elfojtott hajlama. Ez a meggyengült (androgün) férfielem hozza létre a démonikus, kegyetlen nőalakokat – elég, ha csupán a Dosztojevszkij művészetében megjelenő nőalakok

[11] A homoerotikus jegy (és az androgün téma) pretextusa az egész korszaknak.

[12] Etkind Freud, Jung és Spielrein kapcsolatának szenteli a *Sabine Spielrein. Tiszta játék egy orosz lánnyal* című munkáját.

sorára gondolunk, illetve az *Ezüstkor* egész nemzedékénél megjelenő szerelem-halál téma összefonódására. Freud (végletekig leegyszerűsítve) az orosz irodalom legfontosabb elemének a pszichologizmusra, a lélektaniságra irányuló hajlamot tartja, valamint az őrület motívumának megjelenítését Gogoltól Bulgakovig.[13]

Az új ember eszméje a szimbolizmustól a kommunizmusig átörökítődik, ahol a marxista ideológusok elképzeléseiben is határozott formát ölt az utópia, a pszichológia helyét pedig majd a pedagógia veszi át, hiszen a megszülető diktatórikus állam a gyermek nevelésénél fogja kezdeni az új faj, a kommunista-közösségi ember kialakításának a programját.

A filológus Vigotszkij

Etkind külön fejezetet szentel a fejlődéslélektan megalapítója, Lev Vigotszkij irodalommal kapcsolatos írásainak. Vigotszkij tevékenysége az orosz *Ezüstkor* kontextusában bontakozik ki, első irodalomkritikájának szövegei a szimbolisták életművének elemzéséhez kapcsolódnak. Érett művei azonban a szimbolizmussal folytatott polémiában, az avantgárd kontextusában születtek meg.

Vigotszkijnak az Andrej Belij regényéről, a *Pétervár*ról szóló tanulmánya nem annyira irodalmi megállapításaival lep meg minket, hanem azokkal a gondolatokkal, amelyek az *Ezüstkor* antiszemitizmusának problematikáját érintik. Vigotszkij szerint az egész szimbolizmus talaján megszülető „orosz eszme" látensen az antiszemitizmus kérdéskörét tartalmazza, egészen a nyílt antiszemitizmusig is, amennyiben Vigotszkij az orosz eszmében Dosztojevszkij antiszemitizmusát véli újjászületni. Belij eszmerendszerében pedig „protofasiszta" eszmék jelenlétét is érzi, Belij ugyanis felhívja a figyelmet arra, hogy a zsidó (kulturális) hegemónia idegen az orosz lelkülettől: az (árja) oroszságnak a német és európai értelmiséggel kell összefognia, hogy legyőzze ezt az idegen erőt. A fiatal Vigotszkijt aggasztotta ez az orosz elit (Merezskovszkij, Bergyajev, Ivanov) által megfogalmazott, hol nyílt, hol „lírai" diszkrimináció. Emiatt is válik nyilvánvalóvá, hogy a pszichológiát választja hivatásául, példaképeinek pedig azokat a zsidó filozófusokat (Spinoza,

[13] Nyikolaj Bergyajev *Az orosz eszme* című, 1946-ban megjelent munkájában szintén Freudéhoz hasonló nemzetkarakterológiát ír le: „az orosz szélsőségekre hajló nép, amelyben az ellentétek egyesülnek. Meg lehet igézni és kétségbe lehet ejteni ezt a népet, mindig el lehet tőle várni valami meglepetést, a végsőkig képes az erős szeretetre éppúgy, mint az erős gyűlöletre, felkeltve Európa népeiben a nyugtalanságot. Minden népi egyediség, mint az ember egyedisége is, mikrokozmosz, s ezért ellentmondásokat tartalmaz, de ez különböző mértékű lehet. Az orosz lélek ellentmondásossága és bonyolultsága azzal függ össze, hogy Oroszországban a világtörténelem két forrása ütközik és kerül kapcsolatba egymással – Kelet és Nyugat. Az orosz nem tisztán európai és nem tisztán ázsiai. Az orosz lélekben mindig harcolt egymással két elv, a keleti és a nyugati" (Bergyajev 2020, 9–10.).

Marx, Freud, Trockij, Adler), akiknek a tételeiben identitásának kifejeződését látja, és egész életművében, legfontosabb pszichológiai tételeinek kialakításában is ez a kiszorított, marginális helyzet játszik meghatározó szerepet.

Vigotszkij az 1910-es években bírálja a szimbolizmus esztétikáját, és baloldali eszmékkel szimpatizál, irodalmi kérdésekben pedig az induló akmeista mozgalommal, közülük is Oszip Mandelstam költészetével. Az akmeizmus szembefordul a szimbolizmus poétikájával, amelynek központi eleme a több jelentéssíkot magában foglaló trópus volt, és helyébe a gondolat „testét", a szót állítja. „Mi nem akarjuk magunkat a szimbolisták erdejében[14] való sétálgatással szórakoztatni" – írja Mandelstam *Az akmeizmus hajnala* című kiáltványában (1913). Vigotszkij bírálja a szimbolista nemzedék alkotásait, a *Pétervár* elemzése során pedig a szereplők pszichológiai rajzát, és zseniálisan érez rá, hogy nem jellemek, hanem tudatok a regény főszereplői (elsőként mutatva rá a tudatregény műfajára). Mandelstam organikus poétikája és Vigotszkij pszichológiája azonosak voltak abból a szempontból is, hogy a test-lélek oppozícióban nagy figyelmet szenteltek a testnek is, amelyet az előző szimbolista nemzedék a filozófiájában igyekezett „kasztrálni". A pszichikum, a tudat az a terület, ahol a személyiség folyamatos jelzéseket és kommentárokat ad magának. Lényegében a tudat belső beszéd. Ezt a szóról folytatott vitát zárja le Sztálinnak a nyelvről írott tanulmánya, amely leszögezi, hogy gondolat nem létezik szó nélkül: így maga a gondolat is kontrollálható, amennyiben a nyelvhasználat társadalmi ellenőrzés alatt tartható (íme az orwelli világkép orosz változata…).

Vigotszkij hallgatta a Nyugatról Oroszországba hazatért Sabina Spielrein előadásait, akinek a pszichoanalízisről, a gyermeklélektanról és a gyermeki nyelvről megalkotott tézisei nagy hatást gyakoroltak Vigotszkij munkásságára. Ugyanilyen erős befolyással bírt fejlődésére Trockij is, de Vigotszkij nem lett marxista gondolkodó: a posztszimbolizmus irodalmával folytatott polémia alakította ki világlátását.

A világ az irodalom határain belül. Pszichoanalízis és filológia

Közismert tény, hogy Freud a pszichoanalízisei során irodalmi szövegeket is felhasznált, a „Farkasember", Sz. Pankejev gyógyításakor például többek között Raszkolnyikov álmát. Erősen hitt abban, hogy ha a betege megérti a szöveget, azzal magáévá teszi és át is írhatja saját sorsának szövegét is, vagyis írhat egy új sorsszöveget, és azzal törli a tudat alatti szubtextust.

[14] Utalás Baudelaire híres versének, a *Kapcsolatok*nak a kezdősorára: „Jelképek erdején át visz az ember útja…" (Szabó Lőrinc ford.)

A fejezet a problematikán belül kiemelt figyelmet szentel az orosz emigráns pszichoanalitikusoknak, akik közül kihagyhatatlan Lou Andreas-Salomé. Ő az, aki erotikus kisugárzásával nyomot hagy a korszak meghatározó személyiségeinek (Nietzsche, Rilke) életében, ennek következtében Oroszország-képük formálódásában is. Rilke 1899-ben utazik Saloméval (és férjével!) Oroszországba, ahol találkozik többek között Tolsztojjal is. Az utazás után kiábrándulás figyelhető meg mind Rilke, mind pedig Salomé Oroszország-képében, amelynek idealizált-utópisztikus rajzát már Salomé is „egészségtelennek és túlzásnak" tartja. Salomé „teremt divatot" az el nem hált házasság kialakításával és propagálásával is (gondolhatunk Blok és Mengyelejeva kapcsolatára). Freud érdeklődését is felkelti az orosz emigráns nő, rajong Salomé szellemiségéért, és az orosz és európai gondolkodás szintézisének megnyilvánulását látja benne.

A másik jelentős orosz emigráns Blok kiadója, Emilij Medtner. Mentális betegsége miatt az első világháború alatt Zürichbe utazik, ahol Jung lesz a kezelőorvosa. Az ő szerkesztésében készül el Jung háromkötetes művének orosz kiadása is, saját előszavával. A kötetet ő adja át a szintén emigrációban élő Vjacseszlav Ivanovnak, aki pályája utolsó műveiben hivatkozik Jung archetípuselméletére, és pszichoanalítikai sémáját is alkalmazza egy kései tanulmányában.

Ezt követően Etkind a pszichoanalízis történetének oroszországi elterjedését vázolja fel, annak 1910-es évekbeli térhódításától 30-as évekbeli betiltásáig. Freud környezetében számos orosz analitikus tanult és dolgozott (Eitingon, Spielrein, Oszipov, Vulf, Rozental, Jermakov), akiknek a többsége nem Oroszországban, hanem emigrációban folytatta tovább analitikusi tevékenységét. Közös bennük még az emigráció tényén túl, hogy mindannyian tanulmányt szenteltek Dosztojevszkij művészetének.

Nyikolaj Krainszkij pszichiáter is emigrációs tevékenységében az orosz irodalom emblematikus személyiségéhez, Tolsztojhoz és szövegeihez fordul témáért *(Lev Tolsztoj mint szent eszelős)*. Nem kevesebbet állít a tanulmányában, mint hogy az író eszméi a felelősek Oroszország pusztulásáért, aki erkölcsileg és szellemileg jelentéktelen emberek tömegeit fertőzte meg lázadó szellemével.

Érdekes összehasonlítani az emigrációba kényszerültek és az egyedül a Szovjetunióban maradt Freud-tanítvány, Jermakov irodalommal kapcsolatos szövegeit. Szerinte minden orosz irodalmi szöveg szubtextusa a rettegés. Jermakov saját (és nemzedékének) félelmeit vetítette ki ezekben a tanulmányokban (például a Gogolról szólóban). Ugyanez a rettegésmotívum a szubtextusa az emigráns Oszipov irodalmi elemzéseinek is *(A rettegés Gogolnál és Dosztojevszkijnél)*. A legjelentősebb Freud-tanítvány Sabina Spielrein, aki a zürichi egyetemi tanárság helyett Oroszországot választja, hogy részt vegyen az „utópia" felépítésében. Tragikus pályája szinte az emigrációból hazatérő orosz értelmiségiek sorsának szimbólumává válik: a Rosztovba bevonuló nácik agyonlövik. Utolsó cselekedete – hogy önként választotta az ott maradást, azaz az öngyilkosságot – arra utalhat, hogy habár felismerte az (orosz)

lélekben rejlő destruktív, pusztító erőt, nem sikerült annak irodalmi szövegekre épülő újraírását megteremtenie élete (és halála) megalkotásában.

Az orosz irodalom és lélek szerelmese, Freud is leszámol Oroszország-rajongásával, látva a szovjetek történelmét, párhuzamot vonva a bolsevizmus és a nácizmus között.

Adolf Adler is egy orosz emigráns, Joffe analízise kapcsán dolgozta ki forradalmian új elméletét, amelyben a szexuális ösztön mellett egyenértékűnek értelmezi a lélekben pusztító hatalmi ösztönt is.

Trockij sorsával fonódik össze az emigráns Eitingon tevékenysége, akinek berlini pszichoanalitikai szalonjában Sesztov is felolvasásokat tartott, és villája az orosz emigráció egyik központja lett. Etkind kutatásai szerint a szovjet államnak kémkedett, és közvetett módon része lehetett Trockij gyermekeinek halálában.

Vszjevolod Ivanov regényei az 1930-as évekből

Vszjevolod Ivanov a bolsevik idők legmeghatározóbb irodalmi korifeusa volt, a szovjet írószövetség elnöke. Ezért meglepő, hogy két regénye, a *Kreml* és az *U*, amelyeket íróasztalfiókjának írt és kéziratban őrződtek meg, a bolsevizmus bírálatának allegóriái. Mindkét regény azt a kérdéskört járja körül, miért épp Oroszországban ment végbe a bolsevik forradalom, miért épp az orosz lélek szülte meg a szovjet rezsimet, annak minden negatív jelenségével együtt. Ezek a keserű ellenutópiák nemcsak gondolatiságukban rendkívüliek, hanem a regénypoétika szempontjából is jelentős kísérletnek számítanak.

A *Kreml* című regény szereplői cselekednek, tesznek valamit, aztán nyomtalanul eltűnnek. Semmilyen pszichológiai rajzzal nem rendelkeznek: jellem nélküliek, egyéniségüket is elveszítették. Semmilyen érzelem, értelem és felelősség sincs bennük – a szerző szerint nem az egyén alakítja a történelmet, hanem a tömeg, a társadalmi osztály. Alakítja, de nem teszi jobbá, hanem minden humánumtól megfosztja.

A regény a szüzsé mentén jól megragadható. Az orosz világ két részre bomlik: a Kreml területére, ahol misztikus szektások élnek, valamint a manufaktúrák embereire. A szektások vezetője, az Istenanya megpróbálja összebékíteni a két tábort, de ez kudarcba fullad; a manufaktúrák lakói betörnek a Kremlbe, sokakat megölnek, de asszimilálódnak az ott lakókkal, már nem lehet megkülönböztetni őket. Az allegória üzenete, hogy a bolsevik forradalomnak vannak szektás gyökerei (erre utal Gorkij is a *Klim Szamgin élete* című regényében). Lenin legközvetlenebb munkatársa, Boncs-Brujevics is rámutat az orosz misztikus szekták és a bolsevik forradalom párhuzamaira.

Ezzel ellentétben a másik regény, az *U* szereplői pszichológiailag árnyalt figurák, a főszereplő pedig egy pszichoanalitikus, Andrejsin. Érdekes alak a fiatal

forradalmár, Cserpanov, akinek a célja az emberi természet teljes átalakítása. A regény ennek a kísérletnek az éles szatírája: az ember minden ideálját elveszíti, ez a bolsevik kísérlet pedig az új emberi faj megteremtésére teljesen reménytelen.

Irodalmi diskurzus a homoszexualitásról Rozanovtól Nabokovig

A lezáró fejezetben a pszichológus Etkind (nem meglepő módon) az *Ezüstkor* irodalmának a homoszexualitáshoz való viszonyát kísérli meg bemutatni. A központi téma a Rozanov filozófiájában rejlő látens homoszexualitás ténye és annak nabokovi interpretálása.

Az értelmezést Nabokov *Gyér világ* című regényének homoszexuális figurája, Kinbote nyitja. A regény szimbolikáját vizsgálva kiderül, hogy abban a Hold hímnemű, a Nap pedig nőnemű, azaz épp az ellenkezője az irodalmi toposznak. A kapocs az *Ezüstkor*ral ebben az esetben az, hogy az 1920-as években Rozanov írásaiban a homoszexualitásra egy romantikus telítettségű metafora vonatkozik, ez pedig a következő: „a holdfény vonzásában élő ember". Ez lesz a kód a szexuális értelemben „eltévedt" ember számára.

Etkind az esszékötet egyik előző fejezetében már érinti és értelmezi Rozanovnak a szexualitáshoz való viszonyát, amely szerinte rokonítható Freud elméletével, és megelőlegezi azt. Rozanov szerint a szexualitás leköti az ember erőit, és elvonja az igazi, művészi alkotástól. Az elfojtás három esetben jelenik meg maximálisan: a zseni alkotói folyamatában (freudi terminussal élve: a kultúra a szexuális ösztön szublimációja); a vallási aszkézisben (lásd Etkind értelmezését a kasztrációról); valamint a forradalmi extázis eseményeiben.

Nabokov regényeiben sok boldogtalan epizódfigurában bukkan fel a homoszexualitás. Amikor az író metaforát keres erre az „eltévedt" szexualitásra, akkor a rozanovi fordulatot használja, de alkot saját metaforákat is a jelenségre (például равнополий 'egyenlő nemű'). A Nabokov-regényekben felsejlő látens homoszexualitást Etkind úgy értelmezi, hogy családon belüli elfojtott tapasztalatra vezethető vissza, és a pszichoanalízis módszerével úgy írja le, hogy ez a tudatalattiba száműzött tapasztalat az irodalmi szövegekbe szublimálódik. Azaz az irodalmi szöveg beteljesíti a vágyakat. (És nemcsak az íróét, hanem az olvasóét is, teszi hozzá Etkind kikacsintva ránk, befogadókra a kötet legutolsó mondatában).

Etkind érdeme, hogy esszékötete arra a jelentős irodalmi korszakra irányítja a figyelmünket, amely az európai irodalom fejlődésében is kiemelkedő szerepet játszott: Andrej Belij ornamentikus prózája megelőzi a kafkai tudatelbeszéléseket, a posztszimbolizmus kontextusában pedig korábban jelenik meg az expresszionista poétika, mint Nyugaton (Leonyid Andrejev írásművészetében). Végezetül leszögezhetjük, hogy az irodalmár-pszichológus Etkind pszichoanalitikusi portréi az

Ezüstkor irodalmának új nézőpontba helyezésével differenciáltabb megközelítést tesznek lehetővé nemcsak a szakavatott kutatók, hanem a szimbolizmus iránt érdeklődő befogadók számára is. Hiszen ezek az újszerű módszerrel megalkotott szövegek is a szolovjovi tanítást tükrözik vissza az irodalom „csodatévő lényegéről és hivatásáról".

Bibliográfia

Bergyajev, Nyikolaj (2020), *Az orosz eszme* (ford. Patkós Éva), Budapest, Osiris.

Blok, Alekszandr (1987), *A cári hatalom végnapjai* (ford. Recski Ágnes), Budapest, Európa.

Etkind, Alekszandr (2024), *Szodoma és Pszichié* (ford. Pálfalvi Lajos), Budapest, MMA.

Filipov, Szergej – Sisák Gábor (1992), A szlavofil gondolkodás klasszikus korszaka. Eszmetörténeti kronológia, in *A megváltó Oroszország. Válogatás a szlavofil gondolkodók írásaiból*, szerk. Kiss Ilona, Budapest, Századvég Kiadó, 345–365.

Freud, Sigmund (1982), *Esszék* (ford. Bart István – V. Binét Ágnes – Linczényi Adorján – Vikár György), Budapest, Gondolat.

Freud, Sigmund (1998), *Egy kisgyermekkori neurózis története* (ford. Berényi Gábor), Budapest, Filum.

Gránicz István (1980), Az orosz szimbolizmus költészete és poétikája, *Helikon* 1980/3–4., 227–241.

Han Anna (1998), Idők futása: megjegyzések Anna Ahmatova korai lírájának időélményéhez, in *Dolce Filologia. Irodalomtörténeti, kultúratörténeti és nyelvészeti tanulmányok Zöldhelyi Zsuzsa c. egyetemi tanár, az MTA doktora tiszteletére*, szerk. HeténYi Zsuzsa, Budapest, ELTE BTK, 176–185.

Jung, Carl Gustav (1993), *Aion. Adalékok a mély-én jelképiségéhez* (ford. Viola József), Budapest, Akadémiai.

Nagy István (1980), Az orosz szimbolizmus irodalomszemlélete, *Helikon* 1980/3–4., 211-244.

Nietzsche, Friedrich (1986), *A tragédia születése* (ford. Kertész Imre), Budapest, Európa.

Sargina, Ludmilla (1980), Az orosz szimbolista színház, *Helikon* 1980/3–4., 270–299.

Szilárd Léna (1980), Az orosz szimbolisták prózája, *Helikon* 1980/3–4., 249–270.

Szilárd Léna (1997), Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája (ford. Szántó Gábor), in Hermeneutika az orosz századelőn, szerk. Gránicz István – Han Anna, *Helikon* 1997/3., 177–195.

Силард Лена (1981), *Русская литература конца XIX-ого века*, Budapest, Tankönyvkiadó.

Szolovjov, Vlagyimir (2014), *Előadások az istenemberségről* (ford. Patkós Éva), Budapest, Osiris.

Szőke Katalin (2014), Irányok az orosz szimbolizmus kutatásában 1990-től napjainkig, in *Cseh ködképek fürkészője: Írások Berkes Tamás 60. születésnapjára*, szerk. Balogh Magdolna – Kalavszky Zsófia, Budapest, Reciti Kiadó, 144–156.

Tompa Andrea (szerk.) (2006), *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

Török Endre (szerk.) (1988), *Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig* (ford. Baán István), Budapest, Vigilia.

Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.) (1997), *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.

Számunk szerzői

Barna Benedek (1999) a PPKE szlavisztika alapszakos és az NKE nemzetközi tanulmányok mesterszakos hallgatója. Jelen írásával 2025-ben a 37. OTDK Humán Tudományi Szekciójának szlavisztika tagozatán első helyezést ért el.
E-mail: bbenedek24@gmail.com

H. Végh Katalin (1958) óraadó egyetemi tanár, kutatótanár. Kutatási területe az orosz századforduló dramaturgiája, elsősorban Leonyid Nyikolajevics Andrejev drámaírói tevékenysége és színházteóriai írásai; ezen túlmenően Andrejev drámáinak kontextusa, valamint a kortársak (Gorkij, Blok, Csehov) drámáinak vizsgálata. Főbb publikációk: Drámamegújító törekvések az orosz századelőn. A pánpsziché dráma (*Theatron* 2007/1–2.); Az öngyilkosság prófétája? (*Színház* 2010/1.); műfordítóként: Leonyid Nyikolajevics Andrejev: *És ki vagyok én? Négy dráma* (Budapest, Napkút Kiadó, 2022).
E-mail: hadiknedr@gmail.com

Kovács Árpád (1944) az MTA doktora, a Pannon Egyetem habilitált professor emeritusa, az ELTE, a PTE és a KGRE egyetemi tanára. A *Filológiai Közlöny* szerkesztőbizottságának elnöke, a *Diszkurzívák* akadémiai kiadvány (Argumentum, 1–15) szerkesztője. Könyveiben, tanulmányaiban a magyar, az orosz és a világirodalom, valamint az irodalomelmélet és a nyelvbölcselet körébe tartozó témákat dolgoz fel. A Szent-Györgyi Albert-díj kitüntetettje (2014). Fontosabb könyvei: *Diszkurzív poétika* (Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004); *Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások* (Argumentum, 2010); *Versbe írt szavak* (Argumentum, 2011); *Az irodalmi esemény* (Gondolat, 2013). Németországban publikálta a perszonális elbeszélés műfajának szentelt monográfiáját (1994). Legutóbbi közleménye: *A szubsztancia formarendje Dante Isteni színjátékában* (*Irodalomtörténet* 2023/1).
E-mail: kov2525@gmail.com

Mezősi Miklós (1960) klasszika-filológus, szlavista, operatörténész, költő. 2002 és 2020 között irodalomtörténetet (görög, római, reneszánsz), operatörténetet és mitopoétikát, továbbá görög és latin nyelvet tanított budapesti és vidéki egyetemeken. Főbb kutatási területei: a színpadi zene és az irodalom kapcsolata, komparatisztika, mitopoétika. 2005-ben Andrew W. Mellon ösztöndíjasként kutatott az Edinburgh-i Egyetemen.
Két dráma- és operatörténeti monográfiája jelent meg: *Kanonizált történelem és a költői hagyomány* (Budapest, Aula, 1999) és *Zene, szó, dráma – Színjátékok és szín(e)változások* (Budapest, Kijárat, 2006). Mitopoétikai és operatörténeti írásokat tartalmazó tanulmánykötetét a Gondolat Kiadó adta ki: *Aranykor és sex appeal: Mnémosyné leányai* (Budapest, Gondolat, 2019).
Első szépirodalmi publikációja a *Bevezetés a vamzerológia fundamentál-ontológiai megalapozásába* volt, amellyel díjat nyert a Magyar Rádió irodalmi pályázatán (1999). Öt verseskötete jelent meg: *Ezek itten csatolt fájlok* (Szombathely, Savaria University Press, 2009); *Aranycserép-darabok* (Szombathely, Savaria University Press, 2011); *Tarka dal ösvényén* (Budapest, Gondolat, 2022); *Hozsánna és a vének* (Budapest, Gondolat, 2023); *Mint tömör átok…* (Budapest, Gondolat, 2024). Verseit 2003 óta rendszeresen közlik irodalmi folyóiratok. A magyaron kívül latinul, görögül és angolul ír. 2010-ben a *Holmi* közölte egy ógörög nyelvű költeményét. 2012 óta jelennek meg angol nyelven írt versei angliai antológiákban. Fordított Szapphót és Vergiliust.
E-mail: miklos.mezosi@gmail.com

Molnár Angelika (1975) a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense. Kutatásai a 19–21. századi orosz irodalomra, illetve az orosz–magyar irodalmi párhuzamokra fókuszálnak. E területeken számos tanulmányt publikált és tanulmánykötetet szerkesztett itthon és külföldön. Orosz és magyar nyelvű monográfiákat jelentetett meg a prózaíró Goncsarovról (például *Текст, жанр, слово*), valamint gyűjteményes írásokat annak híres kortársairól és befogadóiról (többek között Turgenyev, Dosztojevszkij, Tolsztoj és Csehov műveiről, vö. *Рецепция и анализ*). Poétikai kérdésekben is publikált hazai és nemzetközi folyóiratokban (például *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, Вопросы литературы, The Dostoevsky Journal*), könyvfejezetekben.
E-mail: mandzsi@gmail.com

Rácz Ildikó Mária (1968) irodalomtörténész, ruszista. Az ELTE-n végzett magyar, orosz, angol szakon. A SOTE-n MSc-, az ELTE doktori iskolájában PhD-fokozatot szerzett. Kutatási területei: Ivan Bunyin prózája (elsősorban a vallás, az irodalom és a természettudomány határterületeit érintő kérdések), emigráns orosz irodalom, sophiológia, kriptopoétika. Az első magyar nyelvű Bunyin-monográfia szerzője (*A lét és a szerelem szentsége. Ivan Bunyin művészi világképe*. L'Harmattan

Kiadó, Budapest, 2020). További könyveit Moszkvában (*Душа обретает плоть. Иван Бунин «Жизнь Арсеньева».* Изд-во «Три квадрата», Москва, 2021; *Иван Бунин. Таинство любви и бытия.* Изд-во «Три квадрата», Москва, 2022) és Párizsban (L'âme prend corps. Ivan Bounine : *La Vie d'Arséniev*, L'Harmattan France, Paris, 2022) adták ki. Tanulmányait magyar és külföldi szakmai kiadványokban négy nyelven publikálja. Szerkesztett kötete műfordításaival (*Ivan Bunyin. Tolsztoj megszabadulása. Írások életről, halálról és halhatatlanságról*) idén a Helikon Kiadónál jelenik meg.
E-mail: ildiko@raczt.hu

Regéczi Ildikó (1969) az MTA doktora, a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének habilitált docense, intézetigazgatója. Kutatási területe a 19. századi orosz irodalom, kiemelkedően A. P. Csehov poétikája, valamint a kortárs orosz próza. Tanulmányai irodalom és eszmetörténet, irodalom és színház kapcsolatait is érintik. Fontosabb kötetei: *Csehov és a korai egzisztenciabölcselet* (Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000); *Térképzetek az orosz irodalomban* (Budapest, Kalligram, 2015); *Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы* (2016, bőv. kiad. 2018). 2011-ben tanulmánygyűjtemény-sorozatot indított Csehov művészetéről, amelynek eddig három kötete jelent meg: *Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov* (Debrecen, Didakt, 2011); *Csehov-újraírások* (Debrecen, Didakt, 2016); *Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2021).
E-mail: iregeczi@yahoo.com

Urbán Bálint (1984) luzitanista irodalmár, műfordító. Doktori fokozatát kortárs portugál irodalomból szerezte az ELTE BTK-n. 2017 és 2019 között a brazíliai Universidade Estadual do Ceará oktatójaként dolgozott, jelenleg az ELTE BTK Portugál Tanszékének adjunktusa. Főbb kutatási területei a portugál és a brazil modernség és avantgárd, valamint a luzofón posztkolonializmus. Legutóbbi kötete: *Enterrar El-Rei Sebastião – A reescrita e a reinterpretação do mito de D. Sebastião na ficção pós-25 de abril* (Fortaleza, EdUECE, 2019.)
E-mail: urban.balint@btk.elte.hu